

EWELINA DRZEWIECKA (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

NA POGRANICZU KULTUR: EMBLEMATYKA I ANTYK JAKO GŁÓWNE PIERWIASTKI KONSTRUUJĄCE HYBRYDYZNE SIEDEMNASTOWIECZNE DZIEŁO *SPHINX SAMSONICA...*

W 1628 roku, z okazji uroczystości zaślubin, uczniowie i profesorowie kolegium jezuickiego w Rawie Mazowieckiej ofiarowali państwu młodym, Zuzannie¹ i Sebastianowi² Wołuckim, utwór *Sphinx Samsonica...*, pełen aluzji i odwołań do starożytności druk emblematyczny³. Data jego powsta-

¹ Zuzanna Owadowska, herbu Łabędź, z Owadowa w Rawskim, pochodziła z dobrego rodu, jej przodek Jędrzej Owadowski był kuchmistrem królewskim. Inny jej krewny, Florian, „z Radziwiłłem księżciem biskupem krakowskim i kardynałem, jeździł do Rzymu” (K. Niesiecki, *Herbarz Polski, powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Borowicza*, t. VII, Lipsk 1842, s. 211). Filip Dunin Owadowski był stolnikiem sandomierskim, „przemysłnej industrii człowiekiem, od sumy neapolitańskiej imieniem królewskim prowizje odbierał” (*ibidem*, s. 211). Zuzanna była córką Ewy Kochanowskiej, herbu Korwin, wnuczką Jana Kochanowskiego (*ibidem*, t. V, s. 139–142).

² Sebastian Wołucki pochodził ze znakomitego szlacheckiego rodu, „dom ten zasłużony był ojczyźnie, tak z spraw rycerskich, jako i innych” (*ibidem*, t. IX, s. 423). I rzeczywiście, jak podają herbarze, w szeregach rodu Wołuckich znaleźli się uczeni biskupi, literaci i legaci królewscy. Sebastian Wołucki to również postać barwna i aktywna: był on kasztelanem małogoskim, starostą rawskim, legatem królewskim „do korfisza Branderburskiego”, posłem na sejm, reprezentantem do trybunału koronnego (*ibidem*, s. 246–247). Wraz z dwoma braćmi ufundował kolegium jezuickie w Rawie i „aparatem uprowadował, konwikt tamże dla studentów erygował” (*ibidem*, s. 426).

³ *Sphinx Samsonica De Illustrissima Ursinorum Sarmaticorum seu Ravitarum et Duni-nonorum Gente. Aliquot utrisque Sacrae et externa antiquitatis Symbolis promulsidibus praenotata et in nuptiali convivio... cum... Sebastiano de Wolucz Wolucki, Capitano Raviensi...*

nia przypadła na czasy rozkwitającego baroku, lubującego się w wielości i różnorodności. Był to więc okres idealny, by wydać dzieła bogate treściowo, różnorodne i hybrydyczne. *Sphinx Samsonica...*, utwór łączący kilka gatunków literackich, stanowi znakomity przykład uczonego panegiryku jezuickiego, pełnego paraleli i przytoczeń z pism wielu twórców antyku. Tętni on mitologicznym życiem, ukazując barwny świat bóstw wykreowany przez wyobraźnię starożytnych, który na kartach *Sphinx Samsonica...* ożywa, splatając się z legendarnym światem potomków rodzin nowożeńców. Antyk jest w utworze nieustannie obecny, stanowi jeden z elementów konstruujących dzieło. Bogactwo i wielopłaszczyznowość *Sphinx Samsonica...* zauważalne są nie tylko w sferze słowa, ale również w sferze obrazu. Jedną z nowatorskich tendencji, które zaczynały się dopiero budzić na kartach drukowanych panegiryków i które miały na dobre zagościć w literaturze panegirycznej w połowie XVII wieku, było stosowanie emblematów. Oryginalność *Sphinx Samsonica...* polegała nie tylko na ich obecności w utworze, lecz również na „barokowej”, ornamentalnej budowie dzieła, w której słowo i obraz wiązały się z sobą w niezwykle sposób. Podobnie wielowarstwowa struktura była wówczas zupełnie niespotykana i wykazywała, jak pisze Janusz Pelc, cechy oryginalne w porównaniu z innymi wydawanymi w tym samym czasie emblematycznymi panegirykami⁴. Utwór stanowi zatem niejako preludium do tendencji obecnych w literaturze dojrzałego i zmierzającego już baroku. *Sphinx Samsonica...*, choć figurowała w wielu spisach i pojawiła się także u Pauliny Buchwald-Pelcowej, która w swej bibliografii druków emblematycznych podała podstawowe informacje o dziele⁵, długo pozostawała właściwie niezauważona. Nie uwzględniają jej monografie poświęcone nowożytnym utworom epitalamiowym⁶, marginalnie wspomina się o niej w monografiach emblematycznych⁷.

et Nobilissima Virgo D. Susanna Owadowska, Hymenaei acris inmanum conveniret. A nobili et studiosa Collegii Voluciani Ravae Societas Iesu iuventute ad discutiendum proposita et cum Symbolis lusibus, lyricisque concentionibus novis maritis ex voto publico pro dono oblata dictataque. Anno Dominis Dei, M.D.C.XXVIII [1628], Warszawa 1628.

⁴ J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 181.

⁵ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczące XVI–XVII wieku, bibliografia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, s. 149.

⁶ Zob. K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie: między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1989.

⁷ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 181.

Dopiero Jadwiga Bednarska w pierwszej części swojej książki poświęconej dziejom polskiej ilustracji panegirycznej, analizując ilustracje towarzyszące tekstowi, zwróciła uwagę na bogactwo jego antycznych odniesień⁸. Podążając następnie tropem lemmatów, wskazała najważniejsze miejsca z pism twórców antyku, do których nawiązywali autorzy *Sphinx Samsonica...* Dokonała również znakomitej analizy formalnej emblematów zawartych w dziele, rozważając ich związki z emblematyką europejską, w tym z emblematyką niderlandzką⁹. Utwór, zbadany gruntownie pod kątem historii sztuki, nie doczekał się jednak większej uwagi ze strony filologów, nie mówiąc już o poruszeniu kwestii korespondencji słowa i obrazu. Nie podjęto żadnych badań nad jego różnorodnością gatunkową, nie przetłumaczono ani nie wydano dzieła. Podejście filologiczne jest jednak o tyle ważne, o ile pozwala zgłębiać nieoczywiste znaczenia emblematów, dzięki studiowaniu pełnych aluzji do antyku łacińskich komentarzy i epigramów. Smuga światła rzucona na dzieło przez Jadwigę Bednarską oraz bliższe zapoznanie się z jego fragmentami utwierdzają w przekonaniu, że jest ono warte zainteresowania.

Sphinx Samsonica... jest panegirycznym epitalamium emblematycznym. W XVII stuleciu, zwanym niekiedy „panegirycznym”, panegiryzm przejawiał się w wielu utworach, między innymi w epitafiach i epitalamiach. Mowy weselne, będące częścią obrzędu staropolskiego i stanowiące nieodłączny składnik utworów weselnych, do których zalicza się dzieło, były całkowicie zgodne z teorią panegiryku, wskutek czego panegiryzm mógł się w nich szeroko realizować¹⁰. Wydarzenie takie jak zaślubiny było często tylko pretekstem napisania pochwały. Tak dzieje się również w wypadku *Sphinx Samsonica...* Próżno szukać w utworze fabuły *stricte* epitalamijnej. Brak tu przede wszystkim dynamicznej akcji, która cechuje typowe epitalamia renesansowe i barokowe¹¹. Brak pochodu bóstw spieszących na zaślubiny i obwieszających podniosłe wieść o małżeństwie, brak narad i dialogów bogów, którzy rozprawiają bądź to o weselu, bądź zastanawiają

⁸ J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. I, Katowice 1994, *passim*, zwłaszcza s. 47–61.

⁹ Eadem, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. II, Katowice 2005.

¹⁰ K. Mroczek, *op. cit.*, s. 116.

¹¹ Zob. *Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce*, wstęp i oprac. J. Niedźwiedz, przeł. M. Brożek, Kraków 1999, *passim*.

się, jak sprawić, by do niego doszło¹². Brak również wielu toposów, które – nieobecne w literaturze antycznej – występowały często w epitalamiach nowożytnych. Brak wreszcie intrygi, która była niejednokrotnie *spiritus movens* akcji epitalamiów¹³. Utwór *Sphinx Samsonica...*, którego część pochwalna została silnie rozbudowana i stanowi fundament konstrukcji dzieła, słuszniej jest więc określić mianem panegiryku. Tekst bowiem wyraźnie odchodzi od konwencji charakterystycznej dla epitalamium, skupiając się głównie na pochwaleniu państwa młodych i ich rodów. Z rzadka występują elementy epitalamijne, jak na przykład *passus* znajdujący się na początku utworu, gdzie trawestuje się pouczenia Izydora z Sewilli skierowane do kobiet i mężczyzn stojących przed wyborem współmałżonków¹⁴.

Utwory panegiryczne, jak *Sphinx Samsonica...*, wydawane z okazji uroczystości zaślubin, charakteryzowały się na ogół podobną kompozycją, opartą na pochwaleniu rodzin, z których wywodzili się państwo młodzi. Wzorce tego, jak powinna być skonstruowana pochwała, czerpano zarówno z utworów Klaudiana, jak i z retorycznych dzieł Cyserona i Kwintyliana, zwłaszcza zaś z Prysejana, którego *Praeexercitamina* czytano w szkołach. Autor dzieła zalecał, aby panna młoda była przedmiotem pochwały poprzez swą urodę i zachowanie czystości, pan młody natomiast dzięki mądrości, waleczności i cnotom obywatelskim, oboje ze względu na sławnych przodków¹⁵. Jakub Niedźwiedź zauważył, że wiele spośród tego rodzaju dzieł powielало pewien schemat: uderza w nich brak zróżnicowania topiki, odmienne są jedynie koncepty i aluzje heraldyczne¹⁶. Również *Sphinx Samsonica...*, koncentrując się na herbach nowożeńców, wywodzi z nich zalety dwóch łączących się osób i ich rodów. Jednak utwór nie daje się sklasyfikować jako dzieło jednorodne i ubogie pod względem topiki. Przeciwnie, widać wyraźnie, że stanowi przykład uczonego utworu jezuic-

¹² Choć w utworze nie ma akcji, bóstwa licznie zaludniają strony *Sphinx Samsonica...* W tekście zastosowano liczne prefiguracje, rewokacje i renarracje, szerzej o funkcjonowaniu mitologii w tekstach nowożytnych zob. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.

¹³ Brak intrygi można zauważyć w dziełach renesansowych, jak choćby w dziele Kochanowskiego – *Epitalamium na wesela Krzysztofa Radziwiłła i Katarzyny Ostrogskiej*.

¹⁴ Isidorus, *Orygines*, 10, 8, *Sphinx Samsonica...* nieliczbowana karta następująca po *Sphingis Resolutio*, a poprzedzająca *Promulsis I*.

¹⁵ J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] *Szesnastowieczne epitalamia...*, *op. cit.*, s. 11–58.

¹⁶ J. Niedźwiedź, *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII i XVIII w.*, Kraków 2003, s. 177.

kiego¹⁷. W porównaniu z innymi dziełami początku drugiego ćwierćwiecza XVII wieku jego program ikonograficzny jest bardziej rozbudowany i bogaty¹⁸. To samo można powiedzieć o tekście – długich komentarzach prozą i epigramatach. Bogactwo pomysłów czerpanych z dzieł antycznych jest ogromne, cały utwór pełen jest dosłownych przytoczeń, jak i kryptocytatów z pism największych twórców starożytności z Wergiliuszem, Owidiuszem i Seneką na czele, choć doszukać się tu można także cytatów z dzieł mniej znanych autorów, nie tylko zresztą antycznych, lecz również średniowiecznych i nowożytnych. Zjawisko powstawania tekstów pełnych starożytnych aluzji nie było wówczas bynajmniej nowe czy niecodzienne. Uspiona nieco, choć obecna w kulturze średniowiecza wiedza o antyku, rozkwitłszy w czasach renesansu, osiągnęła apogeum w epoce baroku, objawiając się licznymi florilegiami, kompendiami wiedzy dotyczącej antyku. Ich użycie było powszechne, zwłaszcza w szkołach, można więc założyć, iż profesorowie i uczniowie kolegium w Rawie Mazowieckiej korzystali z takich kompendiów, zamiast czerpać wiedzę o starożytności bezpośrednio z dzieł antycznych. W czasach po soborze trydenckim to właśnie jezuita stali się zresztą gorącymi apologetami pism podejmujących kwestie antyczne i mitologiczne¹⁹.

¹⁷ W XVII wieku, w dobie, kiedy rozkwit panegiryzmu drastycznie weszła i pisać utwory pochwalne mógł niemal każdy, panegiryk szkolny był alternatywą dla szeroko uprawianej działalności pisania okolicznościowego ze względu na erudycyjność i uczoność. Na kartach szkolnych podręczników kształtowała się poetyka i teoria panegirycznych dzieł, to właśnie w szkole sformalizowano piśmiennictwo panegiryczne. Ale ta instytucja doprowadziła również panegiryk do wszelkich uduwnień, zawyżonych konceptów, nadmiernych aluzji mitologicznych, nadbudowała w nim kunsztowne, ornamentalne piętra. O panegirykach w szkołach zob. T. Bieńkowski, *Panegiryk a życie literackie w Polsce XVI i XVII wieku*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, red. H. Dziechcińska, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1980, s. 183–196 oraz J. Niedźwiedź, *Niesmiertelne teatru sławy..., passim*.

¹⁸ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 47.

¹⁹ Drogi czytania tradycji antycznej wyznaczył jezuita pisarz Antonio Possevino. W swoim dziele *Biblioteca selecta de ratione studiorum* Possevino zawarł wskazówki, jak wykładać i interpretować pisma starożytnych, wypowiedział się też na temat interpretacji mitologii. To dzieło stało się fundamentalne dla polityki prowadzonej przez jezuitów, a teorie w nim zawarte, promowane i modyfikowane nie traciły aktualności przez cały XVII wiek. Zalecenia Possevina dotyczące tak literatury, jak i sztuki wywołały bowiem silne reperkusje – mnożyły się szkolne podręczniki instruujące, jak odczytywać dawne antyczne postaci i jak je interpretować, zob. T. Bieńkowski, *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej: 1450–1750: główne problemy i kierunki recepcji*, Wrocław 1975, s. 124.

Antyk był więc filarem, na którym twórcy – studenci i profesorowie kolegium jezuickiego w Rawie Mazowieckiej – wzniesli swoje dzieło. Drugi element dla utworu istotny, porządkujący go i konstruujący stanowi emblematyka²⁰. Emblematy decydują bowiem o ornamentalnej kompozycji, w której słowo i obraz tworzą strukturę przypominającą zdobny ślubny kobierzec. Osiem emblematycznych ilustracji połączonych z portretowymi medalionami przedstawiającymi przodków państwa młodych stanowi próbę scalenia w jedno kompozycji wizerunków, stemmatów i emblematów, przez co utwór sytuuje się na ich pograniczu²¹. Płynność granicy pomiędzy emblematami w ich skryzalizowanej trójczłonowej składni a stemmatami, które zawierały piktoralne wyobrażenie herbu oraz dewizę, było wówczas zjawiskiem nierzadkim²². Ilustracje autorstwa Jana Sabałowicza były przykładem kompilacji elementów herbów państwa młodych z innymi wyobrażeniami symbolicznymi, zaczerpniętymi z kanonu ksiąg emblematycznych. Świat przedstawiony ilustracji utworu tworzył swoisty kod, w którym elementy heraldyczne spletały się z bogatą sferą wyobrażeń emblematycznych tętniących „podsłórnym”, symbolicznym życiem. Autor ilustracji nie trzymał się rygorystycznie reguł, wedle których zwykle komponowano emblematy. Jak pisze Jadwiga Bednarska, siedem spośród dziesięciu ilustracji nie przejawia tendencji silnego zespolenia słowa z obrazem²³. Lemmaty emblematów głównych nie znajdują się w pobliżu ikonów, jak ma to miejsce w kanonie, na przykład u Alciatusa²⁴, lecz widoczne są u dołu kompozycji, stanowiąc niejako uzupełnienie tytułu obrazu²⁵. Rytownik nie był jednak konsekwentny: w ilustracji ósmej, zatytułowanej

²⁰ O emblematyce w kolegiach jezuickich pisze Paulina Buchwald-Pelcowa, zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyka w polskich kolegiach jezuickich*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicta*, Warszawa 1998, s. 169–179.

²¹ J. Pelc, *op. cit.*, s. 181.

²² P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 76.

²³ W utworze umieszczono osiem miedziorytów otoczonych grupą emblematów oraz dwa niezdobione miedzioryty z wizerunkami przodków rodziny nowożeńców i jej członków, zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 149 oraz J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 29.

²⁴ Andrea Alciato (1492–1550), włoski humanista, nazywany ojcem emblematyki. Twórca wydanego w 1531 roku w Augsburgu pierwszego zbioru emblematów zatytułowanego *Emblematum Liber*.

²⁵ Lemmat inaczej: motto, sentencja, zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 25.

Amor Addit, znajduje się pośrodku centralnego emblematu i jest z nim zespolony. Wszystkie zaś medaliony emblematów dzieła, choć różnorodnie rozmieszczone w każdej ilustracji, tworzą koherentną całość i podporządkowane są realizacji programu ikonograficznego, który zmierzał do uświetnienia klejnotów herbowych pana i panny młodej, wykazując cechy wspólne z programem emblematowym²⁶. Jadwiga Bednarska zauważa, że *Sphinx Samsonica...* jest zbliżona do zbioru imprez, który tym różni się od zwykłych ksiązek emblematycznych, iż jego odbiorcami są konkretne osoby, zwłaszcza te wywodzące się z najwyższych sfer²⁷.

By przybliżyć wielowarstwową, ale i cykliczną kompozycję dzieła, najprościej będzie posłużyć się systematyką zaproponowaną przez Paulinę Buchwald-Pelcowa: *Sphinx Samsonica...* zawiera osiem miedziorytów emblematycznych o wielostopniowej konstrukcji. W centrum kompozycji umieszczono ilustrację, która powiązana została z nagłówkiem danego ustępu, a w ramie ją okalającej znajduje się sześć numerowanych medalionów emblematycznych. Wszystkie zawierają filakteria z inskrypcją. Do nich odnoszą się *symbola* kolejno oznaczone numerami I–VI (według numeracji medalionów), na które składa się krótkie wprowadzenie prozą, a następnie epigram. Inskrypcje powtórzono w nagłówkach wierszy²⁸. Każdy kolejny passus dzieła realizuje ten schemat: rozpoczyna się ilustracją, po niej zaś następuje dłuższy ustęp prozą oraz *symbola*. Poszczególne partie podpisane są przez różnych uczniów kolegium.

Całość *Sphinx Samsonica...* dzieli się na dwie części. Pierwszą poświęcono panu młodemu, Sebastianowi Wołuckiemu, drugą Zuzannie Owadowskiej, jego nowo poślubionej małżonce. Każda z części zawiera cztery passusy, zatytułowane *Promulsis I–IV*. Autorzy posłużyli się żartobliwym określeniem *promulsides*, „zakąski”, antypasty, porównując niejako passusy utworu do przystawek, które podaje się przed rozpoczęciem uczy weselnej. Graficznie kompozycja obu części przedstawia się następująco:

²⁶ O programie emblematowym mówi się wówczas, gdy grupa emblematów jest z sobą zespolona wątkiem lub tematem przewodnim. O grupie emblematowej można także mówić wtedy, gdy zbiór emblematów jest powiązany z sobą wspólnym wątkiem tematycznym, a jednak nie wykazuje związku z centralnym wyobrażeniem. Tak jak zdarza się to w niektórych ilustracjach *Sphinx Samsonica...*, zob. J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 29.

²⁷ Imprezy były z reguły dwuczłonowe: składały się z obrazu (*corpus*) oraz towarzyszącej mu sentencji (*anima*), J. Pelc, *op. cit.*, s. 35–36.

²⁸ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich...*, s. 148.

Sphinx Samsonica...

Sebastian Wołucki

Promulsis I, ARMINIUS, Fortitudo et Sapientia [Męstwo i Mądrość]:*Symbolum I, Magnanimitas* [Wielkoduszność]*Symbolum II, Magnificencia* [Wspaniałość]*Symbolum III, Industria* [Pracowitość]*Symbolum IV, Affabilitas* [Uprzejmość]*Symbolum V, Docilitas* [Pojętność]*Symbolum VI, Politia* [Organizacja]*Promulsis II, VIRGO COELESTIS, Pietate et Industria* [Poprzez Pobożność i Sprawiedliwość]:*Symbolum I, Iustitia* [Sprawiedliwość]*Symbolum II, Sinceritas* [Uczciwość]*Symbolum III, Pietas* [Pobożność]*Symbolum IV, Securitas* [Bezpieczeństwo]*Symbolum V, Prudentia* [Roztropność]*Symbolum VI, Fama* [Sława]*Promulsis III, ARISTEIA, Nobilitate et Virtute* [Poprzez Szlachetność i Cnotę]:*Symbolum I, Felicitas* [Powodzenie]*Symbolum II, Temperantia* [Umiarkowanie]*Symbolum III, Tranquilitas* [Spokojność]*Symbolum IV, Eloquentia* [Wymowność]*Symbolum V, Veritas* [Prawda]*Symbolum VI, Auctoritas* [Powaga]

Zuzanna Owadowska

Promulsis I, EUGENIA, Iam illustrabit omnia [Będzie już oświeślał wszystko]:*Symbolum I, Laetitia* [Radość]*Symbolum II, Pulchritudo* [Piękno]*Symbolum III, Taciturnitas* [Milczenie]*Symbolum IV, Pudicitia* [Wstydlivość]*Symbolum V, Ingenuitas seu Simplicitas* [Szczerość i Prostota]*Symbolum VI, Gratia* [Wdzięk]*Promulsis II, SALUS PUBLICA, Este Duces* [Bądźcie Przewodnikami]:*Symbolum I, Felicitas* [Szczęście]*Symbolum II, Industria seu gnauitas* [Pracowitość i gorliwość]*Symbolum III, Nobilitas* [Szlachetność]*Symbolum IV, Concordia* [Zgodność]*Symbolum V, Magnanimitas* [Wielkoduszność]*Symbolum VI, Phileforgia* [Serdeczność]*Promulsis III, SUSANNA, Cador Illaesus* [Czystość Duszy]:*Symbolum I, Faecunditas pudica* [Obyczajna Wymowność]*Symbolum II, Bona Fama* [Dobra Sława]*Symbolum III, Integritas* [Nieskalanie]*Symbolum IV, Affabilitas* [Uprzejmość]*Symbolum V, Spes* [Nadzieja]*Symbolum VI, –*

Promulsis IV, AQUA VIRGO, Libertate et Innocentia [Dzięki Hojności i Czystości]:

Symbolum I, Mansuetudo [Łagodność]

Symbolum II, –

Symbolum III, Libertas [Wolność]

Symbolum IV, Integritas [Skłonność]

Symbolum V, Audacia [Śmiałość]

Symbolum VI, –

Promulsis IV, EROS ANTEROS sive CHERUBINI, Simul et Semper [Równocześnie i Zawsze]:

Symbolum I, Fortitudo [Męstwo]

Symbolum II, Temperantia [Umiarkowanie]

Symbolum III, Pietas [Pobożność]

Symbolum IV, Innocentia [Niewinność]

Symbolum V, Eloquentia [Wymowność]

Symbolum VI, Decor [Piękno]

Sphinx Samsonica..., choć wykazuje pewne nieregularności, jest w swej złożoności dziełem uporządkowanym, cyklicznym. Każdą *promulsis* charakteryzuje powtarzalność kompozycji. Paulina Buchwald-Pelcowa zwraca uwagę, że utwory o konstrukcji cyklicznej, sytuujące się na pograniczu emblematyki i heraldyki, odznaczają się wariacjami na temat tego samego motywu, którym w przypadku omawianego dzieła są herby pana i (przede wszystkim) panny młodej. Badaczka zauważa, że utwory tego typu są na ogół niejednorodne gatunkowo i stanowią przykład „jednej ze swoistości polskiego baroku, polskiej kultury barokowej, zwłaszcza w późnych jej fazach”²⁹. Niezwykłość *Sphinx Samsonica...* polegała więc przede wszystkim na tym, że wykazywała tendencje, które dopiero budziły się na polu literatury. Poza tym utworem w pierwszej ćwierci XVII wieku powstało kilka ważnych dzieł, które tak jak i on przejawiały tendencje nowatorskie, do których zaliczyć można prócz wykorzystywania emblematów również urozmaicenie pod względem treści, zespolenie różnych gatunków literackich w obrębie jednego utworu, a niekiedy także skomponowanie struktury tekstu w taki sposób, że tworzyć mógł on symboliczne figury: serca, obeliski, krzyże etc.³⁰ Do takich bogatych i różnorodnych dzieł, powstałych w podobnym co *Sphinx Samsonica...* czasie, należą, by wymienić te największe i najważniejsze: *Leopardus...*, *Corona Triplici Ingenio...*, *Urano-*

²⁹ Eadem, *Na pograniczu emblematów...*, s. 94.

³⁰ W utworze *Sphinx Samsonica...* innym zastosowanym środkiem estetycznym poza emblematami jest zróżnicowanie czcionki tekstu. Kartę tytułową dzieła skomponowano z trzech rodzajów czcionek, przy czym tę główną wyrażono różnorodnie – stosując aż cztery wariacje jej wielkości. Tekst na stronie tytułowej złożony jest z dwudziestu ośmiu wersów, z których niemal każdy jest inny od poprzedniego (il. 1), *Sphinx Samsonica...*, strona tytułowa, Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV.

SPHINX SAMSONICA²³
DE ILLUSTRISSIMA
VRSINORVM SAR-
MATICORVM
SEV
RAVITARVM ET
DVNINORVM
GENTE.

Aliquot vtriusque Sacre & externæ antiquitatis Symbolicis
promulgidibus prænotata.

Et in nuptiali conuiuio inter Symplicias hilaritates

Pro Bibliotheca *OV-M*
Per ILLUSTRIS ET MAGNIFICI DOMINO,

D. SEBASTIANO
DE WOLVCZA WOLVCKI
CAPITANEO RAVENSI
LECTISSIMA ET NOBILISSIMA VIRGO
D. S V S A N N A
O W A D O W S K A

Hymenæi sacris in manum conueniet.

A
NOBILI ET STUDIOŒ COLLEGI VOLVCIANI
RAV SOCIETATIS IESV IVENTVTE

Ad difeutiendum proposita.

Et cum Symbolicis lusibus, lyricisque concentionibus

NOVIS MARITIS

EX VOTO PVBLICO PRO DONO OBLATA,
DICATAQVE.

Anno hominis Dei, M. DC. XXVIII.

16.181

Il. 1. Karta tytułowa utworu *Sphinx Samsonica...* Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV



Il. 2. Karta rozpoczynająca *Promvlsis I*, drugiej części utworu *Sphinx Samsonica...* ilustr. Jan Sabałowicz, Warszawa 1628, Ossol. XVII-15806-IV

scopia..., a także *Per Augusta...*³¹. Każda z ośmiu *promulsis* zamieszczonych w dziele *Sphinx Samsonica...* w tym samym stopniu realizuje założenia kultury humanistycznej baroku, fundamentem której był antyk, pozostający niewyczerpanym i ważnym źródłem nawiązań i konceptów. By jednak ukazać na konkretnym przykładzie antyczne inspiracje utworu oraz sposób, w jaki łączy się w nim słowo i obraz, warto zaprezentować jedną z ośmiu „przystawek”. Będzie to *Eugenia*, stanowiąca *Promulsis I* drugiej części dzieła³².

Centralna ilustracja *Eugenii* przedstawia boga Apollona, otoczonego nimbem promieni słonecznych, wznoszącego się na rydwanie zaprzęgniętym w gryfa i łabędzia, ponad oddalonym miastem i morzem (il. 2)³³. Lemmat u dołu ilustracji, brzmiący: *Iam illustrabit omnia* [Teraz będzie oświetlał wszystko], odnosi się do czynów Apollona, którego starożytni często utożsamiali ze słońcem³⁴. Ilustracja Jana Sabałowicza była kopią wcześniejszych rycin znanych z popularnych zbiorów emblematycznych. Podobna rycina pojawia się w zbiorze włoskiego twórcy Girolama Ruscellego³⁵, jak również u Typotiusa³⁶, do którego, jak zauważa Jadwiga

³¹ *Leopardus... D. Henrici Firley Archiepiscopi Gnesniensis...*, Kalisz 1624, Bibl. Jagiellońska 14221 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 135; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 112; *Corona Triplici Ingenio...*, [b.m.w.] 1633, Bibl. Jagiellońska 22193 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 138, P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 135; *Uranoscopia quam sub Avspicitissima...*, Kalisz 1627, Bibl. Jagiellońska 21514 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 141; P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach...*, s. 154; *Per Augusta...*, Wilno [b.d.w.], Bibl. Jagiellońska 21654 III; J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 140.

³² Dzieło *Sphinx Samsonica...* jest zasadniczo nienumerowane, w utworze pojawiają się jedynie w kilku miejscach karty opatrzone symbolem: dużą literą i liczbą, co pozwala na pewną identyfikację jego passusów. Jednak dla lepszej czytelności i porządku, w niniejszym artykule został przyjęty inny system. Osobno oznaczono dwie części dzieła (I i II), które składają się z numerowanych rozdziałów – *Promulsides*. Ich numer jest taki sam jak w utworze. Każda zaś z *Promulsis* w swym obrębie ma osobną numerację (strony 1–7, liczone, począwszy od pierwszej strony komentarza).

³³ *Sphinx Samsonica...*, *Eugenia*, ilustr. J. Sabałowicz, Warszawa 1628, Ossol. XVII–15806–IV.

³⁴ Według mitologii greckiej bogiem słońca był Helios, tytaniczne upersonifikowane bóstwo, którego nie identyfikowano z Apollonem. Jednak w późniejszych tekstach łacińskich używano metafory utożsamiającej słońce z Fojbosem, cf. Lactantius, *De Ave Phoenice*, I, 41.

³⁵ Girolamo Ruscelli (1518–1566) – włoski humanista, kartograf i poligraf.

³⁶ Jacobus Typotius (1540–1601) – flamandzki humanista, twórca zbioru emblematów i mott zatytułowanych *Symbola divina et humana*.

Bednarska, często odwoływał się Jan Sabałowicz i którego dzieło z pewnością miało bezpośredni wpływ na kształt rycin i emblematów *Sphinx Samsonica...*³⁷. Dodać warto, iż obie ryciny – Ruscellego oraz Typotiusa – zawierały również ten sam łaciński lemmat: *Iam illustrabit omnia*, który był mottem Filipa II, króla Hiszpanii³⁸. Literatura nowożytna była zatem niewątpliwym źródłem inspiracji ilustracji *Promulsis I*. Możemy się jednak domyślać, że korzenie tej sentencji są antyczne³⁹. Tematem przewodnim centralnej ilustracji omawianej tu *Promulsis I* jest podróż Apollona do kraju Hyperborejczyków. Wielu antycznych poetów i filozofów pisało o mitycznym kraju Hyperborejów i podróży boga do tego odległego miejsca, z którego według kilku wersji mitu pochodziła jego matka Latona⁴⁰. Zgodnie z mitem Apollon powraca co dziewiętnaście lat do ludu mieszkającego „poza wiatrem północy”, gdyż wówczas konstelacje gwiazdne, przebywszy całą swą orbitalną drogę, powracają na wyjściowe miejsce. Dzieje się to w okresie przedwiośnia, a kiedy następuje zrównanie dnia z nocą, w kraju Hyperborejczyków słychać śpiew Apollona⁴¹. Wiosenną podróż solarne boga opisuje Klaudian w panegiryku powstałym z okazji szóstego konsulatu cesarza Honoriusza⁴². Dlaczego jednak tę ilustrację przywołano na karty *Sphinx Samsonica...*, dowiadujemy się od Samuela Kochanowskiego, autora komentarza, przywołującego obraz gryfa i łabędzia, dwóch solarnych zwierząt, ukazanych na ilustracji *Promulsis I*. Oba zostały poświęcone Apollonowi i w służbie bóstwu ciągną jego świetlisty rydwan. Starożytność bowiem nie tylko boginkę Eos łączyła z przynoszeniem pierwszych promieni słońca, tę funkcję powierzono także owym dwóm latającym stworzeniom. Samuel Kochanowski pisze:

³⁷ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. II, s. 67.

³⁸ R. Graziani, *Philip II's Impresa and Spenser's Souldan*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1964, vol. 27, s. 322.

³⁹ Jak słusznie wskazuje Jadwiga Bednarska, u Wergiliusza w IV księdze *Eneidy* czytamy o „febowej pochodni” oświetlającej ziemię: P. Vergilius Maro, *Aeneis*, IV, 6–7 oraz IV, 607, zob. J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 50.

⁴⁰ Pisał między innymi Pauzaniusz, zob. Pausanias, *Graeciae descriptio*, I, 4, 4, a wśród rzymskich pisarzy wymienić można choćby Cyserona: M. Tullius Cicero, *De natura deorum*, III, 23.

⁴¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 150 i n.

⁴² Claudianus, *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 25–38.

Non solum enim Eoum, Aethonem et Phlegonem, ad vehemens lucis principem solem iunxit antiquitas: sed eundem honorem duobus e volucrum genere concessit, Grypho et Cycno⁴³.

[Nie tylko bowiem Eos, Etona i Plegona łączy starożytność z przyniesieniem pierwszych promieni słońca, lecz przydziela ten zaszczyt dwóm latającym stworzeniom, Gryfowi i Łabędziowi⁴⁴].

W swym komentarzu panegirysta powołuje się poza dziełem Klaudiana także na nowożytny traktat ornitologiczny Ulissesa Aldrovandiego⁴⁵. Autor utworu *Ornithologiae* oparł swoje wnioski na pismach starożytnych przyrodników, stąd w jego dziele znaleźć można także istoty hybrydyczne zaczerpnięte z mitologii, do których zalicza się gryf. W pierwszej księdze swojego traktatu Aldrovandi, a za nim Kochanowski, wyjaśnia, dlaczego właśnie gryf poświęcony był Apollonowi:

Gryphes (inquit) generosi et magni animi simulachrum veteres existimarunt, ideoque non inepte Apollini sapientiae praesidi dedicarunt⁴⁶.

[Gryf (mówi), jak uważali przodkowie, jest personifikacją szlachetności i wielkoduszności, dlatego słusznie poświęcili go Apollonowi, opiekunowi mądrości].

Ponadto gryf był symbolem solarnym, nie tylko ze względu na służbę u Apollona. Stanowił on kompilację lwa i orła, z których ten pierwszy podobno:

Lucem oculis bibit et magnum a natura colorem per corpus diditum habet;

[Światło wypija oczyma, temu zawdzięcza barwę [swego] ciała];

drugi natomiast czyni odwrotnie:

Lucem et ignem ex oculis vomit [...]⁴⁷.

[Światło i żar zwracał oczyma [...]].

⁴³ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁴⁴ Cytaty łacińskie, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie E.D.

⁴⁵ Ulisses Aldrovandi (1522–1605), autor traktatu ornitologicznego zatytułowanego *Ornithologiae*.

⁴⁶ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁴⁷ *Ibidem*.

Obok gryfa stworzeniem pozostającym w służbie Apollona jest bohater *Promulsis I* – łabędź. Ptak ten ma niezwykle bogatą symbolikę, nadaną mu już w starożytności. Warto wspomnieć choćby o takich antycznych toposach z nim związanych, jak życie – śmierć, łabędzi śpiew, wieszczanie, boska moc i wreszcie nieśmiertelność. Znamy ze starożytności kilku bohaterów obdarzonych imieniem Kyknos, czyli łabędź, a ich historie zawierają wątek tanatologiczny⁴⁸. Bohaterowie ci tracą bowiem życie w różnych okolicznościach, jednak wszyscy *post mortem*, za sprawą boskiej mocy, zostają wskrzeszeni i żyją dalej przemienieni w łabędzie. Śmierć w ich przypadku jest więc początkiem innego życia. Jedną z takich łabędzich historii przytacza Wergiliusz w *Eneidzie*. W X księdze opisuje on postać Kyknosa, króla Ligurów, przyjaciela rażonego Dzeusowym piorunem Faetona. Żal Kyknosa, opłakującego śmierć towarzysza, posłyszał Apollon i ulitował się nad lamentującym, przemieniając go w łabędzia obdarzonego dźwięcznym głosem. Ptaka tego następnie wyniósł do gwiazd⁴⁹. Bohaterowie, którym starożytność nadała imię Kyknos, pochodzili ze znakomitych rodów i wstawili się męstwem w boju. Protoplasta rodu Zuzanny Owadowskiej, Piotr Dunin, nie nosił co prawda łabędziego imienia, ale obrał łabędzia jako godło swojego herbu, wszystkie więc dobre łabędzie cechy stały się udziałem jego samego i jego rodziny. W komentarzu Samuela Kochanowskiego czytamy, że Piotr Dunin był człowiekiem niezwykle zasłużonym, charyzmatycznym i bogobojnym:

*Qui in Deum valde pius, in Poloniae regnum studiosus in omnes benevolus dum vixit esse voluit. Religionem ipsius templa septuaginta septem e secto lapide Deo Divisque consecrata donata loquuntur*⁵⁰.

[Bardzo pobożny, gorliwy w sprawach państwowych, kiedy żył, chciał być każdemu życzliwy. Za sprawą jego bogobojności, mówi się, że ufundował siedemdziesiąt siedem świątyń z ciosanego kamienia].

Panegirysta przywołuje jednocześnie *quasi*-baśniową historię jego ozdrowienia: kiedy za sprawą niegodziwej kochanki obcięto mu język i oślepieno go, podobno, dzięki swej pobożności, *caelitem ope* powróciła doń mowa i wzrok⁵¹. Jest więc w życiorysie protoplasty rodu Owadow-

⁴⁸ Zob. P. Grimal, *op. cit.*, s. 196 i n.

⁴⁹ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, X, 189–193.

⁵⁰ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis I*, s. 1.

⁵¹ *Ibidem*.

skich symboliczna metamorfoza, przywrócenie do życia za pomocą nadprzyrodzonych, w tym przypadku boskich, mocy. Nie tylko jednak na tej płaszczyźnie panegirysta kreśli pochwałę Dunina. Wspomina również, że był to człowiek mężny w boju. Sprostał więc brzemieniu, jakie ciążyło na barkach tych, którzy legitymowali się łabędzim herbem. Ptaka tego na swoje stemmata brali już starożytni wodzowie. Jednym z nich był syn wspomnianego wyżej Kyknosa, Kupawa, który łabędzimi piórami, pamiętką ojcowską, przyozdobił swój hełm. Wergiliusz w X księdze *Eneidy*, cytowanej przez Samuela Kochanowskiego, pisze:

*Non ego te Ligurum ductor fortissimo bello
Transierim, Cycne et paucis comitate Cupauo
Cuius olorinae surgunt de vertice pinnae:
Crimen amor vestrum, formaeque insigne paternae*⁵².

[Ciebie też nie pomnę, waleczny Cynerze,
Ligurów wodzu; ani też ciebie, Kupawo,
z garstką wojsk; wiatr łabędzie pióra wstrząsał zwanym
na hełmie twym: postaci ojcowskiej znamiona].

[przeł. T. Karyłowski]

Innym mężnym człowiekiem, z łabędzim signum, wymienionym przez panegirystę był słynny Hannibal. Syliusz Italik, którego przywołuje w swym komentarzu autor, opisując oręż Hannibala, wspomina o białych, zapewne łabędzich, piórach⁵³. Kochanowski podobne tropy, dowodzące znakomitości tych, którzy nosili na swych tarczach białego łabędzia, znajduje też w dziele nowożytnym, u Bargeusza⁵⁴. W komentarzu nie brakuje również kilku słów odnoszących się do symboliki luministycznej i kolorystycznej: łabędź dzięki swemu białemu ubarwieniu jest wszak symbolem czystości i wdzięku. Samuel Kochanowski pisze o nim, iż:

[...] *candore suo lucis autorem et fontem egregie efformet*⁵⁵.

[za sprawą swej bieli jest znakomitym źródłem światła].

⁵² P. Vergilius Maro, *Aeneis*, X, 185–188.

⁵³ Silius Italicus, *Punica*, II, 397–399.

⁵⁴ P. Angelicus Bargeus, *Syrice*, lib. 17, apud U. Aldrovandi, t. 3, *Ornithologiae*, lib. 19, cyt. za: S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁵⁵ *Ibidem*.

Kwestię łabędziej bieli wyjaśniono w komentarzu, opierając się na słowach dwóch nowożytnych autorów, a byli nimi Varinus⁵⁶ i Eustachius⁵⁷. Wedle ich sądu łabędź poświęcony był Apollonowi także z racji białego ubarwienia. Słowo „biały”, po grecku λευκός, brzmi podobnie do czasownika λεύσσειν, które oznacza „patrzyć” (łac. *videre*). Apollon, bóg wróżb i przepowiedni, potrafił „jasno widzieć”, posiadał przecież zdolność przepowiadania przyszłości. Ale czytamy dalej, że:

*Cygnus Apollini seu soli consecratur ob candorem diei, ut corvus ab nigredinem nocti*⁵⁸.

[Łabędź poświęcony [jest] Apollonowi czy słońcu z powodu [upierzenia imitującego] jasność dnia, podobnie jak kruk za sprawą czerni [swego ubarwienia poświęcony jest] nocy].

Biel konotuje pozytywne skojarzenia związane ze światłem. Łabędzie są więc ptakami szlachetnymi, gdyż:

*Quid enim aliud nobilitas quam splendor et lux?*⁵⁹

[Czymże innym bowiem jest szlachetność, jeśli nie jasnością i blaskiem?].

Rozważając symbolikę łabędziej bieli, można pokusić się o stwierdzenie, że pozytywne cechy związane z tym kolorem odnoszą się mogą bezpośrednio do Zuzanny Owadowskiej, choć w komentarzu nie napisano wprost laudacji dotyczących urody małżonki Sebastiana Wołuckiego. W tekście nierzadko jednak pojawia się epitet określający krewną Piotra Dunina mianem „łabędziej”. Niemało mamy w starożytnych pismach dowodów na to, iż „łabędzia” uroda była wysoko ceniona. Owidiusz mentorskim, choć żartobliwym tonem w *Sztuce kochania*, zapewne w myśl zasady, że należy eksponować to, co wybitnie piękne, pisze, że kobiety, chcąc się podobać, powinny odsłaniać ramiona. Zaleca czynić tak zwłaszcza tym, które mają

⁵⁶ Varinus Phavorinus, autor dzieła *Varini Camertis Apophthegmata ad bene beateque uiuendum mire conducentia*.

⁵⁷ Eustachius (1110–1198), urodzony w Konstantynopolu mnich, który po karierze naukowej (profesor retoryki) stał się arcybiskupem Thessalonik.

⁵⁸ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 2.

śnieżnobiałą cerę⁶⁰. Łatwo stąd wysnuć wniosek, że biel ramion uważana była za oznakę wyjątkowej urody.

Nie sposób również pominąć i innego toposu, o którym jednak bezpośrednio nie wspomina się w komentarzu, choć ma się wrażenie, że jest on obecny w passusie *Promulsis* I. Jest to motyw poezji i łabędzia, a może raczej poety-łabędzia. Metafora poety-łabędzia w bogatym świecie literatury należy dziś do obszaru powszechnej metaforyki, przede wszystkim dzięki Platonowi. Filozof ten w *Państwie* nakreślił wizję pośmiertnej inkarnacji duszy mitycznego śpiewaka Orfeusza w łabędzia, natomiast dusza dawnego łabędzia w platońskiej opowieści obiera za siedzibę ludzkie ciało⁶¹. Ta wzajemna metamorfoza ptaka i człowieka sprawia, że obaj pozostają związani z poezją, obaj po przemianie pozostaną pieśniarzami⁶². W hymnie homeryckim do Apollona czytamy, że łabędź i pieśniarz opiewają boga:

Φοῖβε σέε μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἶδει
 ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
 Πηνειόν' σὲ δ' αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγλαια
 ἠδυεπῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἶδει⁶³.

[Febie, ciebie i łabędź opiewa, łomocząc skrzydłami,
 Który przechadza się brzegiem pełnego wirów Peneju.
 Ciebie także i pieśniarz mający dźwięczną formingę
 Miłym głosem opiewa na wstępie i końcu swej pieśni].

[przeł. W. Appel]

Platońska metafora nieco później, w okresie hellenistycznym, zakorzeni się silnie w powszechnej świadomości, a niektórzy postąpią o krok dalej, nazywając poetów łabędziami: tak o Alkmanie wypowie się Leonidas z Tarentu⁶⁴. Nie tylko urodzajna w poezję Grecja zrodziła wielu łabędzich poetów. Ziemia polska również wydała wielkiego poetę-wieszczą, któremu niewątpliwie należałoby nadać miano łabędzia. Jak wiemy, Zuzanna Owadowska była wnuczką Jana Kochanowskiego. Samemu Kochanowskiemu

⁶⁰ P. Ovidius Naso, *Ars Amatoria*, III, 307–310.

⁶¹ Plato, *Respublica*, X, 16 (620a).

⁶² *Hymny homeryckie*, tekst, przeł., wstęp i oprac. W. Appel, Toruń 2001, s. 256 i n.

⁶³ Εἷς Ἀπόλλωνα XXI, 1–4; *Hymny...*, s. 256 i n.

⁶⁴ Leonidas z Tarentu, Anthol. Graeca, lib. VII, 19, 2.

metafora poety-łabędzia była nieobca. W Pieśni XIV, będącej parafrazą *Carmen* II, 20 Horacego, twórca pisze:

Już mi skóra chropowata padnie na goleni,
Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;
Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają,
A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają⁶⁵.

Pokrewieństwo Zuzanny Owadowskiej z Janem Kochanowskim było niewątpliwie nobilitacją zarówno dla niej, jak i dla Wołuckiego, który wziął za żonę wnuczkę wielkiego poety. W komentarzu Samuela Kochanowskiego zresztą pojawiają się uwagi dotyczące zaszczytu, jakiego dostępuje Wołucki, wybierając sobie małżonkę mającą herb z wyobrażeniem łabędzia. Panegirysta stwierdza, że małżeństwo wówczas jest udane, gdy jest zgodne i:

[...] *nobilis nobilem, illustris illustrem, clarus claram in coniugem accipiat*⁶⁶.

[szlachetny [mężczyzna] zyskuje w kobiecie szlachetną małżonkę, wspaniałą, znakomity [mąż] wspaniałą, znakomitą [żonę]].

Słowa panegirysty przywodzą na myśl Owidiusza, który w *Heroinach* ustami skarżącą się Dejaniry pisze, że szczęście w małżeństwie gwarantuje równość. Dejanira nie zaznała równości w swym małżeństwie z Heraklusem⁶⁷. Kolejne strony *Promulsis* I dotyczyć będą rodu Zuzanny Owadowskiej, jako że część ta poświęcona została właśnie małżonce Wołuckiego i jej rodzinie. Każdy kolejny epigram odnosić się będzie do numerowanego emblematu zamieszczonego w bordiurze głównej ilustracji *Eugenii*.

Autorem epigramu, który wiąże się z *Symbolum* I, jest Gaspar Załuski. *Symbolum* to zatytułowano *Laetitia* [Radość]. Emblemat przedstawia łabędzia z kitarą wyciągającego szyję do słońca (il. 2). Lemmat zamieszczony nad emblematem głosi: *Uni mea gaudia severo* [Moje uciechy zachowuję dla jedynego]. Wers ten zacytowano z księgi VII *Metamorfóz* Owidiusza, w której przedstawiono losy Celafa i jego małżonki Prokry⁶⁸. Jest to smut-

⁶⁵ J. Kochanowski, *Pieśń XXIII*, [w:] *Poezje*, oprac. i wstęp J. Pelc, Warszawa 1998, s. 183 i n.

⁶⁶ S. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 1.

⁶⁷ P. Ovidius Naso, *Heroides*, IX, 29–36.

⁶⁸ Idem, *Metamorphoses*, VII, 736.

na opowieść o miłości, na którą pada niszczycielski cień podejrzliwości i nieufności, cień podejrzeń o niewierność. Jak w każdej opowieści, gdzie małżonków dzieli mur wzajemnych oskarżeń i wątpliwości, i w tej przywołanej przez Owidiusza finał jest smutny. Żona, pomimo licznych pokus i prób, dochowuje wierności mężowi. Mąż również jest wierny żonie, ale za sprawą czarodziejskiej włóczni staje się jej zabójcą. Opierając się na tej historii, panegirysta zestawia paralelne obrazy wiernej Prokrysy i małżonki Sebastiana Wołuckiego. Porównanie Zuzanny Owadowskiej z bohaterką mitu sugerować ma zapewne, że tak jak i protagonistka opowieści Owidiusza, małżonka Wołuckiego będzie wzorem wierności. Wypowiedź panegirysty niepozbawiona jest także wątku muzycznego. Autor pisze bowiem, że Zuzanna Owadowska zachowała czystość obyczajów i jej muzyka wraz z wdzięcznym łabędziem, symbolem jej szlachetności, służyć będzie mężowi⁶⁹. Epigram zaś odnosi się *stricte* do emblematu. Panegirysta rozpoczyna swój utwór, zwracając się w pierwszych słowach do łabędzia:

*Sustentas molli garrula sistra pede*⁷⁰.

[Podtrzymujesz w delikatnej stopie dźwięczne grzechotki].

Ciekawy wydaje się fakt łączenia łabędzia z pieśnią. Tym bardziej, iż wiadomo, że ptaki te mają raczej skromne możliwości głosowe. A jednak metafora łabędziego śpiewu jest od wieków niezwykle popularna. Już u Ajschylosa w *Agamemnonie* ustami Klitajmestry powie tragik o Kasandrze, że „ona, niby łabędź biała, ostatnie wyśpiewała przedśmiertne lamenty”⁷¹. Motyw ten podejmie również Ciceron w dziele *O mówcy*, nazywając łabędzim śpiewem przedśmiertną mowę Licyniusza Krassusa⁷². Jednak najpełniej motyw łabędziego śpiewu opisał w *Fedonie* Platon. Filozof, ustami Sokratesa, mówił o tym, że łabędzie są „ptakami Apollona”. Ptaki te bowiem mają dar przeczuwania przyszłości i wiedzą, kiedy przyjdzie ich kres. Dlatego wbrew temu, co sądzą ludzie, przedśmiertnie śpiewają one nie z bólu, lecz z radości, nie boją się śmierci, wiedząc, iż odchodzą do boga, któ-

⁶⁹ G. Załucki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ajschylos, *Tragedie*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 2005, s. 422.

⁷² M. Tullius Cicero, *De oratore*, III, 2.

remu służyć⁷³. Platon, polemizując z powszechnymi sądami, wyjaśnia tu prawdziwy, jego zdaniem, powód przedśmiertnej łabędziej pieśni. Ptak ten zatem poprzez wieszczanie i muzykę związany jest z Apollonem. Epigram Gaspara Zalewskiego kończy apostrofa do tegoż boga, w której autor powiadamia, iż herbowy łabędź Zuzanny Owadowskiej od teraz przynależy do rodziny Wołuckich:

*Phoebe vale, Voluci iam cytharaedus olor*⁷⁴.

[Bądź zdrow, Fojbosie, melodyjny łabędź należy już do Wołuckich].

Symbolum II zatytułowane jest *Pulchritudo* [Piękno]. Emblemata ukazuje dorodnego łabędzia umieszczonego wśród kwiatów lilii (il. 2). To zestawienie ptaka i kwiatu stanowiło aluzję zarówno do herbu panny młodej, jak i do jej imienia, które po hebrajsku brzmi właśnie *susanna*, czyli lilia. Kwiat ten jednocześnie symbolizuje czystość. Lemmat rozciągający się nad głową łabędzia brzmi: *Sine fuce*, co innymi słowy oznacza „bez obłudy”, „bez blichtru”. Komentarz i epigram napisał Remigiusz Służewski. Autor we wstępie instruuje, że istnieją zwodnicze ozdoby i barwy, których używają kobiety, by dzięki temu skuteczniej uwodzić. Łabędź Zuzanny w przeciwieństwie do wszelkiej obłudy jest pełen naturalnego piękna. To samo można z pewnością powiedzieć o Owadowskiej, niezaliczającej się do grona kobiet zwodniczych, mających różnymi trikami:

*Candicat haud nostra mendax officia pinna,
Mentitus toto pectore facus abest*⁷⁵.

[Bieli się nasze pióro bez zwodniczej szminki,
W sercu całym brak kłamliwego blichtru].

Epigram oparto na symbolice bieli. Z treści wiersza dowiadujemy się, że biel wolna jest od wszelkiej ułudy, łabędź zaś swych białych piór nie kala

⁷³ Plato, *Fedon*, 84e–85b. Motyw ten pojawia się także w jednej z bajek Ezopa. Antyczny bajkopisarz opisał historię łabędzia, któremu pieśń ocaliła życie: Aesopus, *Fabulae*, CCLXXVI. Cynceron, wszakże również filozof, podobny sąd wydaje w *Rozmowach tuskulańskich*, zob. M. Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 73, 1–5.

⁷⁴ G. Załucki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

⁷⁵ R. Służewski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 4.

zwodniczym pigmentem. Małżonka Wołuckiego nie potrzebuje szminek, upiększeń. Jej piękno zewnętrzne łączy się z pięknem charakteru.

Emblemat *Symbolum* III, zatytułowanego *Taciturnitas* [Milczenie] przedstawia łabędzia, któremu przeciwstawiona jest wrona (il. 2). Lemmat nad ptakami głosi: *Cum gracculi tacuerint* [Kiedy zamilkną wrony]. Treścią emblematu i epigramu jest pochwała cnoty milczenia, ceniona zwłaszcza u kobiet. Już bowiem u starożytnych panowało przekonanie, że:

*Tacita mulier, bona est semper, quam loquens recte*⁷⁶.

[Milcząca kobieta jest zawsze lepsza niż kobieta mówiąca].

Tym samym więc cnota milczenia jest bardzo cenna, zważywszy na wrodzoną tendencję kobiet do szczebiotania. Panegirysta Marcin Okrasa podkreśla to dobitnie, używając animalistycznych porównań, i pisze, że kobiety nie potrafią zatrzymać przy sobie żadnej tajemnicy. Jednak w przypadku żony Sebastiana Wołuckiego:

*Non sic tua coniunx quae cum suo cycno cantabit cum gracculi tecuerint*⁷⁷.

[Nie jest tak w przypadku twojej małżonki, która gdy zaśpiewa ze swym łabędziem, wtedy milkną [gadatliwe] wrony].

Epigram następujący po komentarzu utrzymany jest w „ptasiej” konwencji. Dowiedzieć się z niego można, że łabędzie są ptakami miłującymi ciszę i spokój, do rzadkości należy posłyszenie ich śpiewu. Autor passusu szuka potwierdzenia tego faktu w starożytności, powołując się na słowa jednego z poetów antologii palatyńskiej, Grzegorza z Nazjanzu, twórcy opowiastki o dialogu wrzaskliwych jaskółek z łabędziami⁷⁸.

W *Symbolum* III, co zauważyła już Jadwiga Bednarska, ukryta jest jeszcze kryptoaluzja do *Metamorfóz* Owidiusza, który w księdze V opisuje, jak dotkliwie ukarane może zostać gadulstwo⁷⁹. Wada ta dotyka nie tylko ziemian, poeta przedstawia bowiem historię współzawodnictwa Muz z Perydami. Te ostatnie za rzucanie zuchwałych oszczerstw i obelg zostały

⁷⁶ M. Okrasa, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 5.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Gregorius Nazianzenus, *Epistulae*, CXIV, 2, 1–6.

⁷⁹ J. Bednarska, *op. cit.*, cz. I, s. 54.

zamienione w krzykliwe wrony, zatem i po przemianie boginki nie wyzbyły się swojej dawnej wady⁸⁰. Należy więc w pełni docenić dar milczenia, który przy srebrze mowy jest nawet cenniejszy niż złoto.

Emblemat *Symbolum* IV zatytułowany *Pudicitia* [Wstydlivość] przedstawia łabędzia z głową wstydliwie zanurzoną w wodzie (il. 2). Lemmat nad ptakiem głosi: *Stat pro dote pudor* [Wstydlivość służy za posag]. Komentarz Fabiana Rudzkiego dotyczyć będzie niewieściego wstydu. Rumieńce bowiem, jak uważa autor, są niczym ornament zdobiący kobiece lico, dziewiczy wstyd zaś, przejawiający się w postaci wykwitłych na twarzy rumieńców, świadczących zapewne o czystości natury dziewczyny, służyć może za najdroższy posag, nawet jeśli dziewczyna nie należy do majątnych. W epigramacie czytamy:

*Concilient, aliis pulcherrima forma maritas,
Qaeque genis lacti purpura nupsit herae.
Divitat aut si quam vegrabundis India gemmis,
Glebaque Callaieis quam fodit Astur agris.
Cygnea sola mihi, mihi cygnea sola probatur,
Indeliabatas malo pudoris opes.
Stat pro dote pudor: sit formosissima coniux,
Sitique opulentia aliis: esto pudica mihi*⁸¹.

[Poważana wśród niektórych jest postać kobieca,
Na której śnieżnych licach wstyd rumieniec wzniesia,
Choćby w Indiach bogacił się kto na wielkich klejnotach,
Choćby nawet przekopał Asturię i opływał w złota,
We mnie łabędzi wstyd budzi uznanie,
(Choćby i nawet ptak ten golenie miał nagie)
To wstyd jest najlepszym posagiem!
Niech więc się inny żeni z majątną dziewczyną,
Dla mnie panna cnotliwa będzie tą jedyną].

Bo jakież lepszy posag może wnieść kobieta, jeśli nie właśnie cnotliwe życie – dodaje autor, cytując na końcu swego komentarza słowa Maksymusa Decymusa Auzona⁸².

⁸⁰ P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, V, 674–678.

⁸¹ F. Rudzki, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 6.

⁸² *Quae dos matronae pulcherrima? Vita pudica*. Decimus Magnus Ausonius (310–395), poeta i retor, urodzony w Burgundii (Bordeaux), założyciel szkoły retorycznej, autor epigramatów i listów.

Symbolum V, zatytułowane *Ingenuitas seu simplicitas* [Szczerokość i prostota], opatrzone jest emblematem przedstawiającym łabędzia i jaszczurkę (il. 2). Na umieszczonym po boku lemmacie widnieje hasło *Aplanos* [Nieulegający zmianom]. Jaszczurka ma niezwykle bogatą symbolikę i choć niekiedy utożsamiana jest z wężem, smokiem czy bazyliżkiem, na ogół konotuje znaczenia związane z nieśmiertelnością, zmartwychwstaniem, odrodzeniem. Ta ambiwalencja znaczeń znana była już starożytności. W starożytnej rzeźbie sepulkralnej ukazywano jaszczurkę towarzyszącą śpiącemu Erosowi – wymowa tego przedstawienia jednoznacznie wiązała ten symbol z nieśmiertelnością⁸³. Jednocześnie jednak znana jest także kopia posągu dłuta Peryklesa, ukazująca Apollona Sauroctonos (Jaszczurkobójcę). Owidiusz wykorzystał jeszcze inny motyw, który symbolicznie sytuuje jaszczurkę w pejoratywnej sferze znaczeń. W księdze V *Metamorfoz* opisyje on historię Ceres, która niegodziwego chłopca zamieniła za zuchwałę oszczerstwa w tego gada⁸⁴.

Daniel Spinek, panegirysta, wykorzystuje pejoratywne znaczenie symbolu jaszczurki i przeciwstawia ją postaci łabędzia, czystego i nieskalanego. Nieskazitelnym charakterem bowiem w przeciwieństwie do innych kobiet-jaszczurek szczyci się Zuzanna Owadowska, którą cechuje szczerokość i prostota charakteru, rzadkie, jak podkreśla panegirysta, przymioty kobiece⁸⁵. Kobieta bowiem jest istotą zmienną i niestałą:

[...] *numquam ipsa, semper alia; et si semper ipsa, numquam alia: totidens denique mutanda, quotiens movenda*⁸⁶.

[nigdy taka sama, zawsze inna, a jeśli zawsze ta sama, to nigdy inna: tylekroć musi się zmienić, ilekroć się poruszy].

Epigramat dotyczy bezpośrednio zwierząt przedstawionych w emblemacie: jaszczurki, która nieustannie zmienia kolor, oraz łabędzia, który nigdy nie porzuca swej bieli. Możemy jednak oczekiwać, iż tak jak w ezo-powej bajce pod zwierzęcą szatą kryją się tak naprawdę ludzie ze swoimi słabościami, a w tym przypadku – kobiety. Niestalości i pysze cechującej

⁸³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 118.

⁸⁴ P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, V, 258–261.

⁸⁵ D. Spinek, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* II, s. 6.

⁸⁶ *Ibidem*.

większość kobiet przeciwstawiono tu stałość i czystość charakteru Zuzanny Owadowskiej.

Symbolum VI, zatytułowane *Gratia* [Wdzięk], przedstawia łabędzia w dumnej postawie (il. 2). Lemmat nad nimi głosi: *Coelo gratisimus ales* [Najdroższy niebiosom ptak]. Ten mały *passus* dotyczy wdzięku łabędziej małżonki Sebastiana Wołuckiego. Autor wstępu i epigramu, Ludwik Kochanowski, pisze, że w postaci łabędzia zawierają się wizerunki trzech charyt. Charyty, boginie wdzięku, opiekunki uczt i towarzyszki Apollona, których mitologia starożytna nie obdarzyła żadną znaczącą rolą, popularne stały się w okresie baroku, zarówno w literaturze, jak i w malarstwie⁸⁷. Dzięki Senece, który był niejako prekursorem alegorycznego odczytania motywu trzech tańczących charyt⁸⁸, powstawały zwłaszcza w czasach potrydenckich teksty interpretujące w duchu teologicznym motyw trzymających się za ręce boginek wdzięku⁸⁹. Ludwik Kochanowski rozważa podobieństwo małżonki Wołuckiego do charyt. W epigramacie czytamy dalej, że łabędź poświęcony został Kyprydzie – ptaki te bowiem zaprzęgnięte były do rydwanu bogini miłości. Wiązano je zatem ze sferą nieba i gloryfikowano ich rolę, wynosiły one bowiem do gwiazd imiona wielkich ludzi. Takie wyobrażenie rzeczywiście w literaturze starożytnej funkcjonowało, czego dowodzą teksty choćby Wergiliusza⁹⁰ czy Klaudian⁹¹. Panegirysta zawarł w swym wierszu grę symboli związanych z Wenerą – łabędzia i róży.

Et flos deliciae et Deorum volucris!
*Et flos et Cypriae dicatus ales!*⁹²

[Bogowie wielbią zarówno kwiat, jak i łabędzia, i kwiat, i ptak przyrzczone są Kyprydzie].

⁸⁷ W nowożytnym malarstwie motyw ten bardzo ceniono i pojawiał się on na płótnach takich tytanów jak Sandro Botticelli: *Wiosna* (1482), Rafael Santi: *Trzy Gracje* (1504–1505) czy Peter Paul Rubens: *Trzy Gracje* (1622, 1636–1638).

⁸⁸ L. Anneus Seneca, *De beneficiis*, I, 3.

⁸⁹ Zob. M.K. Sarbiewski, *Dii gentium, Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka, przygotowanie wyd. rozpoczął S. Skimina przy współpracy M. Skiminowej, Wrocław 1972, s. 24–30.

⁹⁰ P. Vergilius Maro, *Ecloga*, IX, 27–29.

⁹¹ Claudius Claudianus, *De bello Gildonico*, 478.

⁹² L. Kochanowski, *Sphinx Samsonica...*, II, *Promulsis* I, s. 7.

Eugenia stanowi niejako introdukcję w II część dzieła *Sphinx Samsonica...*, która poświęcona została małżonce Sebastiana Wołuckiego, Zuzannie Owadowskiej. Podobnie jak w części poświęconej Wołuckiemu i w tym przypadku panegiryci skupiają się na insygniach herbowych rodu Owadowskich, a poprzez gloryfikację herbu wychwalają szlachetność rodziny i doskonałe cechy charakteru panny młodej. Lecz choć *Eugenia* zawiera elementy wybitnie panegiryczne i inicjuje kolejne, utrzymane w tym samym tonie *promulsides*, pochwała ta zbudowana jest inaczej niż w przypadku części I dzieła. Tam bowiem zastosowano zabieg antykizacji genealogii poprzez zestawienie słynnej antenatki rodu Wołuckich, *Virgo Volucjany*, z antycznymi boginkami i na tej podstawie budowano laudację. W części II natomiast odniesiono się do symboliki łabędzia i czerpiąc z bogatych źródeł, jakich dostarczał antyk, wyszukano mity i opowieści, których ptak ten był bohaterem. Dowodem na to, iż posiadanie łabędzia w insygniach herbowych było ogromną nobilitacją, są słowa ojca emblematyki, Alciatusa, który w jednym ze swych epigramatów uznał, że ten znaczny symbol poetów jest więcej wart niż lwy i węże herbowe⁹³.

Sphinx Samsonica... jest dziełem interesującym, jednym z ciekawszych, jakie powstawały w czasie, kiedy epoka baroku zaczynała przechodzić w dojrzałą fazę. Dzieło warte jest uwagi z wielu powodów: ze względu na swą różnorodność i hybrydyczność gatunkową, walory estetyczne oraz na zawarte w nim bogactwo aluzji antycznych. W utworze tym zauważa się poetykę paradoksu, barokowe umiłowanie złożoności i harmonię przeciwieństw. Barokowość dzieła przejawia się w dychotomiach: we współistnieniu sztuki słowa i obrazu, poprzez splot historii rzeczywistych i fabuł mitycznych. Owe harmonijnie łączone przeciwieństwa, w szczególności zaś zespolenie myśli antycznej z kulturą baroku, czynią to dzieło godnym zgłębienia. Czytając utwór *Sphinx Samsonica...*, czytelnik zostaje olśniony erudycyjnością. I, można by rzec, *nil admirandum*, gdyż nie mamy do czynienia ze „zwyródniałym”, przejaskrawionym i pompacyjnym utworem panegirycznym, jakich wiele wówczas powstawało. Stajemy przed utworem jezuickim, wysublimowanym i uczonym, pełnym starożytnych mądrości i aluzji. Ich obfitość może niekiedy czynić dzieło nieczytelnym dla współczesnego odbiorcy. Dzisiejszy czytelnik, w mniejszym lub w większym stopniu zaznajomiony z kulturą antyczną, może czuć się chwilami

⁹³ A. Alciatus, *Emblema CVII: insygnia poetarum*, [w:] *Emblematum libellus/Książeczka emblematów*, wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. 222 i n.

zagubiony w zawiłych labiryntach wywodów twórców dzieła. Na kartach utworu znaleźć bowiem można wiele misternych dygresji i porównań, rozbudowanych metafor, ambitnie zaczerpniętych z mniej znanych, alternatywnych wersji mitów oraz z utworów zapomnianych twórców starożytnych. Dla odbiorcy żyjącego w XVII wieku dzieło było o wiele bardziej czytelne. Stanowi to dowód wysokiego poziomu wykształcenia klasycznego w tamtych czasach, a przede wszystkim żywotności kultury antycznej. Kultura humanistyczna XVII wieku, oparta na antycznych fundamentach, znalazła się w pełni swojego rozkwitu, w ósmą swą świetność. Ogrody fantazji twórców *Sphinx Samsonica...* wypełniają realnie żyjący ludzie, jak i postaci mitologiczne, państwo młodzi i ich przodkowie obok boginek i bohaterów antycznych. Sfera mitu i legendy splata się ze sferą rzeczywistości, zacierają się granice, wyłaniając przedziwne emblematyczne znaki, pełne starożytnych ech.

Summary

In 1628, pupils and professors of Jesuits' college in Rawa Mazowiecka presented to a bride and groom a poem called "Sphinx Samsonica..." – a unique book, full of allusions and references to the emblem of classical antiquity. The poem was created during the thriving baroque period which relished in abundance and variety. It was the perfect time to publish works which had bountiful contents which were as diverse and hybrid as "Sphinx Samsonica...". The poem, in the fabric of which a few literary genres coexist, is a perfect example of an erudite Jesuit rhetoric full of parallels and with clear citations of many ancient writers. Thus showing that one of the main pillars of the poem is the theme of antiquity. The second pillar is its emblematic character as the multiple layers of this work are visible not only in the verbal area, but also in the pictorial. The emblems are one of the innovative tendencies of this work, tendencies which had just started to appear on the pages of printed panegyrics and which would become a part of panegyric literature in the 17th century. "Sphinx Samsonica..." is original in this area not only because of the presence of emblems in the poem, but also because of the "baroque", ornamental construction of the work in which words and pictures are woven together in a unique way. Although "Sphinx Samsonica..." figured in many listings and was also mentioned in the bibliography of emblematic printouts written by Paulina Buchwald-Pelcowa, presenting basic information about this work, it has gone unnoticed for a long time. It is not mentioned in monographs devoted to modern epithalamiums,

and it was marginally mentioned in monographs devoted to emblems. The dust of oblivion was finally wiped away by Jadwiga Bednarska, who discovered the dormant potential of the pages of the Jesuits' work in the first part of her book about Polish panegyric illustrations. In the second part, she considers the relationship of this work with Dutch emblems. Therefore, the work has been thoroughly researched from the point of view of the history of art. However, meticulous attention has not been lavished upon it, both from the philological point of view and also regarding the correlation between words and pictures. No research has been undertaken regarding its genre diversity and the work has been neither published, nor translated from Latin into Polish. However, the philological level is also important because it allows the research and discovery of what is hidden inside Latin comments and epigrams full of allusions to antiquity. This knowledge allows an explanation to the exact sense and meaning of the emblems, which very often are not clear and understandable at first sight. As a result, this article makes an attempt to enlighten the reader of the philological level of this work, and the foundation of the article is a presentation of the opulence of antique allusions which regularly appear in the whole text in a chosen fragment of "Sphinx Samsonica...". Emphasis is also put on the unique and uncommon structure of the work, the main element of which is the emblems. The rich use of these two elements, their coexistence, and their complementation makes "Sphinx Samsonica..." a remarkable piece of literature.