

# M A T E R I A Ł Y

Odrodzenie i Reformacja w Polsce, XLIV 2000  
PL ISSN 0029-8514

Aleksandra Gollk-Prus (Sosnowiec)

## Poezja figuratywna na kartach sztambuchów z przełomu wieku XVI i XVII

Zakładanym od połowy XVI w. zbiorom rękopiśmiennych wpisów zwykło się nadawać najczęściej miano sztambucha. Nazwą odzwierciedlającą dobrze ich charakter stał się dwuczłonowy zestaw wyrazowy „album amicorum”. W opracowaniach dotyczących zjawiska sztambuchowych wpisów badacze wymieniali również inne pojawiające się określenia, jak: „philotheca, liber memorialis, thesaurus amicorum, libellus amicorum, liber amicorum, theatrum eruditorum”<sup>1</sup>, czy dla języka polskiego „imionnik”<sup>2</sup>. Autorami uwieczniającymi się na kartach *alba amicorum* powodować mogły różne motywy. Poza uczuciem wzajemnych przyjacielskich więzi, odbijającym się w samej nazwie, twórcami wpisów kierowało pragnienie wyróżnienia spośród innych i unieśmiertelnienia się za pomocą słowa, którego siłę przedstawił już Horacy, wyrażając sąd wspólny dla każdego twórcy, iż: „Exegi monumentum aere perennius”. Pragnienie zatem zaskoczenia odbiorcy, zatrzymanie jego uwagi na dłużej znajdowało czasami wyraz w przekazywaniu treści, zamkniętej w kształt określonej figury. Tego typu doświadczenia poetyckie znała już starożytność. W okresie hellenizmu pojawił się kierunek literacki, zwany od miejsca jego powstania i szczególnego nasilenia aleksandrynizmem. Cechowała go przede wszystkim doskonałość formalna, tendencja do takiego cyzelowania utworów, by tworząc wybrany przez twórcę kształt świadczyły o zdobytej przez niego uczoności i erudycji. „Carmina figurata” wymagały doskonałej znajomości rzemiosła poetyckiego, a ponieważ poświęcano im wiele czasu, by stworzyć dzieło budzące zdumienie i zachwyt w oczach odbiorcy, wysoką była również ocena, jaką przypisywano twórcom poezji figuratywnej, przyczyniająca się do ponawiania prób tworzenia wciąż nowych utworów, reprezentujących ten gatunek poezji. Z literatury klasycznej najbardziej znane na tym polu były *Syrinx* Teokryta i *Topór* Simiasa z Rodos. W pierwszym utworze coraz krótsze

<sup>1</sup> E. Kotarski, *O imionnikach XVI i XVII wieku*, w: *Staropolska kultura rękopisu* Warszawa 1990, s. 93.

<sup>2</sup> A. Chmiel, *Imionnik z r. 1582 Jana Alembeka aptekarza*, „Nowe Czasopismo Aptekarskie” II, Lwów 1920; Z. Pietrzyk, *Przyczynek do studiów zagranicznych Mikołaja Ostrogo i Jakuba Sobieskiego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” XLII, 1998, s. 139.

wiersze następujące po sobie tworzyły zarys pasterskiej piszczałki, w drugim układ wierszy przypominał kształt topora. Pojawiały się ponadto w okresie renesansu śmiałe pomysły w zakresie na przykład układu typograficznego książki. Aldus Manucjusz na karcie tytułowej *Adagtiów* Erazma z Rotterdamu umieścił właśnie kunsztowny list dedykacyjny w kształcie kielicha<sup>3</sup>. Także w angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku spotkać można było wiersze, których twórcy odwoływali się poza stroną werbalną również do przedstawień angażujących wyobraźnię plastyczną czytelnika. Georg Herbert w układzie swych utworów, choć nie zapisanych w języku Cycerona, naśladował na przykład kształt ołtarza czy skrzydeł<sup>4</sup>. W pierwszej połowie wieku XVII krąg autorów skupiony wokół Akademii Krakowskiej wydawał panegiryki, związane z promocjami akademickimi, wśród których pojawiały się też formy tak wyszukane, jak „*carmina figurata*”<sup>5</sup>.

Przytoczone przykłady pozwoliły przypuszczać, iż również na kartach *alba amicorum* nie mogło zabraknąć kontynuatorów twórczości figuratywnej, niewątpliwie w chęci udowodnienia umiejętności równych twórcom antycznym. Posługując się dodatkowo stwierdzeniem Dorothei Forstner iż: „Człowiek jako istota duchowo-zmysłowa potrzebuje symboli, aby przybliżyć sobie to, co duchowe”<sup>6</sup>, twórca wpisu znajdował doskonały dodatkowy sposób na wyrażenie określonych treści bez potrzeby sięgania po tworzywo słowne, służące mu w tym momencie do przekazu innych myśli i uczuć. Jedną z osób, które sięgnęły po tego typu środki przekazu stał się Daniel Naborowski. Umieścił on w sztambuchu swego przyjaciela z okresu studiów w Wittenberdze, Daniela Cramera wpis, mający wzbudzić w czytelniku podziw nie tyle z powodu samej treści, jak raczej formy. Chociaż był to dopiero początek jego drogi poetyckiej, potwierdzonej w późniejszych latach rozległą działalnością na tej niwie, już od zarania nie cofał się przysły czciciel Muz przed próbami stworzenia utworu wyróżniającego się oryginalnością na kartach *alba amicorum*. We wpisie Naborowskiego najciekawiej przedstawiała się w oczach czytelnika przede wszystkim dedykacja. Zbudował ją bowiem z elementów stałych w konwencji sztambuchowej, zaczynając od pochwał adresata, a kończąc na określeniu miejsca, nadawcy i daty wpisu. Niespotykaną jednak stała się jej rama, która choć wypełniona treścią podobną do innych dedykacji pojawiających się w *alba amicorum*, przyjęła w zamyśle twórcy kształt kielicha. Jego brzeg tworzyło nazwisko przyjaciela, zapisane wytłuszczonymi literami, ściany i dno wypełniło wyliczenie cnót właściciela filoteki, nóżka kielicha zawierała zaś przyczynę wpisania się, a stopka informacje dotyczące miejsca i czasu dokonania wpisu<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> T. Ulewicz, *Wśród impresorów krakowskich doby renesansu*, Kraków 1977, s. 101.

<sup>4</sup> S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1991, s. 207 i 212. Również J. Pelc wspominał o układzie niektórych utworów S. H. Lubomirskiego przypominających kolumnę, obelisk, piramidę, kwadrat, trójkąt czy krzyż; *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 205.

<sup>5</sup> J. E. Głębička, *Akademia Krakowska a twórczość panegryczna w XVII w.*, w: *Literatura i instytucje w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1994, s. 56.

<sup>6</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 7.

<sup>7</sup> Gdańsk, BPAN, rkps. 2504. k. 260r. Zob. też A. Sajkowski, *Od Sterotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłowski ego mecenatu*, Poznań 1965, s. 49–50.

D A N I E L I     +     C R A M E R O

Viro,     pietatis     laude     conspicuo  
 morum     elegantia     ornato,     literarum  
 humaniorum p[rae]stantia exculto, verae  
 ac syncerae Phylosophiae Aretae pro  
 pugnatori strenuo, suavitate comen  
 sali, amore fratri, benevolentiae  
 amico, hanc arrham amicitiae  
 remotiores Acade[m]ias  
 invisurus  
 non tam  
 moris  
 quam amoris, et  
 recordationis  
 creo  
 cudeb[am]  
 Wittebergae  
 Scribebam, ponebam

Daniel	Naborovius	Polonus
Anno	Millesimo	Pridie
Salutis	Quingentes.	Nonas
Partae	93	Maii

W pragnieniu wyróżnienia się spośród wpisujących się do filoteki Cramera Naborowski sięgnął po obraz kielicha, którego spełnienie rozpoczęła lub kończyło ucztę i połączone było z wypowiedaniem życzeń pomyślności. Kielich napełniano przy takich okazjach najlepszym trunkiem, jaki posiadał gospodarz przyjęcia. Dlatego też poeta przygotował równie wyśmienity napój, mający na zawsze pozostać w pamięci odbiorcy. Umieścił go nad naczyń, które niebawem miało go pomieścić i ułożył z czterech dystychów mówiących o dozgonnej przyjaźni, reprezentowanej przez antyczne przykłady Eurialosa i Nizosa, Pyladesa i Orestesa, Peiritoosa i Tezeusza czy wreszcie Pytiasa i Damona. Zwieńczeniem listy najbardziej znanych przyjaźni było przytoczenie jeszcze jednego wzoru, którym był najściślejszy związek powstały między poetą, a jego imiennikiem Cramerem, z powodu nieprzychylności losu narażony na rozdzielenie przyjaciół. Postawiwszy na stole najlepszy trunek, twórca podsunął odpowiednio przygotowany na tę okazję kielich. Jego ściany ozdobił ornament będący swoistą enumeracją cnót przyjaciela. Ale nie był to skostniały przykład panegiryzmu, mimo iż twórca korzystał z konwencjonalnego zestawu pochwał. Świadczyło o tym zapewnienie przyszłego poety radziwiłłowskiego o powodach, które go skłoniły do stworzenia tego rodzaju utworu. Według jego słów nie powodowała nim moda nakazująca użycie w sztambuchowych dedykacjach pochwał właściciela, lecz szczere uczucie przyjacielskiej miłości i chęć utrwalenia się w pamięci odbiorcy. Zamysł kompozycyjny Naborowskiego w doskonały sposób spełnił potrzebę oparcia zestawu przytoczonych epitetów na stabilnej podstawie, a taką mogła zapewnić w powodzi konwencjonalnego tworzywa literackiego świeżość uczucia zrodzonego na studenckiej ławie. Stopkę wreszcie, na której oparła się cała konstrukcja stworzyły informacje obojętne, jeśli chodzi o przekaz emocji, spełniające jednak wymogi narzucone przez strukturę kompozycyjną wpisu. W części zatem dedykacyjnej zamieścił Naborowski dane o miejscu, dacie i nadawcy wpisu, pojawiające

się każda w wyodrębnionym odgałęzieniu podstawy kielicha. Jego twórca w niewątpliwy przeto sposób przyczynił się do wzbogacenia sztambuchowej kolekcji Cramera, dodając do niej klejnocik poetycki wyróżniający się maestrią formy i treści. Tym samym potwierdził tu nie tylko swój talent, ale przede wszystkim kunszt poetycki uważany „za najszlachetniejsze i najważniejsze zamknięcie kręgu formalnego wykształcenia humanistycznego, za „miernik wartości zdobytego wykształcenia”, za „swoistą intelektualną nobilitację”<sup>8</sup> i wszystkie warunki spełnił właśnie Naborowski zarówno w przedstawionym wpisie, jak i w późniejszej twórczości<sup>9</sup>.

Nie mniej ciekawie przedstawiał się pomysł wykorzystania tekstu już istniejącego, ale w porównaniu z pierwotną wersją wzbogaconego o pożądany dla mającego się wpisać do sztambucha kształt plastyczny. Ioannes Lippius posłużył się w tym celu fragmentem wypowiedzi znanego włoskiego humanisty Juliusza Cezara Scaligera<sup>10</sup>. Dla osiągnięcia swych zamiarów postarał się nadać cytowanej wypowiedzi wyobrażenie naczynia, wąskiego i zaokrąglonego u swej nasady, stopniowo potem rozszerzającego się ku górze. Zgodnie z zamierzeniem Lippiusa odbiorca w trakcie lektury miał zetknąć się najpierw ze stwierdzeniem ograniczonych możliwości poznawczych człowieka, mogącego znaleźć głębię jedynie dzięki poznaniu Boga, potem z przedstawieniem konieczności przyznania się do własnej ograniczoności i wreszcie z zarysowaniem drogi wiodącej do osiągnięcia prawdy:

Interest et nostrae pietatis et DEI immensitatis, ea sentire  
 quae sentire non possumus: sentire quidem in ipso, per  
 ipsum, quae per nos sentire nequeamus. Nunquam  
 satis fuerit homini felicitis ingenii, cogi  
 tare omnia magnifica, ingentia im  
 mensa et inestimabilia omnipote  
 ntis DEI. Nam quotusquisque  
 nostrum ignorat insciti  
 am suam? Qua tum  
 demum cum vera sapi  
 entia commutabit  
 ubi non invitus ac ve  
 re volens, fatebitur  
 se nihil scire<sup>11</sup>.

Naczynie, do którego zbliżał się wzrok czytelnika dawało mu możliwość zaczerpnięcia pierwszego, najbardziej upragnionego łyku w sposób łatwy i wygodny, dzięki umieszczeniu przez nadawcę wpisu trzech pierwszych, esencjonalnych co do treści wierszy w górnej, najszerzej części naczynia. Przelamywaniu ludzkiej pychy dla wyznania własnej ignorancji służyło, budujące część środkową naczynia pytanie, kierujące powoli, lecz konsek-

<sup>8</sup> S. Tync, *Ślązak Ulryk Schober konrektor działacz kulturalny toruński (1559–1598)*, Wrocław 1960, s. 54.

<sup>9</sup> A. Brückner, *J. T. Trembeckiego Wirydarz poetycki*, t. I, Lwów 1910; J. Dürr-Durski, *Dantel Naborowski. Monografia z dziejów maneryzmu i baroku w Polsce*, Łódź 1966.

<sup>10</sup> Herzogin Anna Amalia Bibliothek w Weimarze (dalej: HAAB), Stb. 307, bez paginacji.

<sup>11</sup> Cytowany autor nawiązywał do wątków starożytnych wielokrotnie. Między innymi, w jednym z utworów odwołał się do równie znanej, jak zastosowana we wpisie filozoficzna refleksja, antycznej myśli z delfickiego sanktuarium: γυῶθι σεαυτόν, J. C. Scaliger, *Poemata omnia*, In bibliopolito Commeliniano 1600, lib. II, s. 92:

„Primum iubeo, noscere lugiter teipsum.  
 Haec est vetus, et callida sententia vatis”.

wentnie uwagę czytelnika do zamykającej całą konstrukcję puenty, utrzymanej w duchu sokratejskiego przyznania się do własnej niewiedzy, wobec ogromu zagadnień pozostających człowiekowi do poznania: „scio, me nihil scire”. Przedstawienie zaś jej w duchu chrześcijańskiej religijności, pozwoliło stwierdzić tożsamy w obu przypadkach chęć osiągnięcia prawdy uniwersalnej. Skrajnymi ramami, ujmującymi naczynie z przeciwległych krańców stały się dwa nazwiska. Górne, wieńczące całą konstrukcję wyraźnie wskazywało na twórcę napoju, wypełniającego naczynie. Dolne, tworzące podstawę konstrukcji, by wyróżnić autora oryginalnego pomysłu na uwiecznienie się, a sam wpis uczynić ozdobą kolekcji zgromadzonej na kartach sztambucha zostało przeniesione tu z dedykacji, utrzymanej w schemacie konwencji sztambuchowej, obowiązującej dla tej części wpisu.

Najskromniej wśród pojawiających się w *alba amicorum* przykładów twórczości figuralnej przedstawiło się oczom czytelnika motto z wpisu Nicolausa Vicke dla Sebalda Welsera. Przybrało ono również postać naczynia, pozostającego jednak w formie szkicu. Jego ledwo zarysowane boki utworzyły biegunowo różne pojęcia, połączone w górnej i dolnej części przyimkami kreślącymi drogę do osiągnięcia szczęścia oraz kierunek w jakim powinna przebiegać. Wnętrze naczyń pozostało puste, dając możliwość każdemu człowiekowi do wypełnienia go treścią dominującą w jego życiu. Wskazaniem właściwego wyboru miało się stać w zamierzeniu autora podanie przez niego metody na osiągnięcie wytyczonego celu, umieszczonej nad brzegiem naczynia w postaci sentencji, zachęcającej do napełnienia nią nie tylko pojawiającego się w sztambuchu schematu naczynia, lecz także urzeczywistnienia jej w życiu:

ARTE ET MARTE  
Tendit in ardua VIRTUS  
An Per ta  
gUs gUs  
ta AU  
ad<sup>12</sup>

Przyciągające wzrok czytelnika na płaszczyźnie wizualnej przedstawienie naczelnego zasady, mającej organizować życie ludzkie, znalazło werbalne rozwinięcie w następującym po nim szczegółowym omówieniu. Kontrastowość zestawień uzmysławiała człowiekowi dostępną dzięki nim głębię doznań i wynikającą z nich wiedzę:

Sicque, Per Oppositum nascitur omne BONUM  
Nam qui in rebus prosperis assidue et laetis quid sapiat?  
Non temere adversa casuum reputat, quem fortuna nunque  
decepit: At qui aliam eam expertus est, magis ille ad  
MODESTIAM factus et CAUTIONEM, p[rae]cipuas  
Prudentiae partes.

W proponowanym modelu postępowania nie mógł się twórca nie podeprzeć autorytetem starożytnych, by zyskać dzięki temu należną wypowiedzi powagę. Posłużył się przy tym cytatem z Pindara, podanym zaraz potem w wersji łacińskiej:

<sup>12</sup> HAAB, Stb. 393, k. 6r.

ὁ πονήσας δὲ νόφ  
καὶ προμάθειαν φέρει  
Qui mente laboravit  
Prudentiam inde aufert<sup>13</sup>.

Dla maksymalnego uatrakcyjnienia wpisu wykorzystał Vicke szereg szybko następujących po sobie lakonicznych komentarzy–sentencji, dodatkowo podanych w graficznie zróżnicowanym układzie:

Et revera	NOCUMENTA DOCUMENTA		
Sed	PATIENTIA Victrix		
Tandem:	BONA CAUSA Triumphat		
Mense AUGUSTI			
Ubi Nulla	UMBRA ibi	nullum	LUMEN
	INVIDIA	nulla	FOELICITAS.

Przykłady twórczości figuratywnej pojawiające się na kartach *alba amicorum* odzwierciedlały zapotrzebowania odbiorcy. Z jednej strony zmierzch epoki pełnej wiary w rozum, klasycznej harmonii, pewności religijnej, z drugiej rozczarowanie zrodzone w niespełnieniu się renesansowej wizji świata ziemskiego i pozaziemskiego skłaniały do poszukiwania nowej metody wyrazu. Posługiwała się ona sprawdzonymi elementami, pojawiającymi się jednak w nowych układach dla wyrażenia dążeń ludzkich, kierujących go coraz częściej w stronę uczucia i zachwyty dla niespotykanego układu wiersza.

<sup>13</sup> Pindarus, *Isthmia*, 1, 40.