

Janusz Pelc



SŁOWO I OBRAZ

na pograniczu literatury
i sztuk plastycznych

universitas

SŁOWO I OBRAZ

Janusz Pelc



SŁOWO I OBRAZ

na pograniczu literatury
i sztuk plastycznych

Kraków

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu
oraz
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Janusz Pelc and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2002, wyd. I

ISBN 97883-242-1484-6

Opracowanie redakcyjne
Edyta Podolska-Frej

Projekt okładki i stron tytułowych
Studio U

Na okładce wykorzystano rycinę
A.M. Fredro, *Peristroma primum* (współwydane z tego autora: *Scriptorum seu togae et
belli notationum fragmenta*), Gdańsk 1660

Spis treści

Słowo wstępne	7
I. EMBLEMATYKA ORAZ IKONOLOGIA	
1. Tradycje antyczne i średniowieczne	9
2. Na początku był Alciatus	17
3. Słowniki oraz kompendia encyklopedyczne	30
4. Obok Alciatusa – współtwórcy gatunku.	32
5. Dojrzewanie teorii gatunku.	35
6. Wielka kariera emblematów – analogie strukturalne – nawiązania	43
7. Narodziny ikonologii	47
8. Świat widziany z perspektywy emblematów, hieroglifików, ikonologii	49
II. RENESANSOWA PREEMBLEMATYKA ORAZ POCZĄTKI EMBLEMATYKI RENESANSOWEJ W POLSCE	
1. Dziedzictwo średniowiecza	57
2. Poeci łacińscy przed Rejem.	62
3. Rej	71
4. Pokrewne gatunki	99
5. Ekspansja emblematyki.	119
III. OD RENESANSU DO MANIERYZMU ORAZ BAROKU	
1. Jan Kochanowski i świat renesansowych emblematów oraz preikonologii	123
2. Mikołaj Kochanowski i jego wiersze „pod obrazy”	141
3. Mikołaj Sęp Szarzyński a świat emblematów.	142
4. Szymonowic – późnorenesansowy erudyta	146
5. Ekspansja emblematyki na przełomie XVI i XVII wieku. Wilno i jezuici	148
6. Krąg Radziwiłłów birżańskich – „Polska Montenay”	161
7. Znów jezuici – emblematyczne prace Tomasza Tretera	172
8. Emblematyka w panegirykach i okolicznościowych drukach religijnych.	180
9. Światowa Rozkosz i Vanitas	183
10. Amor Divinus triumphans	185
IV. EMBLEMATYKA POLSKA PIERWSZEJ POŁOWY XVII WIEKU I JEJ KONEKSJE NIDERLANDZKIE	
1. Amor Divinus oraz Kupido	191
2. Dzieła Marcina Hińczy	196
3. Emblematyka w kazaniach	204

4. Sarbiewski	209
5. Polskie „Emblemata Horatiana”	219
6. Sebastian a Matre Dei i Wieszczycy – dwa typy emblematyki religijnej . . .	225
7. Polskie „Emblemata miłosne” według Catsa	227
V. SZCZYTOWA FAZA POLSKIEJ EMBLEMATYKI BAROKOWEJ	
1. Wszyscy tworzą emblematy.	235
2. Polskie wersje <i>Pia desideria</i> z XVII wieku	246
3. Trzy najważniejsze dzieła.	251
4. <i>Peristromata</i> Andrzeja Maksymiliana Fredry – wizerunek panującego i jego roli w państwie	252
5. Jedna czy dwie wersje <i>Emblematów</i> Zbigniewa Morsztyna?	259
6. Wizja świata i człowieka w <i>Emblematach</i> Zbigniewa Morsztyna	262
7. <i>Adverbia moralia</i> Lubomirskiego – pochwała cnoty oraz apoteoza rozumu .	274
8. W teatrach i architekturze, stałej oraz okazjonalnej	287
9. „Poesis tacens – pictura loquens”	306
VI. EMBLEMATYKA ORAZ HERALDYKA I KULT ŚWIĘTYCH	
1. Stemmata barokowe a wcześniejsze	309
2. „Poesis figurata”	310
3. „Libri amicorum”	312
4. Kompendia heraldyczne	314
5. Emblematyczno-heraldyczne panegiryki	315
6. Stemmata akademickie.	316
7. Emblematyka w tezach i dysputach	320
8. Emblematyka i heraldyka w drukach okolicznościowych szczytowej fazy baroku	323
9. Ikony, stemmata, wizerunki rodów	329
10. Stemmata późnobarokowe	330
11. <i>Allusiones panegyricae et allusiones emblematicae</i>	335
12. Ku pomnożeniu chwały bożej i sławie rodów	337
13. Schyłek epoki.	346
VII. MIĘDZY POEZJĄ A SZTUKAMI PŁASTYCZNYMI	
Spis ilustracji	365
Wybrane hasła rzeczowe	375
Indeks osób i tytułów anonimowych	381
Summary	399

Słowo wstępne

W trzydzieści lat po oddaniu do druku pierwszej mojej książki poświęconej staropolskiej emblematyce oddaję do druku nowe opracowanie, w którym chciałbym przedstawić przede wszystkim wyniki moich prac i badań, a w nich do emblematyki oraz ikonologii, a także szerzej do współlistnienia w sztuce oraz w otaczającym nas świecie słowa oraz obrazu wracałem wielokrotnie przy różnych okazjach. Wydana w roku 1973 moja książka pt. *Obraz – Słowo – Znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej* była pionierską, pierwszą polską książką o emblematyce. Wywołała też dość żywy rezonans w nauce. Po niej badania w tej dziedzinie podejmują inni. Przede wszystkim wymienić tu trzeba prace profesor Pauliny Buchwald-Pelcowej, autorki książki z obszernym zestawem bibliografii druków emblematycznych polskich lub z Polską związanych (1981) oraz jej liczne cenne, niestety dotąd rozproszone rozprawy, a także prace jej ucznia, badacza już w pełni dojrzałego, dra Piotra Rypsona, autora dwu książek o poezji figuralnej i także wielu rozpraw. Ale na mniejszą skalę badania nad polską emblematyką i emblematyką w Polsce podejmowali też inni, do wielu ich prac czytelnicy znajdą odsyłacze w tej książce.

Lata 1972–2002 były przede wszystkim okresem burzliwego wręcz rozwoju wiedzy o emblematyce oraz ikonologii w skali światowej. W roku 1986 Peter M. Daly, germanista z Kanady (Toronto) i Daniel Russell, romanista z USA, założyli cenne pierwsze specjalistyczne pismo „Emblematica” wydawane jako półrocznik (dwa numery rocznie). Pismo to ma ogromne zasługi w kształtowaniu światowej wiedzy o emblematyce i gatunkach z nią powiązanych. W roku 1996 w dziesięciolecie jego pojawienia się dziesięć pierwszych roczników omówiłem na łamach naszego półrocznika „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” (R. III, 1996, Nr 1 (5), s. 256–262). W tymże numerze „Baroku” pojawiło się też kilka prac o emblematyce badaczy polskich przynależnych do dwu już pokoleń.

Doceniając w pełni rolę pisma „Emblematica” nie można nie docenić faktu, że w ogóle od lat siedemdziesiątych XX wieku notujemy ogromną liczbę podstawowych dzieł z zakresu wiedzy o emblematkach oraz ikonologii: osobnych książek, rozpraw, referatów z kongresów i konferencji emblematycznych, drobnych często a niemniej bardzo cennych przyczynków

oraz komentarzy – co szczególnie ważne – do edycji i reedycji tekstów. Książka niniejsza stawia sobie za cel, by polskiego czytelnika poinformować i zapoznać z głównymi dokonaniem tych prac, zwłaszcza tymi, które ważne są dla nas przy ocenie sytuacji w Polsce, w wielonarodowej Rzeczypospolitej polsko-litewskiej, z pełną świadomością, że to co było u nas, było częścią sytuacji ogólnej w kulturze renesansu oraz baroku w Europie.

Książka niniejsza jest opracowaniem nowym. Z dawnej wersji z roku 1973 z ważnymi zmianami przejęto treści dwu rozdziałów. Pozostałe opracowano całkowicie na nowo, korzystając tylko z fragmentów dawnych przemyśleń. Różni się też od swej poprzedniczki nie tylko zakresem omawianych problemów i utworów, wśród których o wiele częściej odwołano się do publikacji okolicznościowych. W toku wieloletnich badań i przemyśleń doszedłem do wniosku, że przy ocenie emblematyki oraz ikonologii jako tworów myśli ludzi dojrzałego renesansu, manieryzmu i baroku NA POCZĄTKU BYŁO SŁOWO, któremu potem towarzyszyć będzie OBRAZ. I jedno, i drugie miało być ZNAKIEM, bo taka była funkcja i słowa, i obrazu w emblemacie. Na początku jednak było SŁOWO w znaczeniu greckiego „logos”, które posiada bardzo bogate konotacje.

Książka niniejsza powstała w wyniku wieloletnich prac i przemyśleń. Nie mogłaby powstać jednak, gdyby nie życzliwa pomoc i dyskusje z wieloma osobami. Wiele zawdzięczam licznym kontaktom z badaczami emblematyki, przede wszystkim z profesorem Karelem Portemanem z Lowanium. Kontaktom tym bardziej cennym, ponieważ okazało się, że polska emblematyka barokowa szczególnie wiele zawdzięcza emblematyce niderlandzkiej. Temu wiele miejsca poświęcam w mej książce. Szczególnie wiele książka ta zawdzięcza życzliwej pomocy, krytyce Żony mojej, prof. Pauliny Buchwald-Pelcovej. Bez dyskusji z Nią i zachęty oraz pomocy w kłopotliwych chwilach trudno byłoby autorowi zdobyć się na dokończenie książki. Za to wyrażam wdzięczność szczególną.

I. Emblematyka oraz ikonologia

1. TRADYCJE ANTYCZNE I ŚREDNIOWIECZNE

Emblematyka i potem jej młodsza siostra ikonologia pojawiły się jako dojrzały wynik działania twórców i teoretyków czasów renesansu w Europie. Pełnię rozwoju i długo trwającego rozkwitu osiągały w dobie dominacji manieryzmu oraz baroku. Obie były wynikiem świadomego łączenia słowa i obrazu w określone związki i współdziałania mającego służyć poznaniu i rozumieniu świata, wyjaśnianiu jego tajemników, mechanizmów działania otaczającej człowieka i tworzonej przezeń rzeczywistości. Emblematyka i potem ikonologia oczywiście nie pojawiły się w próżni. Miały swoje antecedencje, swoje tradycje. Twórcy oraz teoretycy emblematyki i ikonologii poszukiwali owych tradycji i zarazem je tworzyli. Antecedencji oraz tradycji poszukiwano przede wszystkim w starożytności grecko-rzymskiej, a nawet w starożytności rozumianej szerzej i głębiej. Nie bez znaczenia też dla twórców emblematyki oraz ikonologii było dziedzictwo współlistnienia i wzajemnego oddziaływania słowa i obrazu w chronologicznie bliższych ludziom odrodzenia czasach średniowiecza, w których wiele znaczenia i uwagi przywiązywano do roli alegorii oraz symbolów.

Ludzi renesansu szczególnie jednak fascynowało dziedzictwo starożytności, odkrywane i poznawane z pasją oraz konsekwencją w myśl przewodniego dla humanistów renesansowych hasła *ad fontes*. W starożytności szukano wzorów i podniet do własnych przemyśleń oraz dokonań. Szukano także miary wartości oraz znaczenia własnych dokonań.

Wielkie odkrycia archeologiczne i ukształtowanie się archeologii jako w pełni samodzielnej dyscypliny dokonało się dopiero w XVIII stuleciu. Wtedy to w szerszym zakresie poczęto wydobywać pogrzebane w I wieku naszej ery Pompeje i Herculanium, w których odkrywano także ważne przejawy współlistnienia słowa i obrazu. O istnieniu jednak ich wcześniej dowiadzano się na podstawie zapisów, pośrednich świadectw. Śladów zasypanych Pompejów poszukiwano już pod koniec XVI wieku, poszukiwano ich i w wieku XVII. Było to wyrazem prearcheologicznych pasji tak znamiennych dla ludzi renesansu, ważnych i dla ich kontynuatorów w wieku XVII zainteresowanych dawnymi pozostałościami minionych kultur antycznych.

Archeologia była oczywiście dziełem wieku XVIII, ale ostatnio coraz bardziej doceniamy działalność prearcheologów i wyniki ich dokonowań właśnie z XVI i XVII wieku.

Ku dawnym związkom słowa i obrazu prowadziły zachowane, nawet częściowe, ich opisy. Często zachowane i powielane w popularnych księgach, rękopiśmiennych, a potem również drukowanych, księgach inskrypcji i sentencji, niegdyś związanych z obrazami, tworzącymi wraz z nimi dwuczłonowe dewizy lub kompozycje symboliczne, alegoryczne. Skrzętnie odczytywano napisy na dawnych rzeźbach i budowlach.

Zbierane, wydobywane i spisywane relikty dawnych kultur służyć miały pogłębieniu wiedzy o własnych korzeniach. W poszukiwaniach nie lekceważono nawet drobnych wzmianek i opisów. Rozumieniu wydobywanych zabytków coraz bardziej służyły zachowane na nich inskrypcje. Coraz większą wagę przywiązywano też do wydobywanych i powielanych w odpisach i przedrukach kodeksów dawnej epigrafiki.

Zainteresowanie pozostałościami kultury antycznej, archeologiczna pasja wydobywania ich i odtwarzania odkrywanych uszkodzonych zabytków, odtwarzanie ich *ad integrum* – do pełnego kształtu, znajdowało znamienne przejawy w dziedzinie sztuki. Przykładem szczególnie wymownym może tu być stosunek do odkrytej w roku 1506 w Rzymie uszkodzonej rzeźby z I wieku przed naszą erą przedstawiającej tak zwaną grupę Laokoona, którą starano się odtworzyć w pełnym jej kształcie. Filologowie renesansowi wydobywali zachowane często tylko w ułamkach teksty dawnych autorów. Często starali się też z ułamków, po uzupełnieniach, odtwarzać *ad integrum* dawne dzieła. Przykładem tego u nas choćby praca Jana Kochanowskiego nad fragmentami Cyceronowego przekładu na łacinę z greki poematów Aratosa, odtwarzanymi *ad integrum*. Nie mniej znamienny był współudział najwybitniejszego poety polskiego renesansu w szerzej zamierzonym dziele jego przyjaciela, jednego z najznakomitszych filologów tychże czasów, Andrzeja Patrycego Nideckiego nad zebraniem i edycją skrzętnie gromadzonych rozproszonych fragmentów pism boskiego Tulliusza¹.

Jak już wspomniano, ludzie renesansu, ich kontynuatorzy w XVII stuleciu szczególnie zainteresowanie okazywali starożytnej, greckiej i starożymskiej epigrafice. Badano jej związki z dawną sztuką sakralną i świecką, z dawnymi instytucjami społecznymi i państwowymi, z obyczajami towarzyszącymi życiu ludzi od ich narodzin aż do śmierci, służące utrwaleniu ich pamięci w pomnikach, grobowcach.

Ludzie renesansu i potem XVII wieku nie ograniczali swych zainteresowań przeszłością i poszukiwań korzeni do zgłębiania dziedzictwa starożyt-

¹ O tym piszę w książce: *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej* (nowa wersja), Warszawa 2001, s. 75–76, 93, 272–274.

nej Hellady i Romy. Starali się sięgać po nie szerzej i głębiej do pokładów dziedzictwa kultur kształtujących się w kręgu śródziemnomorskim, obejmującego związany z chrześcijaństwem wspólnotą Biblii Starego Testamentu świat kultury judejskiej, ale także i Egipt oraz kraje Azji Mniejszej.

Twórcy renesansowej emblematyki uznali, iż poprzednikiem uprawianej przez nich sztuki była staroegipska hieroglifika. Staroegipskie hieroglify odczytano w naszej erze dopiero w roku 1779, dokonał tego Francuz Jean François Champollion. Znano je jednak wcześniej. Rosła też wokół nich już w czasach poprzedzającego bezpośrednio naszą erę grecko-rzymskiego antyku, potem w średniowieczu, a także w epoce renesansu swoista, nawarstwiająca się stopniowo legenda. W legendzie tej, a raczej może w różnych wariantach owej żywej przez wiele wieków legendy, elementem właściwie stałym, powtarzającym się, przyjętym za pewnik było przekonanie o tym, że owe staroegipskie enigmatyczne hieroglify były nie jakimś układem znaków odpowiadających dźwiękom, fonemom, słowom, zdaniom, zespołom powiązanych ze sobą semantycznie zdań, czyli tekstem, wypowiedziom sformułowanym na piśmie, jak to miało miejsce w zapisanych alfabetem greckim, łacińskim czy innym (np. hebrajskim) tekstach, lecz zespołem znaków odpowiadających ogólnym ideom. Symboliczna, ukryta w symbolice treść znaku odpowiadać miała idei².

W symbolice staroegipskich znaków hieroglificznych doszukiwano się złożonych, zawiłych treści filozoficznych, magicznych. Ów symboliczny język idei w pewien sposób sakryfikowano, a przynajmniej ceniono bardzo wysoko. Wyrażać miał on wiedzę tajemną, trudną, a przy tym głęboką, dotyczącą fundamentalnych spraw świata i człowieka.

Już starożytni Grecy patrzyli na Egipt jako na kraj dawnej, tajemnej wiedzy, uwznioślonej mądrości przekazywanej skrzętnie od dawna. Taką wizję dawniejszej egipskiej kultury utrwalić mieli mędracy – Pitagoras, Solon, Plato. W czasach Aleksandra Wielkiego i potem zacieśniły się jeszcze zadzierzgnięte wcześniej więzy kultury greckiej z dziedzictwem dawniejszej kultury egipskiej. Poprzez kultury świata hellenistycznego przeniknęły one do imperium rzymskiego.

W *Timajosie* Platona odnajdujemy opowieść o pobycie Solona, prawodawcy Aten, w egipskim Saïs. Kapłani egipscy opowiedzieli mu wiele o własnej przeszłości i o zamierzonych dziejach Hellady. Grecką Pallas Atenę utożsamiono z egipską Izydą (czy Neith). Wiedza owych kapłanów – rozmówców Solona oparta była na świętych księgach zawierających najstarszy symboliczny wykład tajników i mądrości dziejów³.

² L. Dieckmann, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, Washington 1970, s. 3–4; E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen 1961, s. 11–37.

³ Plato, *Timaios i Kritias*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Warszawa 1960, s. 24–31.

Według teorii Platona obrazy, wyobrażenia plastyczne, widzialne i dotykane, oraz słowa są symbolicznym odbiciem świata idei. Odbiciem tego świata idei miało być też wszystko, co istniało i dostępne było ludzkiemu doznaniu, postrzeganiu, rozumieniu, świat ludzi i rzeczy. W Platońskim *Fajdrosie*, Sokrates nawiązując do genezy i znaczenia egipskich hieroglifów mówi o znamiennych analogiach między pismem a wytworami sztuk plastycznych. Dają one symboliczny obraz świata idei⁴. Twórcy sztuki słowa i sztuki obrazu mają dążyć do ukazania i przekazania prawdy. W *Państwie* Plato dostrzegł wielkie podobieństwo między pracą twórczą malarza i poety⁵. Obaj ukazują odbicie świata idei, a także symboliczne owych idei odpowiedniki.

Platońskie idee podobnie jak liczby pitagorejczyków były próbą uchwycenia i wyjaśnienia istoty wszechświata. W symbolicznym przedstawieniu idei i w symbolice liczb już starożytni Grecy doszukiwali się właściwości znaków wiedzy tajemnej. Jak twierdził Sokrates w *Fajdrosie* Platona, egipski bóg Theuth pierwszy wynalazł liczby, geometrię z jej charakterystycznymi figurami, astronomię, a także hieroglify⁶. W spekulatywnych zestawieniach liczb i figur Grecy i potem Rzymianie dostrzegali – tak jak w staroegipskiej hieroglificie uznawanej za język posługujący się wizerunkami idei – układy symbolicznych znaków wiedzy tajemnej. Twórcy renesansowej i – jeszcze bardziej – barokowej emblematyki platońskie rozumienie hieroglifiki, pitagorejską symbolikę liczb, a także legendę o okultystycznej mądrości egipsko-chaldejskich magów traktowali na ogół synkretycznie jako dające się pogodzić komponenty ich tradycji. Szczególnie ważną rolę pełnił potem wśród postaci sławnych magów Hermes Trismegistos, do którego nawiązywali także pisarze wczesnochrześcijańscy.

Dzieła plastyczne i literackie według Platona miały być odbiciem, ilustracją idei. Miały ukazywać abstrakcyjną prawdę, choć mogły to czynić tylko w sposób niedoskonały, niepełny, symboliczny i wieloaspektowy, dający się interpretować tak lub nieco inaczej. Pewną próbą uporządkowania tych spraw już w starożytności stała się alegoryczna metoda interpretacji związków idei, myśli i ich poetyckich, plastycznych wykładników, związków między znakiem i tym, co było oznaczane. Platoński system świata idei uporządkowany był hierarchicznie i hierarchiczny był też układ symboli mających przybliżyć ludziom poznanie (pośrednie wprowadzie) tych spraw. Alegoryzacja ów hierarchiczny porządek doskonalila (przynajmniej w zamierzeniu), upraszczała i ukonkretniała, sprowadzała do podstawowych schematów. Tak tradycję Platońskich idei i jej staroegipskie, hieroglificzne

⁴ Plato, *Fajdros*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Lwów–Warszawa 1922, s. 110–116.

⁵ Por. fragment dzieła w: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1960, s. 163.

⁶ Plato, *Fajdros*, s. 110–111.

parantele widział Plutarch w swych *Moraliach* (pisząc m.in. o Izydzie i Ozyrysie). Symbole hieroglificzne współtworzące hierarchiczne konstrukcje alegoryczne traktował on jako wykładniki filozofii moralnej, wiedzy o obyczajach⁷. W owych alegorycznych hierarchiach zajmowali swe miejsca bogowie, ludzie różnych kondycji, zwierzęta i rzeczy.

Podobny kierunek alegorycznej interpretacji znalazł podatny grunt w kulturze hebrajskiej. Reprezentował go m.in. Filon z Aleksandrii, łączący w interpretacjach Starego Testamentu tradycję dawniejszej szkoły hebrajskiej z tradycją neoplatońską. Filon odgraniczał zresztą wyraźnie przy tym staroegipską czy grecką wiedzę od religii⁸. Były to dlań rzeczy różne, wśród których dokonywał świadomego wyboru. Tradycje Plutarcha i Filona przyjęło potem wczesne chrześcijaństwo i kultura europejska wieków średnich, a w części także kultura nowożytna czasów renesansu (Pico della Mirandola i inni)⁹, a nawet i epok późniejszych.

U schyłku epoki starożytnej wysoką ocenę staroegipskiej hieroglifiki dali pisarze aleksandryjscy, neoplatonicy, poganie i chrześcijanie. Nawiązując do tradycji Filona, Klemens z Aleksandrii w swych *Stromatach* dowodził swoistej jedności judajsko-chrześcijańskiej Biblii oraz greckiej i egipskiej filozofii i pokrewieństwa misteriów wiary chrześcijańskiej z tajemną wiedzą o greckim i egipskim świecie bogów. Prawda o tym kryć się miała w symbolach i enigmatach, alegoriach. W ten sposób Klemens i wielu pierwszych ojców Kościoła rozumiało sens Pisma św.¹⁰

Ważną rolę w podtrzymaniu mitu staroegipskich hieroglifików odegrał Plotyn, który w *Enneadach* twierdził, rozwijając myśli Platona, iż egipskie hieroglifiki były znakami idei, symbolami idei. Plotyn mocniej niż Platon podkreślał związki hieroglifiki i dzieł plastycznych, statui, rzeźb, dzięki którym ludzie poznają piękno idei i zbliżają się do poznania tajemnic bytu. Nie rozumiejąc pisma hieroglificznego, Plotyn widział w nim sztukę symboliczną przedstawiającą za pomocą powtarzalnych i widzialnych znaków tajemnice Prawdy, Boskości, Piękna¹¹. Myśli Plotyna, które później odegrały tak ważną rolę w dziejach renesansowego neoplatonizmu, podjęli jego uczniowie, Porfirius i z kolei uczeń tegoż, mniej znany Jamblichus, który w enigmatycznych hieroglifach staroegipskich doszukiwał się nie tylko symbolicznych znaków Piękna i Boskości, lecz przede wszystkim może znaków magicznych, mistycznych. Była to dlań wiedza bogów i demonów, a wglębianie

⁷ Dieckmann, *op. cit.*, s. 7–8.

⁸ *Ibidem*, s. 11–12; H.A. Wolfson, *Philo. Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity and Islam*, Cambridge 1947, s. 30–32, 20.

⁹ E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1961, s. 150–169 i *passim*; tenże, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 150–153.

¹⁰ Dieckmann, *op. cit.*, s. 14–16.

¹¹ *Ibidem*, s. 17–18.

się w nią miało charakter misterium. Pracę Jamblichusa znał i przełożył na łacinę Marsilio Ficino¹².

Największym rozgłosem i uznaniem jako poprzednik renesansowej emblematyki cieszyły się odkryte w r. 1419 na wyspie Andros i przewiezione do Florencji *Hieroglyphica* Horapolla pisane po grecku i wydane drukiem po raz pierwszy w r. 1505 w Wenecji, wielokrotnie później wznawiane. *Hieroglyphica*, dzieło Horapollusa Niliacusa napisane po egipsku, miało być niegdyś przełożone na grecki przez jakiegoś Filipa. Imiona autora zbioru: Horus i Apollo, były związane z postacią tego samego bóstwa, bóstwa słońca i wyroczni. Tak też wykładali i rozumieli sens owego dzieła ludzie renesansu. Ficino interpretował *Hieroglyphica* oczywiście w duchu neoplatońskim:

Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutiis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum, animalium quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tamquam simplicem firmamque rei formam. Exogitatio temporis apud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et revolutione quadam principium rursus cum fine coniungit: prudentiam docet, profert res, et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens, caudam ore praesentem: caeteraque figuris similibus, quas describit Horus¹³.

Szczególnie godne uwagi jest podkreślenie przez Ficina figuralnej interpretacji symbolicznych znaczeń. W nich i w boskich misteriach kryła się siła, wiedza i autorytet egipskich magów.

W istocie rzeczy *Hieroglyphica* Horapolla były jednak przede wszystkim zbiorem antycznych opowieści i bajek zwierzęcych z plastycznym, symbolicznym wyobrażeniem przedstawianych spraw. Wykład przynajmniej niektórych ukazywanych tam tematów w nieco innych związkach i proporcjach odnaleźć można w średniowiecznym *Physiologusie* i popularnych bestiariuszach¹⁴.

Oczywiście *Hieroglyphica* Horapolla nie były tylko swoistym katalogiem symboliki zwierzęcej, znanej z antycznych i średniowiecznych zbiorów bajek. Dzieło to wprowadzało w symbolicznie ujęty świat bogów i ludzi, tajemny i dziwny, wolny od nawarstwień interpretacji średniowiecznych. Bliższy dzięki temu ludziom renesansu i twórcom renesansowej emblematyki. Ułatwiło to powstanie i szerzenie się legendy owego dzieła uznanego za skarbnicę mądrości. Popularność utworu Horapolla w dobie renesansu

¹² *Ibidem*, s. 24; A. Kuczyńska, *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*, Warszawa 1970, s. 22, 33; F.A. Yates, *Giordano Bruno and the hermetic Tradition*, London 1964, s. 62–83 (por. też s. 84–116), 115–129.

¹³ M. Ficino, *Opera omnia*, Basilea 1576, s. 1768 (cyt. za: E.H. Gombrich, *Icones symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. XI: 1948, s. 172).

¹⁴ Iversen, *op. cit.*, s. 47–49; Dieckmann, *op. cit.*, s. 27.

utrwaliła też przekonanie o tym, iż staroegipskie hieroglify były plastycznymi symbolami idei, a nie swoistym alfabetem, przyczyniła się do wysokiej oceny ikonicznego wykładu prawd filozoficznych i moralnych.

Nowożytni twórcy emblematów dostrzegali oczywiście swe tradycje nie tylko w dawnej hieroglifice. Znane były im wiersze starożytnych Greków i Rzymian związane z posągami i malowidłami. Uznany za twórcę nowożytnej emblematyki Włoch Andreas Alciatus 50 subskrypcji do swego zbioru przejął z *Antologii greckiej*. Odpowiedniki niektórych wizerunków ze zbioru Alciatusa widniały na ścianach Pompei wraz z epigramami¹⁵. W starożytnej Grecji i w starożytnym Rzymie, w orbicie kultury helleńskiej, hellenistycznej i łatyńskiej, rzymskiej wznoszono posągi bóstw, osób, rzeźby symboliczne, które opatrywano sentencjami, wierszami wyjaśniającymi ich sens, przekazującymi w słowie to, co określić miały wizualnie kształty i barwy odpowiadających im dzieł plastycznych.

Napisy, w formie sentencji, wierszy towarzyszyły rzeźbom, płaskorzeźbom w zewnętrznym i wewnętrznym wystroju dzieł antycznej, a zwłaszcza może rzymskiej architektury. Z pogańskiego Rzymu tradycje te przejął Rzym chrześcijański. Chrześcijaństwo zresztą już w okresie prześladowań i działalności w katakumbach wytworzyło własną symbolikę, nawiązującą do Starego i Nowego Testamentu, łączącą tradycje hebrajskie, egipskie z rzymskimi i greckimi. Wczesnochrześcijańskim mozaikom towarzyszyły wierszowane *tituli*, często utrzymane w duchu neopłatońskim, modne także później. Suger, opat St. Denis w XII w., napisy takie zwał *versiculi*. Układał je sam i umieszczać kazał na fragmentach nowych lub rekonstruowanych budowli, witrażach, retabulach, naczyniach¹⁶.

Do prawd oczywistych zaliczyć dziś trzeba stwierdzenie, iż symbolika średniowieczna zawdzięczała wiele symbolice antycznej. Związków tych poszukiwać trzeba w wielu dziedzinach. Istnieją one często nawet tam, gdzie nie podejrzewalibyśmy ich istnienia. Poprzedniczką renesansowej emblematyki była, przynajmniej w pewnym zakresie, średniowieczna heraldyka, napisy „na” i „pod” herby, średniowieczne *stemmata*, czyli wiersze na godła herbowe. Ale przecież symbolikę znaków rycerskich i umiejętność łączenia godeł oraz sentencji знаła już starożytność. Średniowieczna kultura rycerska przejęła pewne wzorce, rozwinęła je, stworzyła wokół nich wysublimowaną atmosferę, sakryfikowała w swoisty sposób obyczaj rycerski i feudalny¹⁷. Tradycje schryścianizowanego antyku spotykały się tu z dawnymi-

¹⁵ M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 ed., Roma 1964, s. 25–30; A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2 ed., München 1968, s. 25.

¹⁶ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybr. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 82, por. też s. 74–94. O symbolice tej por. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1961, *passim*.

¹⁷ Por. L. Verriest, *Noblesse, chevalerie, lignage*, Bruxelles 1960; F. Lot, *L'Art militaire et les armées au Moyen Age*, Paris 1946.

mi rodowymi tradycjami szczepów pogańskich. W nawiązaniu do tych tradycji rozwijał się i rozkwitał obyczaj używania znaków-godeł i znaków-zawołań, znaków-sentencji, a także właściwy dla rycerstwa feudalnego kult owych znaków. Warto chyba przypomnieć, iż chorągiew początkowo w średniowieczu była znakiem rozpoznawczym. Potem ów znak nabierał coraz bogatszych treści symbolicznych, sam stawał się wartością, symbolem honoru pewnej określonej społecznie i organizacyjnie grupy, rycerzy służących pod owym znakiem.

Znany już czasom antycznym zwyczaj łączenia dzieła plastycznego – malowidła, rzeźby z napisem przetrwał czasy średniowiecza, a nawet bywał wówczas częściej stosowany. Napisy (*tituli*), sentencje ułatwiały alegoryczny wykład treści obrazu, a jednocześnie przecież wizerunki plastyczne wskazywały niejako widzowi-odbiorcy na treść towarzyszącego napisu, sentencji. By zrozumieć napis, trzeba było umieć czytać, wizerunek oddziaływał (w różnym stopniu oczywiście) na każdego, kto mógł nań patrzeć. Podkreślić natomiast trzeba, iż ludzie średniowiecza, choć znajomość czytania nie była – zwłaszcza we wczesnym średniowieczu – częsta, bynajmniej nie lekceważyli owych tekstowych „enklaw semantycznych”¹⁸. Przeciwnie, przywiązywali do nich dużą wagę (*primum scriptura, deinde pictura*) i wielokrotnie rozbudowywali je, przeznaczając dla nich sporo miejsca szczególnie na malowidłach. Zapewne więc były one użyteczne, spełniały zamierzoną funkcję dydaktyczną¹⁹. Średniowiecze pozostawiło nam jednak także dzieła, w których enklawą semantyczną był nie napis, tekst pisany, lecz właśnie obraz, wizerunek. Chodzi tu o tak zwane rękopisy iluminowane, a więc takie, w których obok tekstu pisanego wypowiedzi pojawiły się ryciny z tym tekstem – mocniej lub słabiej – związane. W ten sposób ilustrowano kodeksy zawierające żywoty świętych, wywody heraldyczne, historyczne i inne. Często iluminacje towarzyszyły pisanym tańcom śmierci (*dances macabres*). I nie przypadkowo. Był to przecież częsty temat kompozycji plastycznych, przede wszystkim malarstwa. Przy niektórych realizacjach owego tematu w malarstwie ściennym czy tablicowym bądź w iluminowanych księgach można by właściwie zapytać: co tu jest semantyczną enklawą? Obraz czy tekst? Wątpliwość ta pojawia się zresztą chyba częściej przy malarstwie. Iluminowanie ksiąg było kosztowne i nie szafowano nim zbyt. I tu, i tu zresztą wypadki krańcowe zdarzały się raczej rzadko, choć sprawę tę, nieobojętą dla późniejszych dziejów emblematyki występującej zarówno w książkach, jak w kompozycjach plastycznych, w architekturze,

¹⁸ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, „Studia Semiotyczne”, II, Wrocław-Warszawa 1971, s. 39–43.

¹⁹ Mniej wyrobionemu lub mniej znającemu przedstawione realia odbiorcy niewątpliwie wskazówka taka ułatwia zrozumienie tematu oraz zastosowanych konwencji. Por. H.E. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960, s. 267–268; Wallis, *op. cit.*, s. 39.

w tak zwanej architekturze okazjonalnej²⁰, chciałbym podkreślić szczególnie mocno. Równowaga semantyki obrazu i semantyki słowa, jako dwu zespołów znaków mających zwrócić uwagę odbiorcy ku tym samym treściom o z n a c z a n y m, częściej widoczna była w średniowiecznej heraldyce. Tu symbolicznemu znakowi godła rycerskiego często przeciw towarzyszyła krótka sentencja. Zwyczaj łączenia godła herbu z napisem, zawołaniem, mottem szerzył się szczególnie u schyłku średniowiecza. Tę dwuczłonową konstrukcję zwano już wtedy czasem dewizą. Potem u wczesnych humanistów dewizy z myślą przewodnią, sentencją łączyły często nie herb, lecz jakiś symbol – wizerunek. Była to już wyraźnie konstrukcja pre-emblematyczna²¹. Później termin „dewiza” zaczęto używać wymiennie z „sentencja”, „lemma”. W stosunku do dwuczłonowej dewizy posługiwano się też określeniem *impresa*, które Włosi stosowali potem często także jako nazwę „emblematu”.

Pragnę tu jeszcze zwrócić uwagę, iż wśród iluminowanych rękopiśmieniowych książek średniowiecznych zdarzały się też zbiory bajek z rycinami. Dopiero jednak wynalazek druku u progu europejskiego renesansu przed gatunkiem tym otworzył lata wielkiej *prosperity*. Dotyczyło to również różnych umoralniających opowieści, które we wczesnych drukach otrzymały ilustracje powiązane z pewnymi partiami tekstu, czasem nawet powiązane bardzo mocno²². Do problemów pogranicza wczesnej książki ilustrowanej i wczesnorenesansowej emblematyki powrócimy jeszcze w dalszych rozważaniach.

2. NA POCZĄTKU BYŁ ALCIATUS

Jako inicjator, a także jako kodyfikator emblematyki uznawany jest właściwie powszechnie włoski prawnik, logik i poeta Andrea Alciati (1492–1550), częściej wymieniany w łacińskiej formie imienia i nazwiska: Andreas Alciatus (ryc. 1). Dość powszechnie też i długo uznawano, iż rok 1531, w którym w Augsburgu ukazała się pierwsza edycja jego dzieła: *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... Emblematum liber* (ryc. 2), jest dokładną datą narodzin nowożytnej emblematyki, która nawiązywała do bogatych tradycji, lecz była gatunkiem nowym, a przynajmniej wówczas właśnie

²⁰ Termin ten wprowadził szeroko u nas do historii sztuki J.A. Chrościcki, *Barokowa architektura okazjonalna*, w: *Wiek XVII – Kontrreformacja – Barok. Prace z historii kultury*, pod redakcją J. Pelca, Wrocław 1970, a także w innych swych pracach.

²¹ Praz, *op. cit.*, s. 13–14; D. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington Kentucky 1985, *passim*.

²² J. Pelc, *Old Polish Emblems (Introduction to the Problems)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XII: 1970, z. 2 (23), s. 31–32.

określonym na nowo. Wielka europejska kariera dzieła Alciatusa już za jego życia, a także po jego śmierci uzasadniała tytuł, jakim obdarzyła go potomność, co tak dobitnie w połowie XVII wieku wyraził czeski jezuita i polihistor Bohuslaus Balbinus: „Emblematum Pater et Princeps”²³.

Słowo „princeps”, w nawiązaniu do tytułu dzieła Niccolo Machiavellego *Il Principe* (1532), bywa, nie tylko w Polsce, tłumaczone jako „książę”. Takie rozumienie słowa „princeps” poświadczają liczne teksty z XVI, XVII i XVIII wieku. Ale w istocie także dla Machiavellego jego „il principe nuovo” to nie tylko „książę”, to przede wszystkim ideał „nowego władcy”, „panującego”. W tym właśnie znaczeniu Balbinus słowa „princeps” użył w odniesieniu do Alciatusa. Dla Balbinusa i dla innych twórców emblematów i teoretyków emblematyki już pod koniec XVI wieku, a zwłaszcza w wieku XVII Alciatus był „Ojcem i Władcą” emblematów. Uznawany był za inicjatora owego rozkrzewionego i cieszącego się ogromnym uznaniem gatunku, za jego twórcę i zarazem prawodawcę określającego normy owego gatunku, jego trójczłonową budowę przyjmowaną jako wzorcową. Pomijano natomiast niejako wkład w to dzieło jego współczesnych i następców.

We współczesnych nam badaniach powszechnie posługujemy się terminem „książka emblematyczna”. Angielskie „Emblembook”, niemieckie „Emblembuch”, polska „książka emblematyczna” to dość wierne odpowiedniki tytułu *editio princeps* dzieła Alciatusa: *Emblematum liber*. Rok 1531 otwiera więc dzieje nowożytnej emblematyki upowszechnianej w drukach. Tak zaczęły się dzieje druków emblematycznych, zbiorów, zawierających „księgi emblematów” ułożone przez autora lub redaktora zbioru.

Dla samego Alciatusa, który notabene pierwsze wersje swego zbioru emblematów określał raczej pieszczotliwą formą „Emblematum libellus”, sprawa narodzin jego dzieła nie była tak oczywista. Augsburskie wydanie z roku 1531 autor ocenił bardzo surowo jako wykonane „corruptissime” i dopiero wydanie paryskie z roku 1534 uznał za zgodne z wolą autora, choć nad udoskonaleniem swego dzieła pracował nadal. Do sprawy tej powrócimy nieco dalej. Tu jednak przede wszystkim trzeba stwierdzić, że Alciatusowa koncepcja emblematów rodziła się powoli i zaczątków jej poszukiwać trzeba już w latach o wiele wcześniejszych.

Na uwagę zasługują młodzieńcze zainteresowania przyszłego autora *Emblematum libellus*, pierwszej edycji z roku 1534, aprobowanej przez Alciatego. Ostatnio słusznie przypomina się znaczenie dla późniejszych zainteresowań i prac autora datowanych około roku 1508 dwu młodzieńczych rękopisów Alciatusowych zawierających *Monumentorum veterumque inscriptionum, quae cum Mediolani tum in eius agro adhuc extant*

²³ B. Balbinus, *Verisimilia humaniorum disciplinarum seu iudicium privatum de omni literarum (quas humaniores appellant) artificio*, Pragae 1666; wyd. II – Lipsiae 1687; wyd. III – Augsburg 1710, s. 212.

collectanea, libri duo, określanych też jako *Antiquitates Mediolanenses*²⁴. Było to wyrazem historycznych i filologicznych zainteresowań młodego człowieka, który wykazał tak typową dla ludzi renesansu prearcheologiczną pasję poznawania dawnej kultury. Młodego humanistę zafascynował już wtedy świat dawnych pomników i towarzyszących im inskrypcji, a więc pewnych powiązań słowa i obrazu, świat symboliki, zwłaszcza (choć nie tylko) funeralnej, wyrażonej w słowach i obrazach. Dzieło to powstało w latach, w których nowością na rynku wydawniczym były wydane w weneckiej oficynie drukarskiej Alda Manucjusza świeżo odkryte *Hieroglify* Horapolla (1505). Zainteresował się Alciatus zwłaszcza ich przekładem na łacinę wydany potem w roku 1517. Znajomość tego dzieła i roli jego symboliki wykazał młody Alciatus już w swych notach do *Antiquitates Mediolanenses*.

Na temat, co Alciatus jeszcze przed rokiem 1531, a także i potem, rozumiał przez słowo „emblema”, od dawna toczy się żywa i dziś dyskusja. Współczesne nam stadium owej dyskusji inicjowała rozprawa Hessel Miedemy drukowana w roku 1968 w „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”²⁵. Ważną rolę w dyskusji tej odegrali w latach siedemdziesiątych XX stulecia w swych pracach Daniel S. Russell i Peter M. Daly, którzy potem zainicjowali w roku 1986 wydawane w postaci półroczników czasopismo „Emblematica”²⁶. Począwszy od tej daty główny nurt owej dyskusji toczy się na łamach tego czasopisma, ale także i w innych periodykach naukowych, w publikacjach zbiorowych, także w osobnych publikacjach. Uczestniczy w niej wielu wybitnych uczonych, m.in. Claudie Balavoine, Virginia Woods Callahan, William S. Heckscher, Karl Joseph Höltgen, Johannes Köhler, Karel Porteman, Holger Homann, Alison Saunders, Bernhard F. Scholz²⁷. Ważnymi ogniwami w owej dyskusji były dwa artykuły Bernharda F. Scholza drukowane w drugim zeszycie pierwszego rocznika (1986) czasopisma „Emblematica” i potem w numerze drugim w roczniku

²⁴ Wypowiedzieli się na ten temat Pierre Laurens i Florence Vuilleumier, *De l'archéologie à l'emblème: la genèse du „Liber Alciati”*, „Revue de l'Art”, 101, 3 (1993), s. 86–95.

²⁵ H. Miedema, *The Term „Emblema” in Alciati*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. XXXI, 1968, s. 234–250.

²⁶ Por. np. D.S. Russell, *The Term „Emblème” in Sixteenth-Century France*, „Neophilologus”, 1975 (Vol. 59), s. 337–351, potem autor książki: *The Emblem and Device in France*, Lexington Kentucky 1985, a także wielu rozpraw; P.M. Daly, *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Nendeln 1979; tenże, *Literature in the Light of Emblems. Structural Parallels between Emblem and Literature in Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto 1979. Wskazujemy tu na podstawowe prace obu uczonych, w których zmanifestowali swe stanowisko, uzupełniane wciąż nowymi publikacjami w czasopiśmie „Emblematica” i osobno.

²⁷ Nowsze dyskusje do r. 1996, prowadzone głównie na łamach pisma „Emblematica” omówiłem w artykule pt. „Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies” – *dziesięciolecie półrocznika*, „Barok”, R. II: 1996, Nr 1 (5), s. 256–262.

V za rok 1991. Dyskusja trwa zresztą dalej, między innymi potem ponownie zabrał w niej głos Hessel Miedema²⁸.

Już w roku 1968 Hessel Miedema podkreślił bardzo mocno, iż Alciatus w roku 1522 w liście do przyjaciela Francesco Calva słowem „Emblemata” posłużył się dla określenia tytułu swej „książeczki epigramatów”. Cytat z tego listu programowo jako tytuł pierwszego ze wspomnianych tu artykułów obrał Scholz, podkreślając, że Alciati słowem „emblemata” posłużył się w owym liście jako „nazwę” (*name*), tytułem dzieła, swej „książeczki epigramatów”, a nie był to dla niego „termin” (*term*) określający gatunek²⁹.

Wypowiedź Alciatusa w liście do Francesca Calvo z przełomu grudnia 1522 i stycznia 1523 roku jest niezwykle ważna dla określenia postawy twórcy³⁰. Przytoczmy ją przeto w obszerniejszym cytacie w łacińskim oryginale, a także w polskim przekładzie przybliżającym trudny, a wielce znaczący tekst:

His saturnilibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gerem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci *Emblemata*: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia vel ex rebunaturalibus aliquid elegans significet unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis „Anchora” Aldi, „Columba” Frobeni et Calvii „Elephas” tam diu parturiens, nihil pariens³¹.

Po polsku oddajemy to następująco:

Podczas tych saturnaliów nakłoniony przez jaśnie oświeconego Ambrożego Visconti ułożyłem książeczkę epigramatów, której nadałem tytuł *Emblemata*, bowiem w poszczególnych epigramach opisuję to, co wyraża jakąś rzecz ważną [doskonałą] w historii lub w naturze i skąd czerpią pomysły malarze, złotnicy, ludwisarze, by mogli tworzyć dzieła, które nazywamy godłami herbowymi i przypinamy je do kapeluszy lub posługujemy się nimi jako znakami [sygnetami drukarskimi], jak to na przykład „Kotwica” Alda, „Gołąb” Frobena, „Słoń” Calva – co jest dokładnie oznaczone, lecz nie jest bezpośrednio wprost nazwane.

²⁸ H. Miedema, *Alciati's „Emblema” Once Again*, „Emblematica”, Vol. 7, 1993, Nr 2, s. 365–367 (notabene ten numer pisma drukowany w opóźnieniu: dopiero w r. 1995). Wspomniane wyżej dwa artykuły B.F. Scholza to: 1) „*Libellum composui epigrammaton cui titulum feci Emblemata*”: *Alciatus's Use of the Expression „Emblema” Once Again*, „Emblematica”, Vol. 1, 1986, Nr 2, s. 213–226; 2) *The Augsburg Edition of Alciato's „Emblemata”: A Survey of Research*, „Emblematica”, Vol. 5, 1991, Nr 2, s. 213–254.

²⁹ B.F. Scholz, *The Augsburg Edition of Alciato's „Emblemata”*..., *op. cit.*, s. 215–226.

³⁰ Toczą się dyskusje na tematiennej daty tego listu: 2 lub 9 grudnia 1522, lub 9 stycznia 1523, jak proponuje Virginia Woods Callahan, *Andreas Alciatus and Boniface Amerbach: The Chronicle of a Renaissance Friendship*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, ed. Stella P. Revard („Medieval and Renaissance Texts and Studies”, Vol. 53), New York 1988, s. 197 (por. też s. 192–200); też, *A Comment on the 1531 Edition of Alciato's Emblems*, „Emblematica”, Vol. 6, 1992, Nr 2, s. 203. Datę Callahan przyjmuje też P.M. Daly (*The Emblems of Andreas Alciatus*, Toronto 1985, s. 24), także w najnowszych wypowiedziach. Opowiada się za nią też piszący te słowa.

³¹ *Le Lettere di Andrea Alciato Giuresconsulto*. A cura di Gian Luigi Barni, Florence 1953, s. 46 (let. 24). Por. też V. Woods Callahan, *Andreas Alciatus and Boniface Amerbach*..., s. 197.

Bardzo znamienne, iż Alciatus swe epigramaty, ich sens, przenośne, niewypowiedziane wprost znaczenia porównuje z tym, co w dziełach swych czynią malarze, złotnicy, ludwisarze (odlewnicy) tworzący symboliczne znaki, jakimi określają pewne treści nie ukazywane wprost. Nie mniej ważne jest porównanie Alciatusowych epigramatów z sygnetami firmowymi znanych drukarzy: z „Kotwicą” Aldusa Manucjusza z Wenecji, z „Gołębiem” (umieszczanym na czubku Kaduceusza) w bazylejskich drukach Frobena i także ze „Słoniem” z rzymskich druków Calvusa. Znamienne, iż Alciatus wyraźnie dostrzegł, iż wybitni drukarze europejscy wydobywają i powielają w swych drukach określone symbole przewodnie jako znaki rozpoznawcze swoich firm. Zapamiętać to warto tym bardziej, że potem z kolei drukarze europejscy, także polscy, w swoich sygnetach firmowych często nawiązywali do symboliki *Emblematów* Alciatusa. Uwadze Alciatusa nie mogło umknąć podstawowe spostrzeżenie, że owocześni impresorowie książę sygnety swoich drukarni tworzyli, nawiązując wyraźnie do praktyki stosowanej w dewizach łączących obraz z przewodnim morałem wyrażanym słowem. Praktykę tę stosowano także często przy konstruowaniu kart tytułowych i kolofonów drukowanych dzieł. Zbieracz „starożytności mediolańskich”, co poświadczają jego kodeksy rękopiśmienne datowane 1508 roku, dostrzegający wydane już w roku 1505, a w roku 1517 w przekładzie łacińskim, *Hieroglifiki* Horapolla, nawiązywał do nich, podobnie pragnął kształtować swoje epigramaty, nadając symboliczne znaczenie swoim słowom w tekście poetyckim.

10 maja 1523 roku w liście do Bonifacego Amerbacha Alciati pisał, że Ambroży Visconti podsuwał pomysły i „argumenty” do pisania emblematów nie tylko Alciatusowi, ale i jego przyjacielowi Aurelio Albuziem. Wspominając o inspiratorskiej roli Viscontiego Alciati pisał do Amerbacha:

Eduntur apud nos et Emblemata quorum duo folia ad te mitto gustus causa, Carminis auctor est Albutius, inventionis Ambrosius Vicecomes ex primariis patritiis. Eius argumenti et ipse libellum carmine composui, sed res meas cum alienis miscere nolui: divulgabitur inter caetera nostra epigrammata³².

I ten fragment ze względu na wagę użytych tu słów tłumaczymy dokładnie:

Ukazały się [Pojawiły się] u nas *Emblemata*, z których dwie karty posyłam ci do oceny, autorem wiersza jest Albutius, inwencji zaś Ambroży Visconti pochodzący z wielkiej arystokracji. Jego argumenty i ja sam ułożyłem w książeczkę wierszem, lecz moich rzeczy nie chcę mieszać [łączyć] z obcymi, będą upowszechnione między innymi moimi epigramatami.

³² *Le Lettere di Andrea Alciato...*, op. cit., s. 59.

Z cytowanego fragmentu listu wynika niezbicie, iż Albuzy (Albuzio, podobnie jak Alciati, to formy oboczne, w XVI wieku używane równorzędnie obok: Albuzy, Alciati) też pisywał wierszem utwory, które określano jako „emblemata”. Dwie karty z takimi właśnie jego utworami Alciati przesyłał Amerbachowi do oceny. Jednocześnie Alciati dobitnie podkreśla, iż pragnie, by jego wierszy, nawet pokrewnych w kształcie i treści, nie łączono z obcymi, pragnie je wydrukować wraz z innymi swymi epigramatami. Jest wielce prawdopodobne, że Ambroży Visconti zachęcał obu kolegów, prawników i poetów z Mediolanu, by swe „emblemata” opublikowali razem w jednej książce. W dawniejszych studiach o emblematyce pokutował mit o istnieniu jakiegoś wczesnego wydania emblematów Albuziusa i Alciatusa z roku 1522. Czy istniało jakieś nieznane nam dziś wydanie emblematów Albuziego? Bądź też wspólne Albuziego i Alciatego? Zamiar stworzenia takiej edycji istniał i – jak wynika z cytowanego fragmentu listu do Amerbacha – Alciatus był mu przeciwny. W augsburskiej edycji *Emblematum liber* Alciatusa z roku 1531 znajdujemy zresztą epigram Albutiusa pisany jako emblemat dla Alciatego. Albuzy był prawdopodobnie bardzo bliskim kolegą Alciatusa, pojawiał się – co słusznie podkreślono³³ – jak „cień” swego sławnego przyjaciela. Obaj związani byli z protekcją i inspirowani byli pomysłami oraz zachętami możnego protektora, Ambrożego Viscontiego. Niektórzy sądzą nawet, że Albutius był pseudonimem Alciatusa. Do hipotezy tej z rezerwą odnosił się już w roku 1968 Miedema, a w nowszych badaniach, np. Scholz³⁴, odrzuca się ją jako całkowicie nieuzasadnioną. Niewątpliwie, co potwierdza w późniejszej swej wypowiedzi Miedema, wszystko wskazuje na to, że były to dwie postacie bardzo sobie bliskie, o podobnych zainteresowaniach. Obaj pisywali wiersze inspirowane przez Ambrożego Viscontiego. Być może istniał – w postaci rękopisu lub druku – nieznany nam dziś zbiór emblematów Albuziego powstały około roku 1523? Czy wtedy gotowy już był w rękopisie – jeśli wierzyć słowom Alciatusa – tom jego *Emblematów*?

Wydaje się, że Alciati dysponował już wtedy jakimś zestawem epigramatów, którym nadawał ten właśnie tytuł. Ale dzieło to musiało na druk jeszcze poczekać, zapewne było jeszcze dopełniane, doskonalone. Alciati był zdolnym i cenionym twórcą epigramatów. Zafascynowany był odkrywaną i wydawaną na przełomie wieków XV i XVI *Antologią grecką*. Wiele epigramatów z niej Alciatus przekładał. W roku 1529 w sierpniu w Bazylei ukazał się tom przekładów z *Antologii greckiej*: *Selecta epigrammata Graeca latine versa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris. Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac versionibus plusquam quingenta Epi-*

³³ J. Köhler, *Alciato's Shadow: Aurelio Albuzio* – pod tak znamienitym tytułem ukazał się artykuł w piśmie „Emblematica”, Vol. 9 za rok 1995, wydane w roku 1998, Nr 2, s. 343–366.

³⁴ B.F. Scholz, „*Libellum composui...*”, *op. cit.*, s. 218–219. Hipotezę, że Albutius miałby być pseudonimem Alciatusa wysunął G.L. Barni w przypisie do swej edycji listów Alciatusa, s. 85 i potwierdził to w indeksie.

*grammata, recens versa ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuiccauiensi*³⁵. Liczne epigramy tłumaczone tu wierszem łacińskim przez Alciatiego weszły potem do jego autorskiego zbioru *Emblematów*. Czy zauroczony dawnymi pomnikami z inskrypcjami mediolańskimi (1508) autor książeczki epigramatów już w roku 1522 zatytułowanej (choć jeszcze nie wydanej!): *EMBLEMATA*, autor wydanych w roku 1529 wielu przekładów na łacinę krótkich wierszy z *Antologii greckiej* wcielonych potem do zbioru swych *Emblematów* konsekwentnie myślał o pisaniu epigramatów pełniących podobną rolę jak symbolicznie nacechowane twory malarzy i innych rzemieślników-artystów, twórców symbolicznych insygniów? Nawiązujących także do symboliki *Hieroglifików* Horapolla? Czy już wcześniej myślał o takim wydaniu swych *Emblematów*, by tekstem jego epigramów towarzyszyły ryciny o podobnej treści i też symbolicznych kształtach?

O potrzebie korelacji słowa i obrazu związanych wspólnie symboliką otwierającą przed odbiorcą rzeczywistość przede wszystkim godną poznania był Alciatus przekonany zresztą nie tylko pisząc swe epigramaty i tłumacząc z greki na łacinę wiersze z *Antologii greckiej*. Jak słusznie przypomniła Virginia Woods Callahan, już w roku 1520 Alciatus w mowie wygłoszonej na cześć Sprawiedliwości z okazji objęcia katedry na uniwersytecie w Avignonie przejawiał te same tendencje, które ożywiały jego pisanie epigramatów³⁶. Personifikowaną Sprawiedliwość przedstawiono tu zgodnie z konwencją owoczesnej ikonografii, owoczesnych rzeźb, malowanych obrazów, konwencją bliską do ujęć stosowanych w jego epigramatach. Była to konstrukcja wyraźnie preemblematyczna czy protoemblematyczna. Zapowiadała też niejako późniejsze ujęcia, które dojrzałą postać zyskały w *Iconologii* Cesare Ripy.

Zauroczony analogiami między symboliką słowa i obrazu Alciatus coraz wyraźniej doceniał rolę odkrytych na początku wieku XVI, w roku 1517 wydanych w łacińskim przekładzie przez Filipa Fasaniego *Hieroglifików* Horapolla. W wydany w roku 1530 w Lyonie dziele mediolańskiego prawnika i poety, a zarazem cenionego znawcy logiki Alciatus pisał: „Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam s i g n i f i c e n t, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est *Emblemata*”³⁷. I tu przywołajmy przekład:

Słowa o z n a c z a j ą, rzeczy są o z n a c z a n e. Jednakże i rzeczy niekiedy (czasem) także o z n a c z a j ą, jak na przykład *Hieroglifiki* u Horusa i Cheremona, jego argumenty ujęliśmy [ułożyliśmy] w książeczkę wierszem, a jej tytuł *E m b l e m a t a*.

³⁵ Książka ta znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, stary druk, sygn. XVI O 2474.

³⁶ V. Woods Callahan, *Proto-Emblematica in Andrea Alciati's Oration in Practice of Civil Law (Avignon 1520)*, „Emblematica”, Vol. 4, 1989, Nr 1, s. 3–13.

³⁷ A. Alciatus, *De verborum significatione*, Bat. Lugduni 1530, s. 97.

Słowa te Alciatus pisał jako logik i prawnik, doceniający zarazem w pełni Cyceronowe stwierdzenie „Sic verbum cum senso dictio est”³⁸. A jednak właśnie w hierarchii znaków oznaczających określone myśli, sensory, idee, co najmniej równe znaczenie jak słowom przyznawał też obrazom plastycznym. Skuteczność wypowiedzi słownej zwiększała się, gdy towarzyszyła jej „mowa” obrazów. Słowa te Alciati wyraził w druku na rok przed ukazaniem się pierwszej edycji jego *Emblematum liber*.

Pierwsze augsburskie wydanie *Emblematum liber* Alciatusa w roku 1531 było niewątpliwie ważnym wydarzeniem dla owoczesnej elity europejskiej. I chyba już w roku 1531 zauważył je nasz polski humanista i dyplomata królów polskich, Jan Dantyszek, który w tymże roku opublikował swój proto-emblematyczny utwór na cześć zmarłego kardynała Merkurina Gattinarry, kanclerza cesarza Karola V (zarazem Karola I króla Hiszpanii). Utworowi Dantyszka, będącemu symboliczną interpretacją ikonu zmarłego kardynała, poświęcimy uwagę w dalszych wywodach. Wielce zresztą prawdopodobne, iż Dantyszek należący do elity humanistów owoczesnej Europy mógł znać *Emblemata* Alciatusa jeszcze przed ich drukiem. Pamiętajmy, iż popularne potem utwory znanych pisarzy często przed drukiem dość szeroko krążyły w obiegu rękopiśmiennym. Należały zapewne do nich i *Emblemata* Alciatusa, o których sam autor jako o książeczce epigramatów pisał już w roku 1522.

Alciatus nie był zadowolony z *editio princeps* swych *Emblematów* ogłoszonej w roku 1531 w Augsburgu przez Henryka Staynera z rycinami Jörga Breu. Do edycji tej zgłaszał wiele uzasadnionych pretensji, co przekonywająco wykazał Bernhard F. Scholz w rozprawie drukowanej na łamach czasopisma „Emblematica” w roku 1991³⁹. Dla rozwoju teorii i praktyki tworzenia zbioru emblematów, a więc dla sprawy interesującej nas tu szczególnie, niezwykle ważne było to, iż Alciatus miał poważne zastrzeżenie do korelacji między słowem a obrazem w ujęciu zaprezentowanym w edycji Staynera. Pierwszą edycją dzieła Alciatusa, która uzyskała aprobatę autora, było paryskie wydanie Christiana Wechela odbite w roku 1534 i noszące tytuł *Emblematum libellus*. I nawet ta zmiana tytułu jest znacząca. Przypomnijmy, iż sam autor zarówno w korespondencji, jak i w druku (*De verborum significatione*, 1530) w odniesieniu do swego zbioru *Emblematów* posługiwał się zdrobniałą i nieco pieszczotliwą formą „libellus”. Nie w tym tkwi oczywiście zasadnicza różnica między edycją augsburską z roku 1531 a paryską z roku 1534, pierwszą opracowaną zgodnie z wolą autora. Już po ukazaniu się edycji paryskiej, aprobowanej przez autora, w lutym 1535 roku Alciatus w liście do Piotra Bembo pisał bez żąd-

³⁸ *Ibidem*, s. 97.

³⁹ B.F. Scholz, *The Augsburg Edition of Alciato's „Emblemata”...*, s. 231 i *passim*.

ných ogródek, iż wydanie Staynera było wykonane źle – „corruptissime”, iż naruszało ono i zniekształcało wolę autora⁴⁰.

Wydanie 1531 – zdaniem Alciatusa⁴¹ – zbyt mało uwagi poświęcało związkowi „scripturae et picturae”. Wydanie paryskie z roku 1534 i jego wznowienie w Paryżu w roku 1542 starało się o wiele dobitniej podkreślić jedność i zarazem autonomiczność zarysowującej się stopniowo coraz wyraźniej trójczłonowej kompozycji emblematów. Nagłówek, pełniący rolę tytułu ułożonego zgodnie z tradycją epigramatów, przekształcał się – zaznacza się to w kolejnych edycjach zbioru Alciatusa, ale także u innych autorów zbiorów pokrewnych – w motto, w sentencję wyrażającą motto, zwane też lemmatem, a potem w traktatach i podręcznikach poetyki oraz emblematyki i n s k r y p c j ą. Jako człon drugi występowała rycina zwana i k o n e m. Wreszcie członem trzecim była s u b s k r y p c j a, zazwyczaj wierszowana – u Alciatego zawsze wierszowana, w której rozwijano myśl przewodnią inskrypcji (nawet jeśli była ona tylko hasłem tytułowym) oraz obrazu. Wszystkie trzy te człony w nowym ujęciu umieszczano na jednej stronie druku. W wydaniu 1542 emblematy były ponadto ponumerowane, co podkreślało jeszcze spoistość członów.

W wydaniu 1531 odbiorca mógł potraktować niektóre ryciny jeszcze jako tylko ilustracje treści wyrażonych słowem. W edycjach 1534 i 1542 nawet rozwiązaniem technicznym starano się podkreślić jedność oraz integralność konstrukcji poszczególnych emblematów, jednocześnie oddziaływania ich członów na zamierzonego odbiorcę. Oczywiście jeszcze bardziej zwrócono uwagę na jednoznaczność semantyczną „scripturae et picturae”. W ten sposób dobitnie podkreślono intencje i twórcy, i wydawcy. Tak *in statu nascendi* w zbiorach Alciatusa kształtowały się podstawy teorii emblematu, utrwalane praktyką i sformułowane potem autorytatywnie w traktatach, słownikach, a najpełniej w podręcznikach poetyki oraz emblematyki.

Wynikiem zgodnej, coraz wyraźniej zestrojonej współpracy autora tekstu, wydawcy i rytowników była troska o najpełniejszą odpowiedniość obrazu i słowa. Eliminowano pojawiające się jeszcze w edycji 1531 rozbieżności między ryciną a tekstem wiersza. Alciatusowy emblemat *In astrologos* w edycji 1531 otrzymał rycinę, którą można było powiązać z tytułem, ale raczej nie z subskrypcją. Rycina będąca tu tylko ilustracją do tytułu ukazuje średniowiecznego mędrca czy maga zapatrzonego w gwiazdziste niebo. Nie widzi on, że za chwilę prawdopodobnie wpadnie, albo przynajmniej może wpaść w dół. Subskrypcja Alciatusa była o wiele bardziej finezyjna

⁴⁰ *Le Lettere di Andrea Alciato...*, op. cit., s. 156–157 (list do Piotra Bembo z 25 lutego 1535 – tu wydanie 1531 określono jako wykonane „corruptissime”).

⁴¹ *Ibidem*. Alciatus uznawał, że wyd. 1531 wymaga korekty i dopiero wydanie paryskie 1534 przesyłał do swych przyjaciół. W r. 1534 ryciny do wydania dzieła Alciatusa przygotował Mercure Jollat, nawiązujący do prac H. Holbeina.

i zarazem bynajmniej nie śmieszna, choć też niewolna od swoistej ironii. Ukazywała ona tragiczny lot Ikara. To on nazwany tu został astrologiem ciekawym poznania tajników wszechświata. Jego też w ostatnim stadium tragicznego lotu ukazują ryciny w paryskich edycjach 1534 i 1542⁴².

Emblematowi pod nagłówkiem *Concordiae symbolum* w edycji 1531 towarzyszyła rycina przedstawiająca kruka w koronie (por. ryc. 3), za którym kroczyła gromadka innych kruków⁴³. W wydaniach paryskich 1534 i 1542 pojawiła się w tym miejscu rycina bardziej eksponująca nie tyle o s o b ę władcy wyróżnioną przez niesione insygnium władzy (koronę na głowie), co raczej sam s y m b o l w ł a d z y. Oto na postumencie umieszczono w środku postawione pionowo berło, wokół niego gromadzą się kruki (por. ryc. 4)⁴⁴. Ten wzorzec „picturae” przyjmowały późniejsze edycje, choć szczegóły ujęcia uzupełniano rozbudowanymi akcesoriami i zmianą tła. Można by rzec, że różnica to niezbyt wielka, ale dla ludzi XVI stulecia była ona wielce znacząca. Podkreślała bowiem symboliczny charakter przesłania wyrażający „consensus populi”, jaki głosiła Alciatusowa subskrypcja.

W miejscu tym wspomnieć trzeba, że wizerunek popularnego dla ludzi renesansu symbolu „Concordiae” wielce podobny do ryciny na tenże temat występującej jako komponent kompozycji emblematycznej w wydaniach paryskich zbioru Alciatusa z lat 1534 i 1542 pojawił się, jak wykazała Paulina Buchwald-Pelcowa, w postaci sygnetu oficyny drukarskiej Joanneasa Steelsiusa z Antwerpii. Występował on tu w postaci wpisanego w prostokąt lub w owal wizerunku też przedstawiającego berło na postumencie, wokół niego po bokach usiadły dwa kruki, inne (kilka, czasem mniejsza lub większa gromadka) nadlatują z góry. Wizerunkowi towarzyszy w sygnecie Steelsiusa inskrypcja wzięta z Sallustiusza (*Bellum Iugurthinum* 10, 6): „Concordia res parvae crescunt”⁴⁵. Ponieważ oficyna Steelsiusa działała w latach 1533–1562 (potem jego następcy), Paulina Buchwald-Pelcowa słusznie wysuwa pytanie, czy Steelsius wzorował się na edycjach paryskich Alciatusa? Czy też może raczej w wydaniach paryskich Alciatusa sięgnięto do praktyki oficyny Steelsiusa i jego znaku firmowego?⁴⁶ Przypomnijmy, że sam Alciatus w cytowanej nieco wcześniej korespondencji pisał, że dla jego *Emblematów* wzorem bywały między innymi hieroglificzne znaki sygnetów drukarskich, znaki firmowe znanych drukarni weneckiej, bazylejskiej i rzymskiej. Sądzę jednak, że co najmniej równie prawdopodobny był tu wpływ paryskich edycji Alciatego na praktykę Steelsiusa. Na pewno popularność wznawianych wydań zbioru Alciatusa inspirowała zainteresowania właści-

⁴² Wyd. 1531, k. C₇ recto; wyd. 1534, s. 57; wyd. 1542, s. 57 (Nr 53).

⁴³ Wyd. 1531, k. A₄ recto.

⁴⁴ Wyd. 1534, s. 10; wyd. 1542, s. 10 (Nr 6).

⁴⁵ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyczne koneksje sygnetu Mateusza Siebeneychera*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, R. XXXI, 1981, s. 109–112, por. też ilustracje do tej pracy.

⁴⁶ *Ibidem*.

cieli oficyn drukarskich, którzy znajdowali w nich symboliczne znaki dla swych sygnetów drukarskich. Oddziaływania były dwustronne, choć potem, jak stwierdza Karel Porteman, częściej z wydań Alciatusa korzystali znani drukarze, zwłaszcza antwerpscy⁴⁷.

Do doświadczeń ich sięgali z kolei w praktyce swej wydawcy innych krajów, także drukarze krakowscy. Jak wykazała Paulina Buchwald-Pelcowa, sygnetem wyraźnie nawiązującym do ujęcia Steelsiusa, z tą samą skróconą wersją inskrypcji z Sallustiusza posługiwał się drukarz krakowski, Mateusz Siebeneycher, między innymi w drukach dzieł Jakuba Górskiego w latach 1558 i 1559⁴⁸. Siebeneycher nawiązywał niewątpliwie do praktyki Steelsiusa, czy zdawał sobie natomiast sprawę z podobieństw do rycin z *Emblematorum* Alciatusa? Nie jest to oczywiste, choć drukarze krakowscy byli ludźmi wykształconymi, znającymi dobrze książki wówczas wydawane. W sposób natomiast niewątpliwy do ryciny emblematu „Concordia”, ale z późniejszych już edycji zbioru Alciatusa z lat 1557 i 1558, nawiązał inny drukarz krakowski, Łazarz Andrysowic, który w latach 1564–1565 trzykrotnie z wzorca tego skorzystał, tworząc kompozycję karty tytułowej *Zgody* Jana Kochanowskiego. Tu od wydania drugiego z datą 1565 rycinie towarzyszyła sentencja z Sallustiusza w szerszej wersji: „Concordia res parvae crescunt, discordia maximae labuntur”. Do sprawy tej wrócimy w dalszych rozważaniach w odpowiednim miejscu w tejże książce. Niewątpliwie, co potwierdzają prace Pauliny Buchwald-Pelcowej, Karela Portemana i innych badaczy emblematyki, wykazano wielostronne związki między symboliką rycin emblematycznych w zbiorach Alciatego oraz innych twórców emblematów i w praktyce europejskich drukarzy z różnych krajów wybierających sygnety swych firm. O tym przy ocenach musimy pamiętać.

Wydawca augsburskiej edycji *Emblematum liber* 1531, Henryk Steyner, w swej przedmowie do czytelników pisał wprawdzie wyraźnie, iż dołączeniem do dzieła Alciatusa rycin wykonanych przez Jörga Breu starał się przybliżyć książkę odbiorcom, przekazać im pełniej myśli i pouczenia symbolicznie wyrażone słowem przez autora epigramatów⁴⁹, ale czy efekt pracy sprostał założeniom? Wskazywał też wydawca, iż trud ów podjął mimo niewątpliwych związanych z tym kosztów. Mimo jednak dobrych intencji wydawcy edycja z roku 1531 nie spełniła oczekiwań autora, spotkała się z jego jednoznaczną i ostrą krytyką.

Intencję autora wyrażała natomiast w wydaniu z roku 1531 krótka wierszowana przedmowa samego Alciatusa do augsburskiego humanisty i poety cesarskiego dworu, Konrada Peutingerera. Powtarzała ona wprawdzie

⁴⁷ K. Porteman, *Early reception of Alciatus in the Netherlands*, „*Emblematica*”, Vol. 4, 1989, Nr 2, s. 245, 252, fig. 1.

⁴⁸ P. Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 110–111.

⁴⁹ Wyd. 1531, k. A₁ verso.

pewne sądy Alciatusa znane nam już z cytowanej wcześniej jego korespondencji, ale jeszcze nawet dobitniej podkreślała metaforyczny sens dzieła, treści symbolicznych znaków. Określa w niej autor artystyczny i dydaktyczny cel zwanej „emblemami” jego „książeczki epigramatów”. Do tego nawiązywał w dalszej swej pracy nad zbiorem i do tego nawiązywali też późniejsi inni twórcy emblematów, także i w Polsce, do czego nawiążemy w dalszych rozważaniach. Przytoczmy przeto ów tekst Alciatusowej przedmowy do Peutingera z roku 1531 w całości:

Dum pueros iuglans, iuuenes dum tessera fallit,
Detinet et segnes chartula picta viros.
Haec nos festivis emblemata cudimus horis,
Artificum illustri signaque facta manu.
Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,
Et valeat tacitis scribere quisque notis.
At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar,
Et veterum eximias donet habere manus.
Ipse dabo vati, chartacea munera vates,
Quo Chonrade mei pignus amoris habe⁵⁰.

Alciatus posyła Peutingerowi swój zbiór jako dar poety (użył tu zresztą nobliwej formuły „vates”, a więc „poeta-wieszcz”) dla wybitnego poety. Gdy chłopcy zabawiają się grą w orzechy, gdy młodzieńcy w lenistwie i gnuśności oddają się grze w „pisane” karty (z malowanymi figurami karcianymi), on, poeta, swoje „otia” poświęca pisaniu emblematów, wzorem rzemieślników-artystów rzeźbi słowem znaki mające odbiorców pouczyć o ukrytych w ich symbolice ważnych treściach, ideach, skłonić do refleksji nad nimi. Pisane w chwilach „otiów”, wyrażone symboliką znaków poprzez słowo wiersze poety, złożone jako dar przyjaźni drugiemu poecie, są ważne. Nieprzypadkowo porównano je z cennymi numizmatami starożytnymi, monetami znakowanymi właściwą im symboliką, czy medalami, jakimi Peutingera obdarzyć mógł cesarz. Wartością były im równe. W przesłaniu tym podkreślono wyrażenie artystyczną rangę i dydaktyczny, parenetyczny głęboki sens ofiarowanego zbioru krótkich wierszyków porównanych z cennymi precjozami i antycznymi numizmatami, zawierającymi ważne znaki symboliczne, wizerunki twórców i władców, a także sentencje związane z tymiż znakami. I o tym warto pamiętać. Nowożytna emblematyka, nie tylko dzieła Alciatusa, nawiązywała wyraźnie do wcześniejszych tradycji starożytnej numizmatyki i medalierstwa, a z kolei późniejsze medalierstwo i numizmatyka nawiązywać będą często do utworów emblematycznych.

Wydanie paryskie *Emblematów* Alciatusa z roku 1534 i jego wznowienie w roku 1542 świadczyły o trosce autora o możliwie najdoskonalszy

⁵⁰ Wyd. 1531, k. A₂ recto.

kształt dzieła. Ale autor pracował nad tym dalej. W kształtowaniu się autorskiej wersji *Emblematów* Alciatego ważną rolę odegrała ich wenecka edycja Aldusa Manucjusza z roku 1546, która przyniosła 86 utworów przedtem niedrukowanych. Zestaw z wydań paryskich 1534 i 1542 uzupełniony zestawem z edycji weneckiej 1546 stanowił, po połączeniu, podstawę późniejszych edycji zbioru.

Wydanie augsburskie 1531 zawierało 104 emblematy i w tym tylko 98 rycin, 6 utworów ukazało się bez drzeworytów. Edycja paryska 1534 przynosiła 113 emblematów, wszystkie z rycinami. W edycji paryskiej 1542 było ich 115 i tyleż rycin. Edycja wenecka 1546 zawierała 86 utworów, w tym dwa bez rycin. W roku 1547 w Lyonie ukazały się *Andreae Alciati Emblematum libri duo* z 196 utworami, z których 83 wydano bez rycin. Było to wynikiem połączenia materiałów z edycji paryskich i weneckiej 1546. Czy z powodu tak wielu emblematów bez rycin wydanie owo w dwu księgach mogło zadowolić autora? W następnych edycjach lyońskich zbioru liczba rycin do pomnażanych też tekstów wierszy wzrastała. W roku 1547 w Bazylei i w roku 1548 w Lyonie *Emblemata* Alciatego ukazywały się w zbiorowych wydaniach pism autora jako epigramata bez rycin. Zapewne jednak obecność ich, zwłaszcza w zbiorach samoistnych, nie była dla autora rzeczą obojętną.

Jeszcze za życia autora liczba jego emblematów wzrosła do 211. Alciatus zmarł w roku 1550, a w roku 1551 edycja jego *Emblematów* zawierała 211 utworów z 209 rycinami, w dwu utworach dwukrotnie powtarzały się subskrypcje.

Podział *Emblematów* Alciatusa na dwie księgi występujący w niektórych wydaniach⁵¹ nie utrzymał się w późniejszych edycjach. Natomiast w późniejszych edycjach zbioru Alciatusa pojawiać się zaczęła tendencja do tematycznego grupowania emblematów. Wyraźnie zaznaczyła się ona już w edycji *Emblematów* z roku 1557. Poza wstępnymi emblematami dedykacyjnymi w edycjach owych starano się utwory grupować przede wszystkim według pojęć ogólnych. W edycji antwerpskiej 1577, uznawanej za ważną, a nawet wcześniej następstwo owych grup, rysujące się dobitnie już w edycji 1557 (do której się odwołujemy) kształtowało się następująco: DEUS SEU RELIGIO, dalej VIRTUTES, a wśród nich: FIDES, PRUDENTIA, IUSTITIA, FORTITUDO, CONCORDIA, SPES, PUDITIA, dalej szły VITIA, a wśród nich: PERFIDIA, STULTITIA, SUPERBIA, INVIDIA, LUXURIA, DESIDIA, AVARITIA, GULA. Następnie szły DOCTORUM AGNOMINA, tu też NATURA, ASTROLOGIA, AMOR, FORTUNA, HONOR, PRINCEPS, RESPUBLICA, IGNORANTIA, MATRIMONIUM. Wreszcie na końcu luźniej z tym powiązane ARBORES określające symbolikę drzew⁵².

⁵¹ Np. wydanie z r. 1547: *Emblematum libri duo*.

⁵² D. Andr. Alciati *Emblemata*, Lugduni 1557, *passim*.

Tendencję tę wyraźnie zaznaczającą się w ewolucji zbiorów Alciatusa we wcześniejszych moich pracach określiłem jako preikonologiczną, zapowiadającą rychło już narodziny ikonologii⁵³.

3. SŁOWNIKI ORAZ KOMPENDIA ENCYKLOPEDYCZNE

Alciati nie był pierwszym pisarzem, który użył słów „emblema”, „emblemata”. Słowa te znali i posługiwali się nimi już pisarze starożytni, między innymi Pliniusz, Kwintyliusz, Cyceleon. W starożytnej grece słowo „ἐμβλημα” oznaczało przede wszystkim szczepionkę, sadzonkę, szlachetną gałązkę wszczepioną do pospolitego dzikiego drzewa lub krzewu. To znaczenie odnotowuje w swym szesnastowiecznym *Słowniku języka greckiego* Henri Estienne: „Insitio mitioris surculi in sylvestrem”⁵⁴. Poza tym już w dawnej grece słowo to oznaczało „ornament”, „mozaikę”⁵⁵. Znaczenie pierwsze raczej nie pojawiało się w klasycznej łacinie, dopiero później przypominają je humanistyczne kompendia. Przeważnie natomiast słowa „emblema” używano w znaczeniu drugim, w odniesieniu do „mozaiki”, „ornamentu rzeźbionego na metalu lub w drzewie”⁵⁶.

W popularnym słowniku Ambrogia Calepina *Dictionarium undecim linguarum* (1558) pod „emblematem” odnajdujemy przede wszystkim „mozaikę”, zdobiony nią przedmiot bądź ozdobny ornament. Jako polskie odpowiedniki „emblema” podaje Calepinus „sztukwerk stolarski cudnie sadzony”, angielskim zaś odpowiednikiem słowa „emblemata” są „obrazy” – „pictures” w różnych kolorach na przedmiotach z drewna i metalu⁵⁷.

Calepinus szedł za popularnymi kompendiami swoich czasów, przede wszystkim za *Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis*, dzieła wcześniejszego zresztą (1514) od wczesnych edycji zbioru *Emblematów* Alciatego. Według Budaeusa zaś: „Emblema vermiculatum opus significat ex tesseliis insititiis aptum atque consertum. [...] Emblema etiam in vasis argenteis, aureisque et Corinthiis ornamenta erant apud antiquos; Exemplaria cum libitum erat: cuiusmodi aetas ista non novit ut arbitor”⁵⁸.

⁵³ J. Pelc, *Les Métamorphoses de l'emblematique et de l'iconologie à l'époque du Baroque*, w: *Barocco fra Italia e Polonia*, Warszawa 1977, s. 155–177; tenże, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 184–185, a także już w książce *Obraz – Słowo – Znak*, w r. 1973, s. 100–101.

⁵⁴ Henricus Stephanus, *Thesaurus Graecae linguae*, 1572: wyd. C.B. Hase, Paris 1835, kol. 815.

⁵⁵ Por. *Słownik grecko-polski*, pod red. Z. Abramowiczówny, t. 2, Warszawa 1960, s. 108. Tak też w *Hypnerotomachii* Fr. Colonna (1499).

⁵⁶ Ludovici Caelii Rhodigini *Lectionum antiquarum libri XVI*, Basileae 1517, lib. VII, cap. XIX.

⁵⁷ A. Calepinus, *Dictionarium undecim linguarum*, Basileae 1558, s. 474; w wyd. Basileae 1590, s. 494.

⁵⁸ *Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis... in quatuor et viginti pandectarum libros*, Paris 1514, k. C_v recto. Por. też Hadrianus Iunius, *Nomenclator omnium rerum*, Amsterdam 1567, k. 258 verso (wyd. I – 1555).

Budaeus bardzo wyraźnie podkreślał ornamentacyjną funkcję emblematów w zdobieniu budynków i przedmiotów użytkowych: „emblema pro ornatu temporario et exemptili ponatur”⁵⁹.

Podobnie określa „emblema” polskie dzieło Jana Mączyńskiego, *Lexicon Latino-Polonicum*, wydane w Królewcu w roku 1564: „Emblema, emblematis. gene. neut. Sunt opera quae ex Tesserculis structa sunt – czworogranna / albo szachownicza robota, jakie bywają stoly y skrzynki / Takiesz stropy albo sciany laskowane / też astrichy naziemne, gdy cegły są rozmaitemi farbami przepletane. Item quicquid ornatus gratia inseritur. Emblema etiam dicitur opus, insitum wszczepione / wstawione alias opus uermiculatum. Emblema item dicuntur subtilne kramarskie rzeczy”, czyli drobne przedmioty, które wystawiano w kramach, „pstre a jakoby gwiazdkami nakrapiane”⁶⁰. Ani u Mączyńskiego, ani u Calepina i w innych słownikach około połowy XVI wieku, a więc z lat wielkiej kariery zbioru Alciatusa, nie pojawiły się jeszcze określenia przywołujące pod słowem „emblema” przykładu określonego typu utworów, pewnego typu epigramatów czy też epigramatów związanych z odpowiadającymi im obrazami, rycinami.

Calepinus za Budaeusem, odwołując się do autorytetu starożytnych, przede wszystkim zaś Cyclerona, wprowadził termin „dicta emblemata” dla oznaczenia konstrukcji słownych złożonych podobnie do mozaikowych ozdób i wizerunków zdobiących posadzki, ściany, przedmioty. Jako swoisty argument Calepinus przytoczył słowa Cyclerona komentującego „in Bruto de Marci Calidii oratione” oraz „in oratore perfecto” słynne zdanie Luciliusa, który – zresztą ironicznie – porównał znakomitą wypowiedź złożoną niby z kamyków ze słów do emblematycznej mozaiki, jakimi zdobiono podłogi:

Nullum nisi loco positum, et tanquam in vermiculatis emblemate (ut ait Lucilius) structum verbum videres. [...] Dictiones in oratione tam lepide compositae, quam in vermiculatis operibus tessellae, quae etiam in pavimentis tanta arte coagmentabantur, ut rerum animaliumque effigiem referrent⁶¹.

W odniesieniu do wypowiedzi inkrustowanej, ozdabianej dla wzbudzenia uwagi słuchaczy-odbiorców, terminem „emblema” posłużył się też Kwintyliusz⁶². I w starożytności, i w czasach odrodzenia słowo „emblema” odnoszono więc przede wszystkim do „mozaiki”, „ornamentu”. Obok tego powszechnie przyjmowanego rozumienia słowa „emblema” pojawiało się też przenośnie „dicta emblemata”. Alciati wyraźnie w odniesieniu do swoich utworów „emblemata” nazwał swoje epigramy, epigramy szczegól-

⁵⁹ *Annotationes Guillelmi Budaei...*, op. cit., k. C₁ recto.

⁶⁰ J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum*, Królewiec 1564, k. 102 recto.

⁶¹ A. Calepinus, op. cit., s. 474.

⁶² M. Fabii Quintiliani *Institutio oratoria*, IX,IV,113; II,IV,27.

nego rodzaju, które opisują to, co oznacza co innego. W praktyce edytorskiej, aprobowanej przez autora, przyjęło się też, że epigramom tym towarzyszyły odpowiednie ryciny.

4. OBOK ALCIATUSA – WSPÓŁTWÓRCY GATUNKU

Począwszy od pierwszych edycji z lat trzydziestych XVI stulecia określenia „emblema”, „emblemata” na stałe towarzyszyły wszystkim stopniowo doskonalonym i rozszerzanym wznowieniom popularnego dzieła Alciatiego, także jego wersjom różnojęzycznym, z wyjątkiem może wersji niemieckiej, o której kilka słów powiemy nieco dalej. Co ważniejsze, dość wcześnie, bo już też w latach trzydziestych tegoż wieku, słowem „emblemata” poczęto określać i nazywać inne, podobne i pokrewne dziełu Alciatiego zbiory utworów.

W roku 1539 ukazał się w Paryżu, wydany przez Denisa Ianot, zbiór utworów Guillaume de La Perrière pt. *Le Théâtre des bons engins, auquel contenus cent Emblemes...*, w którym stu wierszom towarzyszyły związane z nimi drzeworyty. Każdy wiersz i związany z nim drzeworyt poprzedzał – podobnie jak u Alciatusa – tytuł. I tu więc można mówić o kształtowaniu się kompozycji trójczłonowej. Pamiętać jednak trzeba, że tenże zbiór La Perrière’a już w roku 1536, a więc trzy lata wcześniej, ukazał się pod tym samym tytułem, tylko bez rycin. Badaczka wczesnej emblematyki francuskiej, Alison Saunders, słusznie pisze, że La Perrière jako moralista nie wierzył w pełni wymowie obrazu, wołał przeto połowę, na ogół, dziesięciowersowego tekstu subskrypcji poświęcić opisowi obrazu, zawartego w nim morału⁶³. Ten sposób konstrukcji był koniecznością w edycji 1536, pozbawionej rycin. Utrzymano go jednak i potem, chyba nie tylko wskutek pewnej inercji. Chodziło o to, by wzmocnić, ale i broń Boże nic nie uronić z prymatu dydaktyzmu. Morał wypowiedziany i opis nadal był ważny, choć wizualnie wspomagała ich wymowę rycina. Pamiętać o tym trzeba potem, gdy omawiać będziemy Rejowe próby emblematów i hieroglifików, notabene nawiązujące często do utworów Alciatusa. Był to znamieny rys charakterystyczny, właściwy preemblematyce w różnych krajach Europy.

Dla Alciatusa jako twórcy traktatu *De verborum significatione* rzeczą szczególnie ważną było określenie rygorów obowiązujących w języku prawniczym, w wymowie sądowej, a przecież właśnie w tymże traktacie odwoływał się wyraźnie do swej twórczości poetyckiej, nawiązującej – jak sądził – do tradycji staroegipskiej hieroglifiki. Tradycję tę Alciati rozumiał według wykładni

⁶³ A. Saunders, *Word, Image and Illustration in 16th–17th Century Emblems in France*, w zbiorze: *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference, June 9–12, 1993*, ed. György E. Szönyi, Leiden–New York–Köln 1996, s. 177.

neoplatońskiej: słowa i wyobrażone plastyczne rzeczy (*res*) o z n a c z a j ą treści, pojęcia, odpowiedniki platońskich i neoplatońskich idei.

Alciatus doceniał semantyczne walory znaków słownych, które złożone odpowiednio tworzą wypowiedź wyrażającą określone stanowisko, postawę osoby mówiącej. Ów prawnik, wysoko ceniący autorytet Cyserona jako mówcy sądowego, stwierdzał – jak już wspomniano – przecież wyraźnie i dobitnie: „*Sic verbum cum sensu dictio est*”. A jednak właśnie w hierarchii znaków oznaczających określone myśli, sensy, idee, równie ważne jak słowom miejsce przyznawał symbolom, obrazom plastycznym. Oczywiście równoległe posługiwanie się przy wyrażaniu myśli oboma skoordynowanymi wzajemnie systemami znaków: słowem i obrazem, zwiększało możliwości i skuteczność przekazu. Skuteczność tę wysoko cenili też późniejsi po Alciatusie twórcy emblematów, którzy przywiązywali wielce wagę do tego, by słowom towarzyszyła „mowa” obrazów.

Plutarch w *De gloria Athenensium* 3 stwierdzał, iż „Simonides nazywa malarstwo milczącą poezją, a poezję mówiącym malarstwem”⁶⁴. Związki te dostrzegali także i eksponowali twórcy renesansu, plastycy, a bardziej może nawet pisarze. Doceniali to wielce twórcy emblematów, książek emblematycznych, którzy dbali, by wymowę morału w ich tekstach wspomagały plastycznie prezentowane obrazy. Ową tendencję w emblematyce szczególnie dobitnie wyrażono nawet w tytule wydanego w roku 1552, a więc dwa lata po śmierci Alciatusa, emblematycznego zbioru ze stu sześcioma drzeworytami, dzieła Francuza Barthélemy’ego Aneau pt. *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*, nawiązującego do znanej formuły z popularnej poetyki Horacego, przywoływanej często u twórców epoki renesansu⁶⁵.

Dzieje protoemblematyki, wczesnych zbiorów emblematycznych powstających we Francji w XVI wieku ukazują jeszcze jedną ogromnie ważną analogię dla zrozumienia protoemblematyki u Reja. Tworzone wówczas zbiory posiadają, podobnie jak u Reja, charakter wielogatunkowy, obok emblematów zawierają różnego typu apoftegmaty, dicta, sentencje. Tworzyli je często autorzy znani jako twórcy zbiorów z gatunków pokrewnych. Takim był Gilles Corrozet, tłumacz *Bajek Ezopowych* wydawanych notabene z ilustracjami⁶⁶ i uznawanej za utwór preemblematyczny francuskiej wersji *Tabulae Cebetis*. Był on również autorem spokrewnionego z emblematami i nawiązującego wyraźnie do dzieła Alciatego zbioru pt. *Hecatomgraphie, C’est-à-dire les descriptions de cent figures et histoires, contenan-*

⁶⁴ Cytuję za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, s. 52.

⁶⁵ Horacy, *Ad Pisones: De arte poetica*. „*Ut pictura poesis erit*”, vers 361. Por. J. Pelc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, w: *Słowo i obraz*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 50–54. Por. też *Imagination Poétique, traduite en vers Français des Latins et Grecs, par l’auteur mesme d’iceux*, Lyon 1552, par Macé Bonhomme.

⁶⁶ B. Tiemann, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance Fabel*, München 1974, *passim*.

tes plusieurs Apophtegmes, Proverbs, Sentences et direz tant des Anciens que des Modernes..., wydane w roku 1540 w Paryżu u Denisa Ianota. Stu subskrypcjom wierszowanym towarzyszy tu sto drzeworytów. A sam autor w wierszowanej przedmowie tak charakteryzuje swój zbiór:

[...] contient cent emblèmes,
Autoritez, Sentences, Apophtegmes,
Des bien lettrez, comme Plutarque et aultres.

A w dalszych słowach tejże wierszowanej przedmowy podkreślał też związki swego zbioru ze staroegipską hieroglifiką („Où on peult sommer lettre hieroglyphique”)⁶⁷.

Wnikliwe studia poświęcone preemblematyce na terenach Francji tworzone przez Daniela S. Russella i innych badaczy⁶⁸ wykazują, jak obok wcześniej już istniejących dwuczłonowych kompozycji właściwych dewizom kształtowały się ekspansywnie nowe trójczłonowe kompozycje emblematyczne. Emblematy były konstrukcjami nowymi, przenikającymi do innych gatunków, zwłaszcza tych, w których podobnie jak w emblematach podstawowe człony stanowiły epigramaty. Tworzono zbiory wielogatunkowe, w których obok emblematów łączono apoftegmaty, dicta, wizerunki postaci i wizerunki pojęć ogólnych sprowadzanych do personifikacji oraz znaków symbolicznych, stemmata, czyli wiersze na herby, bajki i przypowieści. Symboliczne i hieroglificzne konstrukcje właściwe emblematom przenikały do pokrewnych gatunków, nadawały im swoisty koloryt, decydowały o ich modyfikacjach i transformacjach. W ten sposób żywiołowi emblematów podporządkowywano już u Alciatusa ujęcia właściwe bajkom i anegdotom. Czy zacierano poprzez to ich związki genetyczne? Czy zawsze w jednakowym stopniu? Wielce znamienny jest nawet sam tytuł niemieckojęzycznej wersji zbioru Alciatusa: *Das Buechle der verschrochten Werck*, co podkreślało jego wielogatunkowy charakter⁶⁹.

Oddziaływania pokrewnych gatunków były oczywiście wzajemne i wielostronne, konstrukcje emblematyczne wykazywały jednak wyjątkową ekspansywność. Emblematyka podporządkowywała sobie heraldykę, przenikała do popularnych często wówczas tworzonych wizerunków postaci historycznych i współczesnych, popularne „icones”, „images” oznaczone symbolicznymi i hieroglificznymi znakami wydobywającymi dominujące

⁶⁷ Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie...*, Paris 1540, przedmowa autora.

⁶⁸ Por. D.S. Russell, *The Emblem and the Device en France*, s. 162 i *passim*. Por. też np. A. Saunders, *When is it a Device and when is it an Emblem: Theory and Practice (but mainly the Latter) in Sixteenth- and Seventeenth Century France*, „Emblematika”, Vol. 7, 1993 (wyd. 1995), Nr 2, s. 239–258; B.F. Scholz, *Stars in „inviduo” and Stars „in genere”: Sixteenth and Seventeenth Century Views on Reading the Pictures of Emblems and Devices*, w: *European Iconography East and West*, *op. cit.*, s. 163–164.

⁶⁹ Zwracał na to uwagę H. Miedema w pracy drukowanej w r. 1968, cytowanej poprzednio, s. 246.

rysy i cechy osobowości. Emblematycznie i hieroglificznie oznaczano fabuły bajek, co odnotowujemy już w zbiorach Alciatusa. Ekspansja emblematyki na gatunki pokrewne wzbogacała je i modyfikowała. Nadawała odpowiedni koloryt zbiorom wielogatunkowym, powstającym coraz liczniej w różnych krajach Europy. Obok zbiorów wielogatunkowych, łączących zazwyczaj „icones” i „emblemata”, „stemmata” i „emblemata”, powstawały też zbiory, mniejsze i większe, wyłącznie emblematów, z rycinami, ale czasem też bez rycin z opisami tylko obrazów z aluzjami do powszechnie znanych wizerunków i symboli. Wielu nowych ambitnych twórców emblematyki nawet tytułami zbiorów nawiązywało do tradycji Alciatusa. Wśród zbiorów tych po Alciatusie dość szeroką sławę i uznanie w Europie zyskały *Emblemata* węgiersko-słowackiego humanisty działającego w Italii i w innych krajach Europy, Joannesa Sambucusa. W przedmowie do antweperskiego wydania swego zbioru pt. *Emblemata et aliquot Nummi antiqui operis* wypowiedział się on interesująco na temat, czym dla niego są i czym powinny być *emblemata*. Podkreślał Sambucus wyraźnie konieczność pełnej korelacji obrazu i słowa, wspólnie określonej w zwięzłej formule lemmatu, motta, a o czym w nawiązaniu do powszechnie przywoływanych symbolów i przykładów z dziejów starożytnych i późniejszych obszerniej informował towarzyszący obrazowi tekst i tu znamienne jest odwołanie do tradycji egipskiej hieroglifiki oraz pitagorejskiej symboliki harmonii⁷⁰. Mario Praz dostrzega w tej wypowiedzi Sambucusa już zapowiedzi późniejszej Gracjanowej „ponderation misteriosa”⁷¹.

5. DOJRZEWANIE TEORII GATUNKU

Druga połowa wieku XVI była okresem formułowania propozycji teoretycznych dotyczących najpierw modnych dewiz, a potem także emblematów. W roku 1555 w Rzymie ukazał się *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* Paula Giovio. Następne wydanie tego dzieła, francuskie, ukazało

⁷⁰ Joannes Sambucus. W przedmowie do wydanego w r. 1564 w Antwerpii swego zbioru *Emblemata et aliquot Nummi antiqui operis* pisał: „Non satis ergo vident, quid Emblema sit, qui quasvis sententias, historias, fabulas vulgo tritas, umbris figurarum, res eodem experimentibus modo, aut quodlibet heroum dictum lemmate informatum, emblema existimant. Quis enim hoc pacto non poetarum vóς, fabulas, exempla historiarum omnia, proverbia, apophthegmata non suffigurarit? Ut si semiputata vitem, pro negligentis patrefamilias: muscam contra elephantem, pro temeritate: laterem lotum, pro inani labore: Curtij votum, Horatij factum, pro fortitudine, et quae huius generis de Valerio, et aliis circumferuntur, adducam; nisi aliquo adiuncto dissimulentur, et εἰρωνία sint, quis miretur, aut laudem tribuat? Quare selecta, et ὀγκώδη erunt, nec minus, quam caecae, et singulares Aegyptiorum, et Pythagoreorum illae notae mentem exerceant”.

Cytuję za wydaniem: J. Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis...*, Antwerpia 1564. Por. też D.L. Drysdal, *Joannes Sambucus „De emblemata” (Text and Translation, Commentaries)*, „Emblematica”, Vol. 5, 1991, Nr 1, s. 111–120.

⁷¹ M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 ed., Roma 1964, s. 34–35.

się w Lyonie w roku 1559. Giovio w „impresie” wyróżniał „obraz” – „pictura”, co określał jako „ciało” – „corpore”, tekst natomiast towarzyszącej „obrazowi” sentencji nazywał „duszą” – „anima” dwuczęściowej kompozycji⁷². Na zespolenie obu członów: słowa i obrazu (figury) w konstrukcji impresy, dewizy dość powszechnie zwracano uwagę już w XVI wieku, a także potem w wypowiedziach na ten temat z wieku XVII⁷³. Uznaniem też cieszyły się metaforycznie określone przez Giovio człony impresy i ich wzajemne powiązania: obraz to ciało, sentencja-motto to dusza. Wspólnie stanowią całość.

Podobnie niedługo potem wypowiedzieli się teoretycy emblematu jako kompozycji trójczłonowej, pokrewnej dwuczłonowej impresie. Dla porównania przywołajmy określenie „emblematu” i jego konstytutywnych składników z rozdziału X książki trzeciej powstałej pod koniec XVI wieku *Poetyki* jezuita Jakoba Pontanusa (Spanmüllera):

Iam vero emblema tria continet: epigraphen, velut rei totius a n i m a m, picturam et poesin, artes germanas, quae se ita explicent, ut altera alteri sit interpret. Et pictura quidem, tanquam c o r p u s, poesis tanquam a n i m u s est: fitque ut emblema non possit non esse gratum, in quo et aures dulci carminum numero delectantur, animi pascuntur, et oculi pictura recreantur⁷⁴.

Było to bardzo wyraźne określenie trójczłonowej kompozycji emblematu, w której epigraf, motto czyli inskrypcję uznano za „duszę” emblematu, „obraz” – podobnie jak w definicji impresy u Giovio – uznano za „ciało”, a poetycką subskrypcję obdarzono dość wieloznacznym pojęciem „animus”, a więc „umysł”, „duch”. „Anima” i „animus” wyrażane były słowem. Obraz był „ciałem”. Tekst epigrafu-motta i obraz, jako wyraz dwu sztuk siostrzanych („artes germanae”) interpretują się wzajemnie, tworząc jednolity organizm zespalający „duszę” i „ciało”.

Trudno się oprzeć sugestii, iż definicja emblematu jako kompozycji trójczłonowej kształtowała się przy wyraźnym nawiązaniu do teorii dwuczęściowej impresy, dewizy. Świadomość teoretyczna podążała tu zresztą tropami praktyki. Wielce znamienna jest ewolucja tytułu zbioru emblematów Georgette’y de Montenay. Tytuł pierwszej edycji zawierającej już sto emblematów wraz z miedziorytami wykonanymi przez Piotra Woeiriotą odbitej w roku 1571 w Lyonie głosił: *Emblèmes, ou Devises Chrestiennes composées par Damoiselle Georgette de Montenay*. Tytuł wydania drugiego, łączącego wersję łacińską i francuskojęzyczną, mówił już tylko o cyklu emblematów: *Georgiae Montanae Nobilis Gallae Emblemata Christianorum Centuria – Cent Emblèmes Chrestiennes de Damoiselle Georgette de Montenay* i adres wydawniczy: „Tiguri 1584, apud Christophorum Fro-

⁷² Por. B.F. Scholz, *Stars in „inviduo” and Stars „in genere”, op. cit.*, s. 163–164.

⁷³ D.S. Russell, *The Emblema and Device in France*, s. 162 i *passim*; tenże, *Two Seventeenth-Century French Treatises on the Art Device*, „Emblematica”, Vol. 1, 1986, s. 79–84, 86–106.

⁷⁴ J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III*, wyd. 2 poprawione, Ingolstadii 1597, s. 189.

schouerum”. Już pierwsza edycja była przykładem stosowania dla poszczególnych członów schematu kompozycji trójczłonowej. Były to więc – nawet przy stosowaniu ostrego kryterium – pełne trzyczęściowe emblematy. A jednocześnie wydawcy publikację określali wyraźnie: *Emblèmes, ou Devises*, podkreślając możliwość dwojakiego traktowania zawartości zbioru jako emblematów lub jako dewizy⁷⁵. Oczywiście odbiorcy zbioru Montenay mogli dokonywać aktu częściowego odbioru, uwagę swą mogli koncentrować na mottach-lemmatach i związanych z nimi rycinach, wyodrębniając niejako dwuczęściową dewizę. Mogli mniej dostrzegać – lub zgoła nie dostrzegać wcale – obecność wierszowanych subskrypcji, traktując je za mniej istotny dodatek, choć dla odbiorcy szukającego pełnej trójdzielnej kompozycji emblematu były one czymś bardzo ważnym. Wydaje mi się jednak, że wczesna wersja tytułu przede wszystkim służyła podkreśleniu, iż wszystkie emblematy Montenay – jeśli odłączymy od nich wierszowane subskrypcje – mogą być traktowane jako dwuczęściowe impresy. We wszystkich z nich wstępny epigraf (inskrypcja) był mottem do towarzyszącej mu ryciny. Zawsze były to motta, a nie ogólnie wyrażone tytuły, co jeszcze często zdarzało się przy epigramach w zbiorach Alciatusa oraz u innych autorów emblematów. Inaczej mówiąc, dewizy stanowiły nieodzowną część pełniejszego u Montenay ujęcia w postaci trójczłonowej kompozycji emblematu. Taka pozostała ich rola również w drugiej edycji, ale tu już w tytule eksponowano tylko emblematyczność całej kompozycji.

Rolę epigrafu (inskrypcji) jako motta, jako „duszy” emblematu, tak jak było w dwuczęściowej impresie, mocno eksponuje definicja w *Poetyce* Pontanusa. I rzeczywiście – jeśli sumarycznie spojrzymy na dzieje europejskiej emblematyki w XVI i XVII wieku – nietrudno stwierdzić, iż w kompozycjach emblematycznych wzrastała rola wstępnych epigrafów-mott, często rozbudowywanych, ale zazwyczaj skondensowanych – zwięzłych, określających sens ryciny, jej myśl przewodnią i istotę morału obszerniej przedstawionego w tekście subskrypcji. Wierszowane zazwyczaj subskrypcje mogły łatwiej podlegać wymianie, modyfikacjom, uzupełnieniom lub redukcjom. Związane z ryciną motto lub motta były częścią bardziej stabilną. W książkach emblematycznych pozostawiano często wolne miejsce na dodatkowe wpisy subskrypcji, często kolportowano egzemplarze interfoliowane z czystymi kartami do przyszłych wpisów. W ten sposób księgi emblematyczne pełniły rolę sztambuchów, ksiąg pamięci, w których uwieczniali się przyjaciele, koledzy, znajomi właścicieli egzemplarzy. Istniały też sztambuchy, w których obok tekstów i rycin umieszczano nie tylko wpisy nowych subskrypcji, lecz wpisywano też nowe motta, a nawet i nowe rysunki nawiązujące do godeł heraldy-

⁷⁵ Por. A. Saunders, *When is it a Device and when is it an Emblem...*, op. cit., s. 243–245. W tytule dzieła Montenay z r. 1571 odczytuję pewne wahanie w odróżnianiu emblematów od bardziej znanych dewiz. Granice obu gatunków nawet dla twórców i wydawców nie musiały być w pełni oczywiste.

cznych, symbolów określających profesję i cechy charakteru osób wpisujących się lub obdarowywanych wpisem. Emblematyczne symbole określały tu wizerunki osób, interpretowały emblematycznie i hieroglificznie znaki heraldyczne, symbole właściwe przedstawicielom różnych profesji. Dokonywały się w ten sposób przenikania, wzajemne oddziaływania pokrewnych gatunków: emblematów, stemmatów oraz ikonów, podobnie jak w drukowanych wówczas zbiorach takich utworów.

Popularne zbiory emblematów, zwłaszcza w XVII wieku, wydawano często w wersjach wielojęzycznych, z wielojęzycznymi subskrypcjami towarzyszącymi tej samej rycinie i podstawowej dla całości, zazwyczaj łacińskiej wersji motta, niekiedy tylko uzupełnianego odpowiednikami w innych językach.

W praktyce i w teorii, ukształtowanej pod koniec XVI wieku, przyjęto, iż pełny, klasyczny rzec można emblemat powinien być kompozycją trójczłonową składającą się z motta, ryciny i obszerniejszej subskrypcji, zazwyczaj wierszowanej. Świadomość tego wykazywali przede wszystkim zainteresowani twórcy. Krzewiły też wiedzę tę wypowiedzi teoretyków, podręczniki szkolne upowszechniane zwłaszcza w szkolnictwie jezuickim, ale znane także w szkolnictwie różnowierczym. Z wolna świadomość ta przenikała też do popularnych kompendiów słownikowych, nie bez oporów tradycji. Badacz słowników angielskojęzycznych tradycyjne znaczenie słowa „emblema” odnotowuje jako jedyne określenie w wydaniach z lat 1538, 1552, 1555, 1573, a nawet i 1589 oraz 1596. Ale w wydany w roku 1593 *Słowniku angielsko-francuskim* Claude de Sainliensa odnotowuje się już określenie bliskie definicji Pontanusa i innych teoretyków: „Emblèmes, fine sentences with pictures and poesies”. Była to już właściwie definicja trójczłonowej kompozycji emblematu⁷⁶.

W słownikarstwie polskim po Mączyńskim jezuita Grzegorz Knapski jeszcze w roku 1626 w drugim tomie swego *Słownika łacińsko-polskiego* podawał tylko tradycyjne objaśnienia emblematu jako mozaiki, wszczepienia⁷⁷. Ale następne wydanie *Słownika* tegoż Knapskiego z roku 1644 przywoływało już całkiem obszernie nową definicję, znamieny wyraz narastającej nowej świadomości wśród aktualnych użytkowników:

Emblemata, apud Poetas sunt poematia quibus imagines, simulacra pegmata scite inuenta, acute et erudite explicantur. Tria autem requiruntur ad emblema: 1. Sententia brevis scita et acuta ceu rei totius anima. 2. Pictura vel imago. 3. Poesis picturam explicans⁷⁸.

⁷⁶ A. Bagley, *English Dictionary Definition of „Emblem” and „Device” from Elyot to Johnson*, „Emblematica”, Vol. 4, 1989, Nr 1, s. 178–179, 184–186.

⁷⁷ G. Knapski, *Thesauri... tomus secundus Latino-Polonicus*, Kraków 1626, s. 250.

⁷⁸ G. Knapski, *Thesauri... tomus secundus Latino-Polonicus*, wyd. 2, Kraków 1644, s. 259.

Przypuszczać możemy, że jezuita Knapski znał dobrze ujęcie teoretyczne przedstawione w podręczniku jezuity Pontanusa. Do sądów Pontanusa, a także i do ujęcia Knapskiego nawiązywali zapewne ojcowie wykładający w licznych kolegiach jezuickich także na terenach polsko-litewskiej Rzeczypospolitej, często zarazem twórcy kompozycji emblematycznych, tworzonych z udziałem wyróżniających się uczniów, tworzonych na cześć ważnych osobistości, dobrodziejów kolegiów, sztuk pisanych dla teatru szkolnego i okolicznościowych uroczystości, festynów świeckich i kościelnych, widowiskowych procesji, ingresów, ślubów i pogrzebów.

Mimo że przyjęto, iż pełen klasyczny – rzecz tak można – emblemat jest kompozycją trójczłonową, dość często w całej Europie popularnością cieszyły się kompozycje prostsze, dwuczłonowe impresy bądź tak zwane „emblemata nuda”, a więc publikowane bez rycin, które zastępowano opisem bądź aluzją do stereotypowych ujęć i wyobrażeń w symbolicznych ujęciach plastycznych.

W zasadzie w typowych, klasycznych, trójdzielnych kompozycjach emblematycznych subskrypcje pisywano przede wszystkim wierszem. Najczęściej w postaci raczej krótkich epigramatów. Tę drogę wytyczały następcom wzorce Alciatusa. Ale potem w wieku XVII, a nawet już w wieku XVI szerzył się, stopniowo coraz bardziej, zwyczaj pisywania dłuższych wierszowanych subskrypcji w postaci krótszych lub nawet i dłuższych kompozycji lirycznych (reprezentujących różne gatunki liryczne), najczęściej elegijnych. Reprezentatywnym przykładem takiej kompozycji w XVII wieku były wznawiane potem wielokrotnie, bardzo popularne *Pia desideria* belgijskiego jezuitę, Hermana Hugona. Pisywano też subskrypcje w postaci medytacji prozą, często dostojną, rytmizowaną, często stylem elogialnym właściwym napisom nakamiennym.

Warto pamiętać, że w pisywaniu subskrypcji wierszowanych w emblematyce wytworzyły się dwie konwencje. Pierwszą z nich określam jako konwencję epigramatyczną. Polegała ona na tworzeniu subskrypcji zwięzłych, czasem tylko dwu- lub trójwersowych, czasem niewiele różniących się od inskrypcji. Konwencję drugą nazywam liryczną (w różnych formach lirycznych) lub elegijną. Przedstawiano w niej obszerniejsze medytacje, wychodzące od idei, myśli przewodnich wyrażonych w inskrypcji oraz rycinie.

Osobnym typem były subskrypcje, a także inskrypcje zapisywane w ten sposób, że układ zapisywanych słów tworzył kontury bądź kształty figuralne, figuralny zapis tekstu. Wkraczamy tu na teren wspólny między emblematyką a poezją figuralną (*poesis figurata*), znaną już w starożytności, jako wypowiedzi magów cenioną w średniowieczu, cenioną też przez renesansowych humanistów, a zwłaszcza przez manierystów i barokistów. *Poesis figurata*⁷⁹ w swoisty i maksymalistyczny sposób zespalała słowo

⁷⁹ Z bardzo bogatej literatury na ten temat por. U. Ernst, *The Figured Poem. Towards a Definition of Genre*, „Visible Language”, 20: 1986, nr 1, s. 9–12; G.R. Dimler, *Jakob Masen's „Imago Figurata”*:

i obraz. Stanowiła osobny sposób współlistnienia słowa i obrazu, spokrewniony ze zwyczajną emblematyką, w której słowo i obraz powinny pozostawać w ścisłej korelacji, lecz wyrażane były osobno.

Potwierdzona praktyką teoria dopuszczała pod koniec wieku XVI i w stuleciu następnym w kompozycji emblematycznej istnienie również czwartego członu. Był nim tak zwany „commentarius”, który wprowadzano już często do późniejszych wydań Alciatusa. Do komentarzy takowych włączano wypisy z autorów klasycznych, z Pisma św., dzieł ojców Kościoła, uznanych autorów późniejszych, z popularnych kompendiów encyklopedycznych, zbiorów morałów i sentencji. Ponieważ obok emblematów, w których człony subskrypcyjne najczęściej pisywano wierszem, pojawiały się też kompozycje z subskrypcjami pisanymi prozą, często rytmizowaną, stylem właściwym napisom nakamiennym wyrażanym stylem elogium, bywało, że człony subskrypcji i komentarza zlewały się razem w pewną całość. Bywało też, że komentarz uzupełniał i rozwijał sentencje motta.

W książce *Obraz – Słowo – Znak* (1973) podawałem⁸⁰ najważniejsze opracowania teoretyczne na temat emblematyki w literaturze światowej, z pełną świadomością, że ten wykaz nie jest pełny, lecz zawiera tylko pozycje wybrane, uznane wtedy za najważniejsze.

Dziś, piszę te słowa w początkach roku 2002, dorobek teoretycznych opracowań jest oczywiście nieporównywalnie bogatszy. Referując stan badań, trzeba by napisać na ten temat książkę. Tym bardziej przeto przeprowadzić trzeba selekcję, by wyróżnić prace najbardziej znaczące. Nadal na pewno wartość mają encyklopedyczne opracowania Heckschera i Wirtha⁸¹ i Mario Praza⁸², wielkie kompendium Henkela i Schöneho i jego uzupełnienie w wydaniu II⁸³. Ważne są wspomniane już książki i rozprawy Liselotte Dieckmann, Petera Daly, Daniela Russella, prace Karela Portemana⁸⁴, Bernharda Scholza, do tego można właściwie dodać wiele innych publikacji czasopisma „Emblematica”, i cenne kompendia redagowane przez Petera Daly i jego współpracowników.

Wśród polskich prac obok książek i rozpraw piszącego te słowa i Pauliny Buchwald-Pelcowej wymienić można już sporo prac przedstawicieli młod-

From Theory to Practice, „Emblematica”, Vol. 6, 1992, Nr 2, s. 283–306. Po polsku kompetentnie o sprawach tych informują prace Piotra Rypsona.

⁸⁰ J. Pelc, *Obraz – Słowo – Znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 23–24.

⁸¹ W.S. Heckscher, K.A. Wirth, *Emblem, Emblembuch*, w: *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 5, Stuttgart 1959, s. 82–228.

⁸² M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 2 ed., Roma 1964, *passim*.

⁸³ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von A. Henkel und A. Schöne, II ed., Stuttgart 1976, + *Supplement*, Stuttgart 1976. Wydanie I – Stuttgart 1967 bez *Supplementu*.

⁸⁴ K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemata-literatur*, Groningen 1977 i inne jego prace.