

MARIA KOZŁOWSKA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

*POEMA DE VANITATE MUNDI* JAKUBA BALDEGO  
JAKO KONTYNUACJA TRADYCJI EMBLEMATYCZNEJ  
ORAZ PRZEJAW SIEDEMNASTOWIECZNEGO  
MANIERYZMU<sup>1</sup>

Jakub Balde (1604–1668) jest ważnym autorem dla niemieckiej literatury XVII wieku. Pisząc głównie po łacinie, w swojej ojczyźnie zyskał miano „niemieckiego Horacego”, co słusznie budzi skojarzenie z Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim. Tak jak polski poeta był Balde jezuitą, zaś autora *De acuto et arguto* znał i bardzo cenił.

Być może najłatwiej przedstawić w skrócie biografię artysty na tle wojny trzydziestoletniej, na którą, jak przypomina Hermann Wiegand, przypada prawie połowa życia Baldego<sup>2</sup> i która w ogromnym stopniu odcisnęła się na twórczości jezuitę. Wydarzenia wojenne dotknęły go osobiście – studiował w Ingolstadt, gdy w 1630 roku oblegał je Gustaw Adolf<sup>3</sup>. Wcześniej

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na kanwie pracy magisterskiej pt. *Dwa siedemnastowieczne przekłady polskie poematu De vanitate mundi Jakuba Baldego*, którą napisałam pod kierunkiem profesora Janusza Gruchały i obroniłam w lipcu 2009 roku w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki UJ. Chciałam w tym miejscu podziękować Panu Profesorowi za niezwykle cenne wskazówki, szczególnie te dotyczące łaciny barokowej i stylu elegijnego.

<sup>2</sup> H. Wiegand, *Jacob Balde und die Anfänge des Dreißigjährigen Krieges – seine poetischen Gestaltungen der Schlacht am Weißen Berg 1620 im Vergleich*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, hrsg. T. Burkard, G. Hess, W. Kühlmann, J. Oswald SJ, Regensburg 2006, s. 71.

<sup>3</sup> R. Haub, „*Sancta morte praeoccupatus*”. *Die Vita des Jesuitenpaters Jacob Balde (1604–1668) nach dem Neuburger Nekrolog*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 363.

wojna wyгнаła Baldego z ojczystej Alzacji, gdy te tereny, należące wtedy do Habsburgów<sup>4</sup>, najechał w 1621 roku jeden z protestanckich wodzów, graf Ernst von Mansfeld<sup>5</sup>. Populacja Alzacji zmniejszyła się w wyniku konfliktu o 50 procent<sup>6</sup>. Także pełniąc funkcję sekretarza i historiografa na dworze Maksymiliana I, elektora bawarskiego, jezuicki autor był zmuszony do kontaktu z polityką<sup>7</sup>.

Wojna jako kontekst pojawia się również w utworze znanym później w rozszerzonej wersji jako *Poema de vanitate mundi*<sup>8</sup>, który ukazał się po raz pierwszy w Monachium w 1636 roku pod tytułem *Hecatombe, seu ode nova de vanitate mundi*<sup>9</sup>. Pod względem liczby wydań jest to najpopularniejsze dzieło niemieckiego poety<sup>10</sup>. W swojej większej części stanowi ono katalog przemijających dóbr, minionych wydarzeń i postaci. W opozycji do ruin świata przedstawiono tu sylwetki katolickich bohaterów wojny trzydziestoletniej, których cnota nie ulega zniszczeniu.

Struktura tego poematu, choć zmieniła się w późniejszych edycjach, nigdy nie była jednorodna. W czterech najwcześniejszych wydaniach (dwóch z 1636 roku, z 1637 roku i z 1638 roku) noszących różne tytuły wydrukowano sto krótkich strof łacińskich i ich niemieckie tłumaczenia tego samego autorstwa<sup>11</sup>. Być może właśnie wielka popularność poematu skłoniła Baldego do rozszerzenia dzieła w kolejnej edycji, pochodzącej również z 1638 roku, w której utwór nazywał się już *Poema de vanitate mundi*<sup>12</sup>. Pojawiają się tu

<sup>4</sup> Z. Wójcik, *Historia powszechna. Wiek XVI–XVII*, Warszawa 1995, s. 159.

<sup>5</sup> J. Oswald SJ, *Ein Jesuitendichter aus dem Elsaß. Jacob Balde und die Exerzitien des Ignatius von Loyola*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 343.

<sup>6</sup> Z. Wójcik, *op. cit.*, s. 380.

<sup>7</sup> G. Westermayer, *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868, s. 53–54.

<sup>8</sup> Najczęściej będę pisała właśnie o tej wersji poematu i używała dla ułatwienia, aby uniknąć deklinacji łacińskiego tytułu, skrótu: *De vanitate mundi*.

<sup>9</sup> G. Westermayer, *op. cit.*, s. 254.

<sup>10</sup> G. Hess, *Die Gräber der Philosophen. Jacob Baldes manieristische Bilderfindungen und die Kupferstiche zum Poema de vanitate mundi (1638)*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 255.

<sup>11</sup> Wydanie z 1653 roku, tylko w języku niemieckim, nosi tytuł: *Warheit, gesungen von der Eitelkeit der Welt. Anfänglich in latein beschriben von Jacob Balde, der Soc. Jesu, hernach vom Auctor selbs in das Teutsch versetzt...* [Prawda, śpiewana o marności świata. Z początku opisana przez Jacoba Balde SJ po łacinie, następnie przez samego autora przełożona na niemiecki] (o ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka niemieckiego pochodzą od autorki).

<sup>12</sup> J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638. G. Hess pisze o tym wydaniu jako o pierwszym wydaniu nowego utworu: *Poema de vanitate mundi*, a nie kolejnym, roz-

dodatkowo liczne parafrazy pierwotnego tekstu. Ich autorem jest także Balde<sup>13</sup>. Każdą zwrotkę uzupełnia *scazon* (wiersz o metrum choliambicznym) oraz jeszcze co najmniej jeden wiersz o innym metrum. W ramach tej rozbudowanej struktury dwunastokrotnie występują nawet paradramatyczne *scena*e, zawierające dyskusję między poetą a upersonifikowanym Scazonem. Każdej strofie odpowiada także motto pochodzące z Biblii<sup>14</sup> (il. 1 i 2).

Wiele wskazuje na to, że *De vanitate mundi* można uznać za utwór manierystyczny. Pisząc „manierystyczny”, nie chcę odwoływać się, zgodnie z podziałami obecnymi w historii sztuki, do jednej konkretnej epoki, równoległej do baroku czy schyłku renesansu. Przez manieryzm, za Curtiusem, rozumiem szczególny sposób ukształtowania wypowiedzi, który pojawia się w różnych okresach<sup>15</sup>:

Manierysta pragnie mówić rzeczy nie normalnie, lecz anormalnie. Przedkłada on to, co sztuczne i afektowane, nad to, co naturalne. Pragnie zdziwić, zaskoczyć, oszołomić<sup>16</sup>.

Przykłady nienaturalnych rozwiązań formalnych można wskazać bardzo wyraźnie w *Poema de vanitate mundi*. Sztuczne pozbawianie wyrazów niektórych sylab<sup>17</sup>, którego przykłady tak z XVII, jak z IV wieku po Chr. podaje Curtius, występuje w interesującej formie u Baldego. Ten zabieg odzwierciedla destrukcję świata opisywaną w poemacie. Razem z Arystotelesem, któremu poeta każe umrzeć w nurtach Eurypu, zatoneły trzy sylaby z jego imienia (LII)<sup>18</sup>. Od tej pory nazywa się więc Ar-les. Podobną metodę

---

szerzonym wydaniu tego samego dzieła, pod zmienionym tytułem (zob. G. Hess, *op. cit.*, s. 255).

<sup>13</sup> G. Westermeyer, *op. cit.*, s. 66.

<sup>14</sup> Motto nie występuje na pewno w wydaniu z 1637 roku. Natomiast najprawdopodobniej nie zachował się żaden egzemplarz pozostałych krótkich wydań, więc nie możemy orzec z całą pewnością, czy zawierały one motto biblijne, czy też nie (J. Balde, *Deutsche Dichtungen*, mit Bibliographie und textkritischem Apparat von R. Berger, Amsterdam 1983, s. 3–4).

<sup>15</sup> E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 2005, s. 298: „Oddzielać manieryzm siedemnastowieczny od jego liczącej dwa tysiące lat prehistorii oraz, w sprzeczności z całą dokumentacją historyczną, nazywać go spontanicznym tworem baroku (hiszpańskiego czy niemieckiego) – można jedynie na skutek ignorancji i upodobania do pseudohistorycznoartystycznych systemów”.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 288.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 291.

<sup>18</sup> Rzymskie cyfry w nawiasach oznaczają numer części w *De vanitate mundi*.

## V.

*Hec est pessimum inter omnia, quae sub sole fiunt, quia  
eadem curia eveniunt* Ecclesi. 9.

Nil usque sit durabile,  
Aut undecunque tutum,  
Caleat myricas quae cupres,  
Cedros trunca Eurasi,  
Arbes pavent Yevivum,  
Pontes timent Araxes,  
Valles inundant lacrymas,  
Montisque fulminantur.

## 5.

*Märkte sind sich selber aus zu werth!*

Nichts ist sicherer noch fester,  
Reichthümern wird das Giftschiff vom Syrthys!  
Ganz Wäber von den Wäbern,  
Thronen und Öthemen reißt Wind in ein!  
Das Zeit verfliehet im Nebel.  
Nichts ist so hoch und so hoch Beig!  
Gericht Donnerstapf und Schwebel.

Agam est, securitibus hoc reperitur in Orbe:

Nec duraturas fert, factus iste moras.  
Et salices, celsaque inarcentia funera securos:  
Aeolus has silvas sine cepella movet.  
Antiquum est illud: *poeta indignatur Araxes*:  
Et sua Parthenopen non minor Aena coquit.  
Fulmine *moxi* Rhodope; nimbus Rhodopeam *valde*,  
Astor iste *flagrant*, pressor ista *maris*.

Hoc est, quod SAPIENS non erat olim  
NIL SECURIVS ESSE, QVAM TIME  
Sic cedrus pavet Aeoli lacertos;  
Flos campi, teneram manum Puelli:  
Propaganda, SPINOLAM fremtentem;  
Pontes, Strymonis alveum ruentem;  
Vallis innoxibus sepulsa Florat;  
Rupes fulmine caeca clamatur, *Oris!*

## 22 DE VANITATE MUNDI.

Define nutantis Mundi fulcite ruinas:  
Labitur, & nullo nixus Atlantae perit,  
Atque ad hoc vides non solum Tyburis scutum,  
Sed Libani & Cedros, flantes Aquilone, mori.  
Eridanus ripas, portes populatur Araxes.  
Hinc est, quod toto flumine ligna nascent.  
Quemque ferit sua mors, hunc nimbi, hunc fulmina  
tundunt.

§ 22. Appennino *Pisipus Capuaeque* dolent.

## S C A Z O N V.

Quaeunque vultum vorro, versis & inverfis,  
Vertenda, & invertenda cernomili tuum,  
Rolsam falaces virginem metunt litret,  
Roras a vallis regit Cedros tonitruet,  
Nil non Afares audet in suos ponere,  
Tandem est & illa bella capta Rupella,  
Valles, cloacae montium, peccant *Mores*,  
Vah! hi POTENTES, hi *presenter* urantur,

## VI.

*Si ceciderit lignum ad Austrum aut ad Aquilonem, in quocunque loco ceciderit, ibi erit,*  
Ecclesi. 11.

Silvas fenestris decerit,  
Et laeta curvat arces,  
Veanque multos videt  
Iura, *maros* amos i  
Nec vinceretur credua  
Bipennibus gigantum;  
Proculmber a vo faucia,  
Haec vultus est sapientum.

## 6.

§ 22. *Der mancher fchöder C. & rbanum/  
Befrauder mit den Cypressen/  
§ 22 mit der Burgst/ker Baum  
Berst/ht/ins Ob/ob gefest/ht.*

II. 1 i 2. Strofa piąta z mottem, niemieckim tłumaczeniem i parafrazami [J. Balde, (*Poema*) *de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mannheim, sygn. Sch 073/265. Zdjście pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/math-teo/camena/AUTBIO/balde.html> dostępn.: (08.10.2011)]

zastosował Balde w przypadku Ksantypy, którą pozbawia głowy. Ta zabawa opiera się na łacińskiej homonimii: słowo *caput* oznacza zarówno głowę, jak i sylabę. Stąd dziwny wyraz ---*tippe* w tekście oryginału<sup>19</sup>. Fragment ten (L) brzmi następująco:

Quae seminudi Socratis  
Spelunca condit ossa?  
Ubi uxor eius putida  
Caputque trunca ---*tippe*<sup>20</sup>.

[Kości z mędrca najmędrszego  
Ktore kryją pagorki?  
Kędy męża tak cichego  
Żona gorsza jaszczorki?<sup>21</sup>].

Również nagromadzenie przykładów odgrywa ważną rolę na różnych poziomach organizacji tekstu u Baldego. W *De vanitate mundi* bardzo częste jest „napelniające wers asyndeton”. Curtius pisze o zastosowaniach tej figury u autorów starożytnych, średniowiecznych i nowożytnych<sup>22</sup>. Oto jeden przykład z poematu Baldego (XXX):

Orchestra, ludi, munera,  
Fontes, arena, circi  
Et editores munerum  
Aurique sparsiones;  
Tragoediae, comoediae,

<sup>19</sup> Na tę cechę poematu Baldego zwrócił moją uwagę cytowany już G. Hess w swoim artykule, *op. cit.*, s. 272–275.

<sup>20</sup> Cytaty pochodzą z nieopublikowanej edycji krytycznej, będącej częścią mojej pracy magisterskiej. Podstawą tej edycji było następujące wydanie: J. Balde, (*Poema*) *de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>21</sup> Wszystkie tłumaczenia z *De vanitate mundi* pochodzą z siedemnastowiecznego przekładu autorstwa Zygmunta Brudeckiego pt. *Sen żywota ludzkiego*. Transkrypcja według nieopublikowanej edycji krytycznej, będącej częścią mojej pracy magisterskiej. Jedyny dostępny mi egzemplarz tego tłumaczenia z Biblioteki Kórnickiej, noszący sygnaturę 1526 Def. (Mf 5828), nie ma karty tytułowej. Druk ukazał się w Krakowie. O prawdopodobnym dатовaniu zob. M. Kozłowska, *Dwa staropolskie przekłady Poema de vanitate mundi Jakuba Baldego wobec oryginału*, „Terminus” 2010, z. 1, s. 95–101.

<sup>22</sup> E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 291–292.

Socii Terentiani,  
Spectator, actor, (plaudite!) –  
Una iacent ruina.

[Nuż widoki, nuż igrzyska;  
Szranki, źrzodła, gonitwy;  
Złota siewby, dziwowiska;  
Ze lwy, z niedźwiedzmi bitwy;  
Rożnych akcji wydawacze  
Z swemi komedyjami;  
Aktorowie i sluchacze,  
Patrz, patrz! leżą kupami!].

Jednak wyliczenie wykracza poza poziom wersu. Cały tekst podporządkowany został strukturze *enumeratio*. Szczególnie wyraźnie widać to w strofach X–LVI. Kolejno następują tu po sobie: wykaz siedmiu cudów świata (X–XV), lista wydarzeń i bohaterów z historii starożytnego Rzymu (XVI–XXX) oraz portrety sławnych mężów (XXXI–LVI).

Starożytny rodowód ma również „manieryzm myśli”<sup>23</sup>, czyli konceptualizm. Spotykamy się z nim już w pierwszej strofie poematu Baldego. Występuje tu bóg wojny z atrybutem pokoju w ręku („Impressit altis monibus / Hostile Mars aratrum” [Dziś wojenne Marsa boje / Pługiem te mury krajają]). A oto strofa XXXVIII, w której mysz (słowo jednosylabowe, także po łacinie) pożera *Iliadę*:

Quod frendeas, res maxumas  
Quandoque parva vastat,  
Smyrnaea certe carmina  
Non struthio voravit.  
Sed una tantum syllaba,  
Sed nequior trecentis,  
Illam trecentis felibus  
Ut dii deaeque perdant.

[A co gorsza, rzecz błazeńska  
Podczas wielkie zwojuje.  
Ona księga snadź smirneńska  
Nie na strusy żałuje.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 298 i n.

Syllaba ją jedna zjadła,  
Co się skrada pokątnie;  
Bodaj na nią ta kaźń padła,  
Że ją sto kotow sprzątnie].

Jak widać, przykłady chwytów manierystycznych podobne do wymienionych spotkać można w różnych epokach i u różnych pisarzy. Jednak w *De vanitate mundi* pojawiają się również cechy manierystyczne charakterystyczne dla epoki, a może raczej środowiska czy pokolenia<sup>24</sup>, z którego wyrasta twórczość Baldego. W wypadku tego poematu równie istotnym przejawem tendencji manierystycznych jest dobór wzorców gatunkowych i sposób, w jaki Balde je potraktował: *De vanitate mundi* to cykl ewidentnie inspirowany emblematyką.

W emblematyce przejawia się bardzo wyraźnie manierystyczne podejście do kategorii gatunku. Przypomnijmy w tym miejscu słowa Janiny Abramowskiej:

Manieryzm to odrębny i w istocie przeciwstawny, choć pozornie nadbudowany nad klasycyzmem, program artystyczny. Jeśli nieortodoksyjna gatunkowość nurtu aklasycznego ma charakter użytkowy, a zarazem inercyjny, jeśli orientacja barokowa charakteryzuje się spontaniczną, jednorazową gatunkowością, tu mamy do czynienia z rodzajem nowatorstwa, które nie tylko wzory i reguły gatunkowe, ale gatunek jako taki spycha na daleki plan<sup>25</sup>.

Podobną myśl wyraża Curtius w tych słowach:

O ile jest tylko jeden sposób mówienia o rzeczach naturalnie, o tyle istnieje tysiąc form nienaturalności. Stąd też jest rzeczą krótkowzroczną i bezużyteczną redukcja manieryzmu do systemu, jak to raz po raz nieustannie się czyni<sup>26</sup>.

Podobnie nie powinno się organizować cykli emblematycznych w system o charakterze genologicznym. Trudno bowiem mówić o kanonie albo

<sup>24</sup> Zob. H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?*, Paris 1965, s. 60.

<sup>25</sup> J. Abramowska, *Staropolska genologia i problemy syntezy historycznoliterackiej*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarośniński, Warszawa 1996, s. 249. W tym miejscu różnica Abramowska manierystyczny stosunek do gatunku od barokowego. Pisząc o „nurcie aklasycznym”, ma natomiast, jak sędzę, na myśli literaturę użytkowo-popularną, pozostającą poza świadomością teoretyczną obowiązującą w obiegu oficjalnym.

<sup>26</sup> E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 288.

uniwersalnych wyznacznikach gatunkowych w tym przypadku. Emblemat nie podlegał klasycznemu podziałom rodzajowym jako twór nowy, uwzględniony dopiero w siedemnastowiecznym, tak zwanym wieloczęściowym podziale na rodzaje<sup>27</sup>. Tego rodzaju nowsze gatunki przyporządkowywano również nieklasycznym kategoriom rodzajowym, jak *epigrammatica poesis* lub *artificiosa poesis*. Ta ostatnia odmiana poezji miała obejmować utwory, których cechą szczególną była kunsztowność. Pojęcie *artificiosa poesis* zastosowano pod koniec XVII wieku do pewnej spójnej grupy utworów, która pojawiła się wcześniej w praktyce twórczej. Oznaczało to zawieszenie rygorystycznych zasad, które powinny obowiązywać przy tworzeniu utworu literackiego, w tym wypadku emblematu. Mimo prób opisanego w poetykach normatywnych<sup>28</sup> autorzy podejmowali coraz to nowe eksperymenty z tym gatunkiem.

Dlatego trudno wskazać jakieś konstytutywne cechy obowiązujące we wszystkich realizacjach emblematu. Istnieją raczej powinowactwa w ramach tej grupy, cechy powtarzalne, ale nadal, by użyć terminologii filozoficznej, raczej przypadkowe niż istotowe. Można pokazać to bardzo dobrze na przykładzie *De vanitate mundi*. Wyraźny jest związek poematu z emblematyką, ale jedynie w pewnych aspektach tej tradycji<sup>29</sup>. Po pierwsze, obecność obrazu i jego ścisły związek z otaczającym tekstem przypominają o roli, jaką odgrywały ryciny w wielu książkach emblematycznych. Trzeba jednak pamiętać, że przecież cykle emblematów wydawano także bez ilustracji<sup>30</sup>. Po drugie, parafrazy poszczególnych części utworu Baldego wykazują uderzające podobieństwo z medytacyjnymi zbiorami emblema-

<sup>27</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 83 i n.

<sup>28</sup> Na przykład przez Jakuba Pontanusa. Zob. J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadt 1594, s. 199–201, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>29</sup> Na temat wąskiego i szerokiego rozumienia pojęcia emblematu zob. P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, part 1, Toronto 1997, s. XV–XVI.

<sup>30</sup> Są to tak zwane *emblemata nuda*, na przykład: [H. Hawkins], *The Devout Hart*, [Rouen] 1634. Innym, choć pokrewnym, przypadkiem są *Mysli o wieczności* Lubomirskiego, które mogą stanowić dobry odpowiednik poematu Baldego. Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 205: „Lubomirskiego *Mysli o wieczności* posiadają zresztą budowę bardzo zbliżoną do emblematów. W cyklu dziesięciu elegii-medytacji przed każdym wierszem pojawia się sentencja biblijna, która mogłaby być lemmą w trójczłonowym emblemacie. Brak oczywiście rycin i w żadnym przekazie nie znajdujemy nawet wzmianki mogącej świadczyć o tym, iż autor przewidywał potrzebę takiego «dopełnienia» swego utworu. W *Mysłach o wieczności* dostrzegamy symbolikę emble-



tycznymi, w których podstawowa trójczłonowa struktura stanowi jedynie drobną część tekstu. Na te właśnie dwie cechy *De vanitate mundi* chciałabym zwrócić szczególną uwagę w dalszych rozważaniach.

### Rola obrazu w *De vanitate mundi*

W poemacie Baldego rycin jest tylko siedem, choć utwór liczy sto łałostek<sup>31</sup>. Dwa miedzioryty znajdują się na początku tekstu. Na rycinie ze strony tytułowej zobaczymy Kupidyna, Fortunę i Chronosa oraz personifikacje metrów, które wskazują na odpowiednie fragmenty wersów opiewających upadek Troi i przysiadają na jej ruinach. Natomiast jeszcze we wstępnej części druku, po przedmowie do czytelnika, znajdziemy przedstawienie bogini Fortuny na saniach. Pozostaje więc tylko pięć miedziorytów, które stanowią integralną część już głównego tekstu poematu. Łączy je temat – wszystkie przedstawiają płyty nagrobne sławnych filozofów. Umieszczenie grafik w tekście nie jest typowo emblematyczne, nie występują one bowiem między mottem (inskrpcją) a następującą strofą (subskrypcją). Jednak nie mają one też charakteru luźnych ilustracji, które mogłyby dotyczyć różnych miejsc utworu. Powiązanie każdego miedziorytu z jedną, obdarzoną numerem łałostíą (XLIX–LII oraz LVI) pozostaje więc zgodne z emblematycznym wzorem (il. 3).

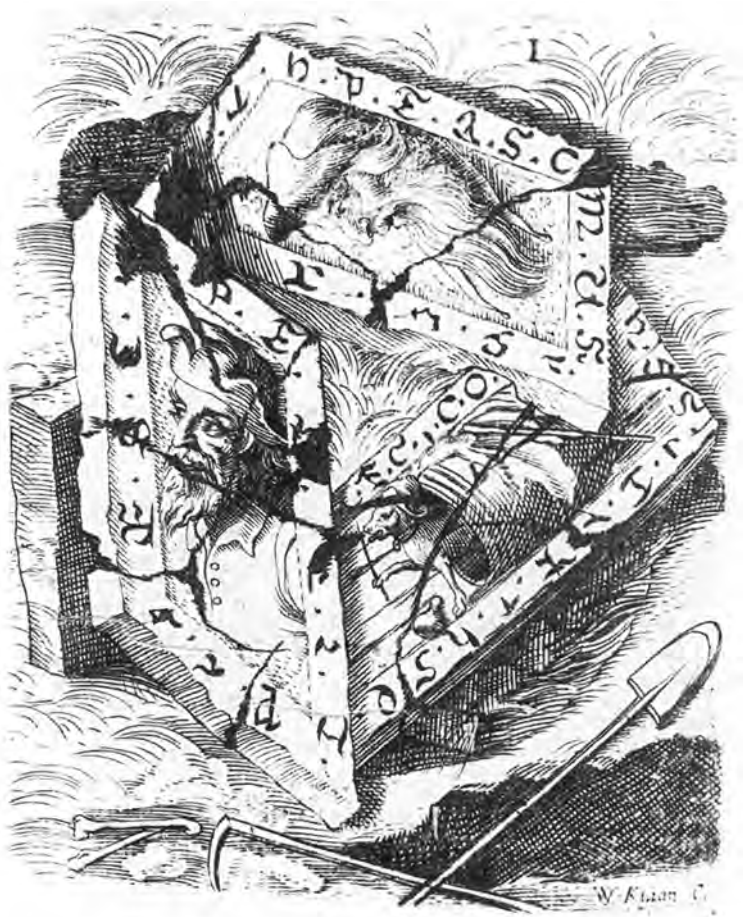
To, że Balde nie umieścił grafik zaraz po motcie, ma swoje uzasadnienie. Na omawiane przesunięcie wpłynął właśnie głębokí, choć inny niż w tradycji emblematycznej, związek obrazu z tekstem<sup>32</sup>. Z nagrobkami miedziorytowymi sąsiadują bowiem epitafia literackie. Już na samej gra-

---

matyczną, choć znacznie w mniejszym zagęszczeniu niż w *Adwerbiach moralnych*". Zob. też M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964, s. 33–34.

<sup>31</sup> Balde podkreśla to szczególnie w zawierających słowo *hecatomba* tytułach wczesnych, krótszych wydań. Liczba emblematów w cyklu nie musi wynosić sto, ale często jest to wartość zbliżona. G. Hess pisze o „emblematycznej strukturze 100 rozdziałów”, jak nazywa wieloczęściowe elementy poematu (G. Hess, *op. cit.*, s. 254). Zob. też M. Praz, *op. cit.*, s. 44: „Omawiana książka [*Emblemes ou devises chrestiennes*] zawiera sto emblematów, a więc tyle samo co pierwszy zbiór Alciatego – zwyczaj naśladowany później przez Corrozeta, przez tłumacza Alciatego, protestanta z Lyonu, Barthélemy'ego Aneau w jego *Picta Poesis* itd.". Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego pochodzą od autorki.

<sup>32</sup> Poniższe informacje podaje za: G. Hess, *op. cit.*, s. 265–267.



Il. 3. Miedzioryt autorstwa Wolfganga Kiliana przedstawiający płyty nagrobne Antystenesa, Demokryta i Diogenesa [J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638, s. 90, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 399 I]

fice dostrzec można tajemnicze litery. Następnym etapem tej misternej konstrukcji jest szyfr odpowiadający znakom z miedziorytów, zapisany zwykłą antykwą. Ten zaszyfrowany przekaz składa się z pierwszych liter wyrazów, które w trzecim i ostatnim elemencie nagrobkowej układanki



Il. 4. Szyfr i epitafia poświęcone Antystenesowi, Demokrytowi i Diogenesowi [J. Balde, *Poema de vanitate mundi*, München 1638, s. 91, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 399 I]

tworzą właściwy tekst epitafium. Znajduje się ono na końcu wszystkich parafraz, a więc jest szczególnego rodzaju *scazonem* i zachowuje to metryczne określenie, które spotykamy także w pozostałych częściach *De vanitate mundi* (il. 4).

Ze względu na ten głęboki związek tekstu z obrazem nie było możliwe usunięcie miedziorytów z utworu bez dużej szkody dla zrozumienia treści nagrobków. Dlatego piszę o grafikach jako o ważnym elemencie tego utworu w ogóle, choć spotykamy je tylko w wydaniu z 1638 roku<sup>33</sup>. W późniejszych edycjach konieczne było objaśnienie słowem, czym są szyfry, nad którymi, zamiast ilustracji, znalazły się nagłówki: *epitaphia* (część XLIX), *epitaphium et cenotaphia* (część L) itp.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 255.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 267.

Stworzenie *De vanitate mundi* wymagało współpracy grafika z pisarzem, co przypomina zwyczaj twórców emblematycznych. W takiej sytuacji autor wiersza może stać się również pomysłodawcą i autorem projektu wykonanej przez grafika ilustracji<sup>35</sup>. W historii polskiej literatury artystyczny duet tworzyli Stanisław Herakliusz Lubomirski i Tylman z Gameren, znany przede wszystkim jako wybitny architekt doby baroku<sup>36</sup>. Współpracowali z sobą także Jan David z Teodorem Galle<sup>37</sup> czy Benedykt van Haeften z Boetiussem a Bolswert<sup>38</sup>. Podobnie znali się oraz wspólnie tworzyli Balde i Wolfgang Kilian (1581–1662), wybitny grafik z Augsburga. Hess stwierdza:

Repertuar poetyckich obrazów, którym dysponował Balde, jego pamięć wzrokowa, a także jego własna wyobraźnia stanowią niewyczerpane zasoby. Jestem pewien, że sam wymyślił i naszkicował dla augsburskiego grafika, Wolfganga Kiliana, również siedem miedziorytów do pierwszego wydania *De vanitate mundi*<sup>39</sup>.

Ta odpowiedzialność poety za plastyczne elementy dzieła powodowała, że uznawano go także za malarza. Wspomina o tym Wilhelm Kühlmann i zwraca uwagę, że Balde cieszył się uznaniem współczesnych właśnie w tej podwójnej roli<sup>40</sup>.

Oczywiście autorzy tworzyli swoje poezje również do grafik zaprojektowanych niezależnie wcześniej. Takie rozwiązanie było jednak możliwe tylko w przypadku tematów obiegowych i opracowanych w konwencjonalny sposób. Za przykład może służyć *Cor deo devotum* Luzvica (wydania z 1627 i 1628 roku), które zawiera kopie sztychów Antona Wierixa, najpierw użytych w *Cor Iesu amanti sacrum* tegoż autora<sup>41</sup>. Cykl Luzvica jest częścią tego, co Simon McKeown nazywa „starą tradycją emblematów opartych na motywach kordialnych, reprezentowaną przez Wierixa, Cramera, Van

<sup>35</sup> Są też przykłady pisarzy-grafików, którzy całe dzieło przygotowywali sami. Tak pracowali Otto Vaenius i Anton Wierix, zob. M. Praz, *op. cit.*, s. 523, 535.

<sup>36</sup> J. Pelc, *op. cit.*, s. 199–200.

<sup>37</sup> P.M. Daly, G.R. Dimler, *op. cit.*, part 1, s. 147–162.

<sup>38</sup> Zob. B. van Haeften, *Schola cordis*, Antwerpen 1629, strona tytułowa.

<sup>39</sup> G. Hess, *op. cit.*, s. 255.

<sup>40</sup> W. Kühlmann, *Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer*, [w:] *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche...*, s. 98.

<sup>41</sup> P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, part 4, Toronto 2005, s. 32–33. Więcej na temat recepcji tego dzieła w literaturze, sztukach plastycznych, a także muzyce zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w:] M. Mieleczko, *Emblematy*, Warszawa 2010, s. 16–21, 29–36.

Haeftena, Harveya i innych<sup>42</sup>. W przypadku zaszyfrowanych płyt nagrobnych Baldego nie mogło być mowy o tego typu cyrkulacji (il. 5).



Il. 5. Strona z wydania niezawierającego miedziorytów [J. Balde, (*Poema de vanitate mundi*, [w:] idem, *Poematum tomus IV, complectens miscellanea*, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mannheim, sygn. Sch 073/265. Zdjęcie pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011)

<sup>42</sup> S. McKeown, *The Emblem in Scandinavia*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P.M. Daly, New York 2008, s. 341.

## Parafrazy i medytacje

Drugą uderzającą cechą poematu Baldego jest nagromadzenie parafraz stu podstawowych strof poematu. Ich obecność w *De vanitate mundi* świadczy bezsprzecznie o pokrewieństwie utworu z jezuickimi cyklami emblematów o charakterze medytacyjnym. Religijna odmiana emblematu wzięła początek ze zbioru Georgette de Montenay<sup>43</sup>, który Praz nazywa „pierwszym religijnym zastosowaniem emblematów”<sup>44</sup>. Te słowa włoskiego badacza, mówiące o związku emblematyki jezuickiej z *Emblemes ou devises chrestiennes*, odnoszą się zaskakująco trafnie również do wanitatywnego obrazowania w *De vanitate mundi*:

Emblematy 43 i 83 są z gatunku tych, które często spotykamy w książkach jezuickich; świat jawi się jako hieroglify oznaczający dobra materialne lub ziemskie pokusy (w pierwszym przypadku jego wnętrze jest pełne worków z pieńdzmi, w drugim – wystaje z niego ramię uzbrojone w łuk i strzały)<sup>45</sup>.

Jednak jezuici rozwinęli tradycję religijnego emblematu w sposób niezwykle twórczy. Podczas gdy de Montenay ogranicza się do użycia trójdzielnej struktury lemma – grafika – subskrypcja, ten sam schemat w medytacyjnych jezuickich realizacjach gatunku zdaje się stanowić niemal jedynie pretekst do znacznie bardziej rozbudowanych i w różnorodny sposób uporządkowanych rozważań. Pisarze związani z Towarzystwem Jezusowym wykorzystali w emblematach starą tradycję medytacji jezuickiej, której początki dał sam założyciel zakonu w swoich słynnych *Ćwiczeniach duchownych*<sup>46</sup>. Utwory powstające w tym nurcie emblematyki miały bardzo często eksperymentalny charakter. Na przykład w łacińskiej wersji<sup>47</sup> *Cor devout*

<sup>43</sup> G. Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon 1571, dostępne na serwerze Glasgow University Emblem Website, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/contents.php?id=FMOa> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>44</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 44.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>46</sup> I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przeł. M. Bednarz, Kraków 1993. W Polsce naśladowcą Loyoli, twórcą wielu monumentalnych dzieł o charakterze medytacyjnym był Kasper Drużbicki. Por. na przykład K. Drużbicki, *Jesus passus per centuriam modorum meditando passionem Salvatoris nostri illustratus*, Kalisz 1660.

<sup>47</sup> S. Luzvic, *Cor deo devotum Iesu pacifici Salomonis thronis regius*, Antwerpen 1628.

Stefana Luzvica konstrukcja medytacyjno-emblematiczna przedstawia się następująco (na przykładzie pierwszej medytacji<sup>48</sup>):

- lemma, rycina, krótki wiersz,
- *Imaginis expositio*<sup>49</sup>,
- *Praeambulum ad Primam Meditationem*,
- *I Meditatio*,
- *Oratio praeparatoria*,
  - 1 *Praeludium*
  - 2 *Praeludium*
  - 1 *Punctum*
  - 2 *Punctum*
- *Colloquium*.

Równie ciekawe jest tłumaczenie tego dzieła na angielski, autorstwa Henry'ego Hawkinsa, zatytułowane *The Devout Hart*<sup>50</sup>, w którym miejsce ryciny zajmuje pusta strona, a *the incentive* (tj. *imaginem expositio*) poprzedza hymn „by a new hand”, czyli „innej ręki”<sup>51</sup>. Hawkins był również prawdopodobnie autorem utworu *Partheneia Sacra*, którego struktura dorównuje złożonością dziełu Luzvica. Tu rozczłonkowaniu ulega również obraz – każda cząstka zawiera dwa przedstawienia graficzne, podobne, ale pełniące różną funkcję. Karl Josef Höltgen pisze o tym rozwiązaniu w przedmowie do poematu Hawkinsa: „Uderzająco nowe jest rozdwojenie emblematicznego ikonu na «Devise» (symbol naturalny) i «Embleme» (symbol odnoszący się do historii zbawienia)”<sup>52</sup>. Przykłady medytacyjnych cykli, z których każdy rozwija emblematiczne cząstki w zaskakujący i oryginalny sposób, można by mnożyć. Do tej samej tradycji należą *Pia desideria* Hermana Hugona<sup>53</sup> i *De aeternitate considerationes* Jeremiasza Drexeliu-

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 18–31.

<sup>49</sup> Ten element pochodzi z innej francuskiej wersji cyklu Wierixa pt. *Les saintes faveurs du petit Jesus au coeur qu'il ayme et qui l'ayme* autorstwa Étienne'a Bineta. Zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 19.

<sup>50</sup> [H. Hawkins], *The Devout Hart or Royal Throne of the Pacificall Salomon*, [Rouen] 1634.

<sup>51</sup> *Ibidem*, strona tytułowa. Autorem hymnu jest również Hawkins, zob. K.J. Höltgen, *Introductory Note*, [w:] H. Hawkins, *Partheneia Sacra* 1633, Menston 1971.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> H. Hugo, *Pia desideria*, Antwerpen 1624, dostępne na serwerze Emblem Project Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/hu1624.html> (dostęp: 08.10.2011). Na temat ogromnej recepcji tego dzieła w literaturze oraz sztukach plastycznych zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 25–33, 37–50.

sa<sup>54</sup>. W podobnym duchu powstała *Schola cordis* Benedykta van Haeften<sup>55</sup>, benedyktyna tworzącego pod wpływem kultury jezuickiej. Struktura tego utworu jest wielką metaforą szkoły z podziałem ksiąg (*libri*) na *classes* i *lectiones*. Z kolei Otto Vaenius w swoich cyklach rozwijał emblematyczny rdzeń przez wielojęzyczne tłumaczenia<sup>56</sup>.

Bardzo często w tych utworach „właściwy” emblemat jest kilkunastokrotnie lub nawet kilkadziesiąt razy krótszy niż reszta tekstu mu przyporządkowana. Tego typu podejście do gatunku widać zresztą w emblematycznym dziele autorstwa samego Baldego, *Urania victrix*<sup>57</sup>. Cykl ten dzieli się zaledwie na pięć części (ksiąg poświęconych pięciu zmysłom), które objętością przewyższają za to którykolwiek z wymienionych wyżej zbiorów.

*De vanitate mundi* pod względem strukturalnym wiele zawdzięcza tym eksperymentom. Jednak dzieło Baldego także różni się znacznie od opisanych utworów. Po pierwsze, nie jest ono cyklem medytacyjnym. Inaczej niż wymienione wyżej religijne zbiory emblematów *De vanitate mundi* stanowi w gruncie rzeczy kunsztowne i erudycyjne zestawienie symboli i toposów przejętych z kultury starożytnej<sup>58</sup>. Nawiązania biblijne zdarzają się rzadko, a motta, pochodzące z Biblii, jak w wymienionych wyżej cyklach, zostały dobrane do antycznych anegdot. I tak, wprowadzając figurę Pegaza (XL), Balde zacytował werset z Księgi Psalmów mówiący o koniu<sup>59</sup>. Z kolei do opisu jednego z siedmiu cudów świata (XII) dopasował fragment z Dziejów Apostolskich dotyczący świętyni Artemidy<sup>60</sup>. To antyczne nawiązania rządził odniesieniami do Pisma Świętego, a nie na odwrót.

<sup>54</sup> H. Drexelius, *De aeternitate considerationes*, München 1621, dostępne na serwerze Google Books, [http://books.google.com/books?id=5ok8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false](http://books.google.com/books?id=5ok8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false) (dostęp: 08.10.2011).

<sup>55</sup> B. van Haeften, *Schola cordis*, Antwerpen 1629.

<sup>56</sup> Zob. O. Vaenius, *Amorum emblemata*, Antwerpen 1608; idem, *Horatiana emblemata*, Antwerpen 1612; idem, *Amoris divini emblemata*, Antwerpen 1615; wszystkie zbiory dostępne na serwerze Emblem Project Utrecht, odpowiednio: <http://emblems.let.uu.nl/v1608.html>, <http://emblems.let.uu.nl/va1612.html>, <http://emblems.let.uu.nl/v1615.html> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>57</sup> J. Balde, *Urania victrix*, München 1663, dostępne na serwerze CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bald6/te01.html> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>58</sup> Oczywiście autorytet antyku jest bardzo istotny we wszystkich omawianych dziełach, ale miejsce antycznych odniesień i ich funkcja znacznie się różni. Na temat roli tradycji antycznej w *Pia desideria* Hugona zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 24–25.

<sup>59</sup> Ps 33(32),17.

<sup>60</sup> Dz 19,27.



Nieliczne strofy mają rodowód biblijny. Pod pewnym względem są one „ważniejsze”: opis niebieskiej Jeruzalem (LXXXIV–XCII) to obraz świata prawdziwego, nieprzemijającego, wspaniałego, który wydaje się dominować nad wszystkim innym, co zostało przedstawione w poemacie. Jednak, zawieszając myślenie o negatywnym lub pozytywnym znaczeniu przypisanemu poszczególnym elementom utworu, musimy przyznać, że to popis klasycznej erudycji wypełnia większą część poematu o marności świata. Użycie w *De vanitate mundi* pogardliwych określeń w odniesieniu do kultury antycznej (Homer jako kłamca, XXXVIII<sup>61</sup>; Troja jako miasto chaosu, I<sup>62</sup>; poeci rzymscy jako fałszywi prorocy, XXXIX<sup>63</sup>) to po prostu chwyt właściwy poezji wanitatywnej.

Również, inaczej niż w większości wymienionych przykładów, parafrazy Baldego są poetyckie i stanowią niezwykle bogatą mieszankę gatunków. *Pean* w części XVIII, *nenia* w części XXX, *epithalamium* w części LIX, *genethliacon* w części LXXXVIII – to tylko nieliczne przykłady różnorodności genologicznej. Hess nazywa *De vanitate mundi* „ein Feuerwerk der Verskunst”<sup>64</sup> (dosłownie: „fajerwerk sztuki wersyfikacyjnej”).

Ta cecha sprawia, że trudno przypisać utwór Baldego jakiegokolwiek kategorii genologicznej. Jakub Bach, usiłując dzielić utwory jezuitę na epickie, liryczne, elegijne i satyryczne oraz dramatyczne, nie wiedział, co począć z poematem o marności świata<sup>65</sup>. Wymienił go ostatecznie między *Lehrdichtungen*, czyli „poezjami dydaktycznymi”. „Są to wiersze, które dają wyraz bolesnym odczuciom autora dotyczącym przemijania wszystkiego, co ziemskie”<sup>66</sup>. W tej kategorii obok *De vanitate mundi* historyk literatury umieszcza *Agathyrusa*, *Taniec śmierci* (*Chorea mortualis*) oraz utwór pt. *Poema somnium inscriptum*<sup>67</sup>.

Podobnego eksperymentu z łączeniem różnych metrów i gatunków dokonał Francis Quarles w swoim zbiorze *Emblems, Divine and Moral*,

<sup>61</sup> Zob. motto do tej strofy i Prz 19,9.

<sup>62</sup> Zob. motto do tej strofy i Iz 24,10.

<sup>63</sup> Zob. motto do tej strofy i Ez 13,7.

<sup>64</sup> G. Hess, *op. cit.*, s. 252.

<sup>65</sup> J. Bach, *Jacob Balde. Ein religiös-patriotischer Dichter aus dem Elsass. Zu seinem 300-jährigen Geburtsjubiläum*, „Strassburger Theologische Studien” 1904, VI Band, 3. und 4. Heft, s. 81.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 110–112.

*Together with Hieroglyphics of the Life of Man*<sup>68</sup>. Różnica polega na tym, że w *De vanitate mundi* kilka parafraz, a więc metrów, współlistnieje w ramach jednej „całości emblematycznej”. Na przykład po pierwszej strofie następuje ich pięć, nie licząc parafrazy w języku niemieckim. Natomiast w *Emblems, Divine and Moral...* jedno metrum przypada na jeden element cyklu. Na polskim gruncie z podobnym rozwiązaniem mamy do czynienia w *Szczęśliwej moskiewskiej ekspedycji* Samuela Twardowskiego<sup>69</sup>, w której każda z szesnastu części została napisana inną odmianą wiersza.

Warto zwrócić uwagę, że nawet kategorie szersze – rodzajowe – mieszają się w *De vanitate mundi*. Balde umieścił bowiem wśród licznych parafraz i takie, które należą z pewnością do poezji dramatycznej. Sam autor nazywa je *scenae*, a są to dialogi (w częściach numer XIV, XXX, XXXIV, XLVI, XLVIII, XLIX, LVI, LXIII, LXVII, LXXXI, XCII, XCVII) oraz jeden monolog (w części numer LXXXV). Pod tytułem, wskazującym na przynależność genetyczną, Balde umieszcza osoby dramatu – w scenach występują Poeta i upersonifikowany Scazon.

Teatralność jest kolejnym śladem jezuickiej tradycji w *De vanitate mundi*, a także częścią dydaktycznego charakteru poematu. Jednak Balde poucza czytelnika, podobnie jak inni pisarze jezuici<sup>70</sup>, również wykorzystując emblematyczne cechy swojego dzieła. Te słowa mówią o moralizatorskim wymiarze emblematu, obecnym także w *De vanitate mundi* (il. 6):

Dzięki ich właściwościom dydaktycznym emblematy stały się jednym z ulubionych narzędzi propagandy<sup>71</sup> zakonu jezuitów. Ponadto wydaje się, że używano ich, by rozszerzać ignacjańską metodę zastosowania zmysłów, aby pomóc wyobraźni w przedstawieniu sobie w najdrobniejszych szczegółach zjawisk o znaczeniu religijnym, koszmaru grzechu i mąk piekielnych, rozkoszy pobożnego życia<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> F. Quarles, *Emblems, Divine and Moral, Together with Hieroglyphics of the Life of Man*, London 1635, dostępne na serwerze The English Emblem Book Project, <http://emblem.libraries.psu.edu/quarltoc.htm> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>69</sup> S. Twardowski, *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Najjaśniejszego Władysława IV, króla polskiego i szwedzkiego*, oprac. J. Okoń przy współudziale M. Józwiak i M. Kurana. Skany starego druku ([w:] *Miscellanea selecta*, Kalisz 1682, s. 2–36) są również dostępne w internecie na serwerze Śląska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=4027&from=FBC> (dostęp: 08.10.2011).

<sup>70</sup> Na temat dydaktycznego znaczenia emblematu w edukacji jezuickiej, szczególnie w *Ratio studiorum* i innych pismach teoretycznych dla szkoły jezuickiej, zob. G.R. Dimler, *The Jesuit Emblem*, [w:] *Companion to Emblem Studies...*, s. 99–104.

<sup>71</sup> O tym określeniu pisze G.R. Dimler, zob. *ibidem*, s. 104.

<sup>72</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 170.

Poc̃ta, SCAZON.

**R**ubiginose serue, toripes Scazon, quæ verba præ-  
 mis gutturi meo guttur sapit. SCAZON.  
 Meoq; gutturem. Gulam Plauti petescit illecebra.  
 Peluicusta delectant ramenta multos gnaritaris an-  
 teiqua. POE. Audire malim stupea sonum lingua.  
 SCA. Non ipsa Aëdon blanda Thracia pellex, de-  
 uirginatam se gemens, mihi môssit tam mustulentè  
 vinulam voluptatem. POE. Horresco: cessa. SCA.  
 Tamne squalis Evander tibi viadetur, Enniusq; con-  
 tagu spurcificus, ut qua metra detenebravit, decori-  
 terque rasa concelebrescunt, ceu spectra volcanosa  
 durus inciles. POE. Quid dicit? SCA. Obsute, ce-  
 spectiles versus Turpilianes, Vnimammis scriptos.  
 POE. Quid dicit? SCA. Ille cum spabat in terra sub  
 iliceto; vel seabat in solla; dulce malacissans vani-  
 tudinis carmen expectorabat. ore dein columnato ite-  
 rum silobas, tam quietus, ut frigus obrociosem occu-  
 passe sirpatum Vatem tremore crederetur incusso. ad-  
 nec recesses languor ille diuinus. Ad se reuersus cer-  
 nuabat. POE. Occidis Absiste Scazon. SCA. Ex  
 Lucretio spersos scilicet, flores, optumeq; olefcentis,  
 ephebitate pieciles coronanda. POE. Silices loquen-  
 do projecis: spuis saxa. Tam nunc seuerè comminatus  
 edico omite priscis inquinare me verbis, rotunda,  
 plana, clara, tersa conquire.

XLIX.

Nos insensati erravimus à via veritatis.

Sap. 5.

In qua vetus computruis  
 Antilichenes caverne?

Q

Il. 6. Scena w części numer XLVIII [J. Balde, (Poema) de vanitate mundi, [w:] idem, Poematum tomus IV, complectens miscellanea, Köln 1660, Universitätsbibliothek Mann-  
 heim, sygn. Sch 073/265. Zdjęcie pochodzi z serwera CAMENA, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balde.html> (dostęp: 08.10.2011)

## Elogium

Opis emblematycznego eksperymentu w *De vanitate mundi* nie byłby pełny, jeśliby pominąć związek utworu z elogium. Można powiedzieć, że Balde korzystał z dwóch odłamów jednej tradycji. Badacze zwracają bowiem uwagę na pokrewieństwo emblematu i elogium. Janusz Pelc pisze: „Zwyczaj łączenia wizerunku z napisem w kompozycjach nagrobkowych znany był w starożytnym Rzymie – wykształcił się nawet specjalny styl elegijny, zwany inaczej nakamiennym”<sup>73</sup>. Podobnie jak emblematy elogia można zaliczyć do manierystycznego nurtu siedemnastowiecznej literatury. Są to utwory przesycone konceptami, „ciemne” i w konsekwencji – antyklasyczne<sup>74</sup>. O takim postrzeganiu gatunku świadczy wczesnooświeceniowa jego krytyka, wyrażona przez Stanisława Konarskiego<sup>75</sup>.

Elogium zbliżało się często do rytmizowanej prozy, a uprawiających ten gatunek nie obowiązywał nakaz pełnej regularności metrycznej<sup>76</sup>. Wers stanowił wprawdzie nadal podstawową jednostkę konstrukcyjną, ale nie tworzyła go już liczba sylab o odpowiedniej długości i akcentuacji. To „koncepty, pointy, argucje są przez teoretyków elogium podawane jako jego wersyfikacyjna podstawa”<sup>77</sup>. U Baldego występują wprawdzie metra regularne. Równocześnie jednak w *De vanitate mundi* widać podział na jednostki wersyfikacyjne o samodzielnym znaczeniu. Takie wersy jak: „Nil usque stat durabile” [Nic na świecie nie wiekuję] (część V) czy „Non longa res est vivere” [Krotki, krotki życia wątek] (część VII) znaczą także bez szerszego kontekstu. Jednak o wiele częściej podobne względnie samodzielne całości zajmują jeden dystych. W teorii elogium nazywa się je punktami. Jan Kwiatkiewicz, teoretyk z epoki, pisał o omawianej konstrukcji w ten sposób:

Trzeba, by jeden koncept wypływał z drugiego jak ciąg snującej się nici [...] Przez punkty rozumiemy wypowiedzi wzajemnie niezależne czy to na ten sam temat, czy na różne tematy. Punkty te powinny być tego rodzaju, by według intencji mówcy zmierzały do określonego celu<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> J. Pelc, *op. cit.*, s. 42.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 159, 162.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 165, 169.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 165.

<sup>78</sup> J. Kwiatkiewicz, *Phoenix rhetorum*, Kalisz 1682, s. 37 (cyt. za: B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 158).

W *De vanitate mundi* jednostki te często nie łączą się za pomocą spójnika<sup>79</sup>. By je uporządkować, poeta wykorzystuje paralelizmy, na przykład w strofie III:

Idem trecentis vocibus  
 Natura tota clamat;  
 Hoc mugit in trionibus,  
 Hoc hinnit in caballis,  
 Hoc rugit in leonibus,  
 Hoc latrat in molossis,  
 Hoc barrit in vastissimis  
 Nigerrimisque barris

[To-ż ustawnie przed człowiekiem  
 Natura wszystka głosi;  
 To wołowym znaczy bekiem,  
 To rżąc w koniach obnosi.  
 To-ż wyświadcza we lwim ryku  
 I we psach szczekających;  
 To-ż w niezgrabnym znaczy krzyku  
 Słoniów brzydko wrzeszczących].

W podobnym celu stosuje też przeciwstawienia, na przykład w strofie X:

Septena quae miracula  
 Iactabat ante mundus,  
 Septena sunt ludibria  
 Et nobiles chimaerae

[One cuda siedmiorakie,  
 Ktoremi się świat szczycił,  
 Tak to plotki leda jakie,  
 Jakby kto cień uchwycił].

Złożonej z punktów konstrukcji elogium sprzyjają wspomniane już, tak częste u Baldego struktury wyczerpienia, które można skracać lub wydłużać bez szkody dla całościowego znaczenia utworu<sup>80</sup>. Podporządkowany figurze *enumeratio* temat sławnych mężów jest również niemal wyznaczni-

<sup>79</sup> B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 168.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 178–179.

kiem gatunku, a przynajmniej jego odmiany historycznej<sup>81</sup>. Otwinowska oddziela tę grupę od realizacji panegirycznych, które dotyczą raczej postaci współczesnych autorowi. Ciągi elogijne poświęcane dawnym władcom i bohaterom (odmiana historyczna) były przeciętnie obszerniejsze (na przykład *Lechias* Inesa<sup>82</sup>), a „elogia panegiryczne dotyczące współczesnych dostojników świeckich czy kościelnych często wyodrębniają bardziej jakiś poszczególny znamieny fakt, pozwalający w symbolicznym skrócie oddać wielkość czy odrębność szkicowanego w ten sposób charakteru”<sup>83</sup>. Jednak „metoda historyczna służy również niekiedy do opiewania czynów ludzi współczesnych, a historyczna sylwetka może także być skreślona jednym krótkim szkicem”<sup>84</sup>. Właśnie z tą ostatnią kombinacją mamy do czynienia w utworze Baldego najczęściej. To, że jego stosunek do przedstawianych postaci nie jest zwykle pozytywny (mają one reprezentować marność ludzkich zamiarów i czynów), nie gra w tym wypadku istotnej roli – liczy się zastosowana technika. Zresztą jeden z teoretyków wymienia w swojej klasyfikacji odmian gatunku także i elogium ganiące<sup>85</sup>. W *De vanitate mundi* pojawiają się również *stricte* pochwalne portrety współczesnych wodzów, reprezentujące pod względem tematu niemal czystą odmianę panegiryczną gatunku. Aby uzyskać pełny obraz elogijnych wątków u Baldego, warto przytoczyć jeszcze i te słowa Otwinowskiej: „Do elogiów panegirycznych zaliczyć nadto wypada te, które są skierowane pod adresem przedmiotów nieosobowych lub abstrakcyjnych: ojczyzny, miasta, zwycięstwa itp.”<sup>86</sup>.

Panegiryczny charakter wielu elogiów wiąże się z pochodzeniem gatunku. Jego źródłem są bowiem napisy nagrobne. Stąd inna nazwa stylu elogijnego – styl nakamienny. Balde odwołuje się do tej tradycji bardzo bezpośrednio, tworząc nagrobki filozofów. W epitafiach i cenotafach używa majuskułowej antykwy, imitując napisy ryte na płytach nagrobnych. Ale wykorzystywanie kroju pisma w celu uwydatnienia niektórych fragmentów stało się cechą składową całego gatunku. W *De vanitate mundi* często

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>82</sup> A. Ines, *Lechias...*, Cracoviae 1655, dostępne na serwerze Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication?id=9860&tab=3> (dostęp: 25.06.2012).

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Rozróżnienie retoryki TPN w Poznaniu, sygn., rkps 553 (za: B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 161).

<sup>86</sup> B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 162.

kursywa zwraca uwagę na gry słów czy współbrzmienia, które w elogiach odgrywają niebagatelną rolę<sup>87</sup>. Przyjrzyjmy się na przykład temu fragmentowi: „Omnis voluptas *palpitat*, / Quanquam dolosa *palpat*” [Wszelka rozkosz prędko gaśnie, / Choćże głaszcze zdradliwie] (część VIII). Podobnie krój pisma wskazuje na grę słów w strofie XIV (mówiącej o rozpadzie biblijnego kolosa z Księgi Daniela<sup>88</sup>): „Quot partibus decreverit, / Testatur *ima testa*” [Jako pozbył wzrostu swego, / Część go spodnia wydała].

W medytacyjnych cyklach emblematów widzimy podobny sposób wykorzystania czcionek. Ciekawym przykładem jest kunsztowny, otwierający cykl Quarlesa wiersz Edwarda Benlowesa *Tot flores Quarles, tot paradus habet*, w którym krój pisma zmienia się niemal co drugie słowo. Zresztą wśród poetów i teoretyków tego gatunku najważniejsze miejsce zajmują jezuiti. Otwinowska przypomina:

Emanuel Tesauro i Alojzy Juglaris – Włosi, Piotr Labbé – Francuz i Jakub Masenius – Niemiec – oto najgłośniejsi elogiarzyści siedemnastego wieku. Wszyscy – rzecz charakterystyczna – jezuiti<sup>89</sup>.

Warto w tym kontekście podkreślić, że elogium stosowano w poezji wyłącznie neołacińskiej<sup>90</sup>, co czyni Baldego tym podatniejszym na jego wpływy.

*De vanitate mundi* jest więc utworem nowołacińskim, ale na pewno nie klasycystycznym. Niezwykle trafnie uogólnia związany z tym fenomen siedemnastowiecznej poezji nowołacińskiej Otwinowska:

[...] nurt manieryzmu płynął całą falą ogarniającą nie tylko współczesne literatury narodowe, ale i zapatrzoną r z e k o m o [podkreślenie – M.K.] w klasyczną przeszłość literaturę w języku łacińskim<sup>91</sup>.

Dodatkowo literaturoznawczynie stwierdza w tym samym miejscu, że to „właśnie na terenie łaciny wykształciły się najbardziej skrajne, najbardziej ostentacyjne formy manierystycznego ukształtowania wypowiedzi

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 168–169.

<sup>88</sup> Dn 2,31–35.

<sup>89</sup> B. Otwinowska, *op. cit.*, s. 154.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 181.

poetyckiej”<sup>92</sup>. Jest to kolejny paradoks siedemnastowiecznej wielogatunkowej i niezwykle barwnej mozaiki literackiej, którą starałam się przedstawić na przykładzie *De vanitate mundi*.

### Summary

The article looks at how the mannerist tradition has influenced a seventeenth century long poem *Poema de vanitate mundi* by German Jesuit poet Jacob Balde (1604–1668). The paper starts with a general introduction about the author and the poem itself. *De vanitate mundi* has been described as a part of the mannerist tendencies occurring in different times and places (like the importance of conceit in formulating artistic texts or the role of formal means including extensive *enumeratio* and experimental cutting out of the syllables), as well as shows these features of it which can be directly connected to emblematic tradition of the early modern period. It focuses on three aspects of this tradition. Firstly – the unconventional role of the image in *De vanitate mundi* with particular emphasis on its connection to the surrounding printed text; secondly – the variety of paraphrases which form a complex, multi-genre structure of the poem; finally – the influence of the eulogium (a phenomenon directly connected to emblem) must have had on Balde’s work.

The emblematic tradition has been described as a composite of different tendencies rather than a normative and stable entity. The article aims at tracing this variety of tendencies in Balde’s poem. Particularly, the Jesuit (or modelled according to Jesuit habits) meditative emblem cycles are presented here as a source of the structure of *De vanitate mundi*. Also, the article emphasizes how the Jesuit culture influenced the shape and form of *De vanitate mundi* (e.g. the role of dramatic elements within the paraphrases, the meditative character of the poem or its didactic values).

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 181.