

Weronika Maciejewska: Sztuka emblematyczna we Francji przełomu XVI i XVII wieku

Problem klasyfikacji gatunkowej emblematu, współzależności „między poezją a malarstwem, sztuką a nauką, a nawet problem sposobu odbioru rzeczywistości objawionej człowiekowi przez Boga w formie symboli” – analizuje Weronika Maciejewska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Corneille. (Nie)klasyczny dramat polityczności”.

Rozkwit emblematyki oraz ikonografii przypada na okres dominacji dwóch nurtów w sztuce europejskiej końca XVI wieku: manieryzmu i baroku. Wówczas, intensywnie poszukiwano powiązań między słowem a obrazem, które to miały być kluczem do wiedzy tajemnej, mającej pomóc w zrozumieniu wszechświata i rzuconego w jego dynamikę człowieka. Zarówno pisarze, jak i drzeworytnicy ksiąg emblematów czerpali z ogromnego zbioru symboli i wyobrażeń, jaki pozostawiły po sobie minione stulecia. W głównej mierze odnosili się do tradycji starożytnych cywilizacji, w szczególności Grecji i Rzymu, lecz także średniowiecza, kiedy jako nośniki ukrytych znaczeń dominowały symbol i alegoria[1]. Choć archeologia jako samodzielna dyscyplina naukowa ukształtowała się dopiero w XVIII wieku, ogromne znaczenie w badaniach nad wytworami i pozostałościami kultur antycznych miały odkrycia prearcheologów z XVI i XVII wieku, którzy pragnąc poznać historię swoich przodków, skrupulatnie archiwizowali wiedzę o wykutych kompozycjach, rzeźbach i znajdujących się na nich inskrypcjach, po czym próbowali doprowadzić *ad integrum* odnalezione

fragmenty dzieła. Interesowało ich dziedzictwo nie tylko kultury antycznej, ale też relikwie kultur uformowanych w kręgu śródziemnomorskim, Egiptu, a także Azji Mniejszej.

Badania renesansowych prearcheologów nad związkami greckiej i starorzymskiej epigrafiki z obyczajami i porządkiem życia społecznego ludzi antyku doprowadziły ówczesnych uczonych do zainteresowania staroegipskimi hieroglifami, które według nich były sztuką poprzedzającą emblematykę. Owe znaki rozumiane były jako nośniki treści filozoficznych i magicznych, które zawarte w symbolicznym układzie znaków, pozostawały hermetycznie zamknięte dla tych, którzy próbowali je odczytać. Obraz starożytnego Egiptu jako krainy będącej skarbnicą wielkiej i tajemnej mądrości obecny był u starożytnych Greków, konsekwentnie utrwalany przez Pitagorasa, Solona czy Platona. Mowa między innymi o platońskim *Timajosie*, w którym egipcscy kapłani snuli opowieści o starożytnej Grecji przekazując je Solonowi, prawodawcy Aten, przebywającemu wówczas w jednym z miasteczek starożytnego Egiptu, czy też w *Fajdrosie*, gdzie Sokrates w nawiązaniu do egipskich hieroglifów wskazywał na analogie zachodzące pomiędzy pismem a wytworami sztuk plastycznych[2]. Tak jak obraz czy słowo w teorii Platona miały odzwierciedlać świat idei, tak pitagorejska symbolika liczb miała być kluczem do zrozumienia istoty wszechrzeczy. W zestawieniach liczb, figur czy staroegipskich hieroglifach, Grecy dostrzegali „układy symbolicznych znaków wiedzy tajemnej”[3]. Owo zestawienie istniejących idei z ich plastycznymi i poetyckimi wykładniami poddawane było alegorycznej metodzie interpretacji, która w pewnym stopniu upraszczała i schematyzowała hierarchiczny porządek symboli. Ta alegoryczna metoda interpretacji obecna była również w kulturze hebrajskiej, gdzie jednym z

przedstawicielei tej metody był Filon z Aleksandrii, który łączył „w interpretacjach Starego Testamentu tradycję dawniejszej szkoły hebrajskiej z tradycją neoplatońską”[4].

Istotną postacią dla zrozumienia znaczenia staroegipskich hieroglifów w studiach nad emblematami jest starożytny filozof Plotyn (204/205? - 270 r.), kontynuator dorobku Platona, który podkreślał ogromną rolę, jaką w drodze odkrywania natury bytu odgrywają związki starożytnych hieroglifów z dziełami artystycznymi, rzeźbą czy obrazem, poprzez które człowiek obcuje z pięknem zaklętych w nich idei. Pismo hieroglificzne uważał za „sztukę przedstawiającą za pomocą powtarzalnych i widzialnych znaków tajemnice Prawdy, Boskości, Piękna”[5]. Z kolei Jamblichus (245-325 r.), który swą wiedzę na temat staroegipskich hieroglifów pogłębiał jako uczeń Porfiriusza, bezpośredniego słuchacza Plotyna, uważał formę pisma egipskiego przede wszystkim za zespół znaków magicznych, „była to dlań wiedza bogów i demonów, a wgłębianie się w nią miało charakter misterium”[6].

Czym jest zatem sztuka emblematów rozwinięta w XVI wieku? Emblemat może zostać zdefiniowany jako gatunek nierozzerwalnego zestawienia obrazu i słowa, natomiast w metodologii badań nad emblematami przyjęło się rozumieć emblemat jako konstrukcję składającą się z trzech elementów. Pierwszym z nich jest inskrypcja (*motto, lemma*), która zaledwie w kilku słowach miała wprowadzić odbiorcę w kolejny element emblematu, czyli rycinę (*pictura, ikon*) będącą symbolicznym przedstawieniem plastycznym, pod którym widniała subskrypcja (zazwyczaj epigram), trzeci element będący rozwinięciem sensu całości kompozycji. Z czasem pojawił się i czwarty element składający się na dojrzałą formę emblematu, czyli komentarz,

łac. *commentarius*[7]. Inna definicja głosi, że emblematy należy definiować „jako złożoną literacką/artystyczną formę, w której połączenie figury i tekstu niesie za sobą znaczące, moralizatorskie przesłanie, którego nie można odczytać w oderwaniu od jednej lub drugiej formy”[8]. Emblematy są zatem niezwykle cenną, obrazową pamiętką minionych stuleci, dzięki którym możliwe jest poznanie kultury, fascynacji a nawet skrywanych lęków i wyobrażeń mieszkańców wczesnonowożytnej Europy.

Chociaż emblematy badane były od początku w obrębie sztuk plastycznych, kwestia właściwej interpretacji dzieła jako spójnej gry słowa i obrazu była pierwszorzędna. Wpisywała się w szerszą problematykę *ut pictura poesis* („poezja powinna być jak malowidło”) wyrażoną w *Ars Poetica* Horacego, innymi słowy problem współzależności „między poezją a malarstwem, sztuką a nauką, a nawet sposobu odbioru rzeczywistości objawionej człowiekowi przez Boga w formie symboli”[9]. W pierwszej połowie XVI wieku, szczególnie we Włoszech i we Francji, dyskusje na temat klasyfikacji gatunkowej emblematu były szczególnie ożywione. Zadawano sobie wówczas pytania o przeznaczenie emblematów, które choć naocznie pełniły funkcję dekoracyjną, ich przeznaczenie było nade wszystko dydaktyczne. Początek XVI wieku był czasem zaciekłych dyskusji na temat pierwszeństwa sztuk, w których sztuka emblematów odegrała rolę mediatora wskazującego na równowagę słowa i obrazu. Wielu teoretyków i badaczy emblematów uznało je za sztukę przynależną gatunkowi epigramatycznemu. Znalazły się jednak i inne propozycje na określenie ich gatunkowości wynosząc je do rangi literatury kunsztownej, „*carmen artificiosum, poesis artificiosa* czy nawet *poesis epica*”[10].

Kluczową postacią dla historii gatunku był Andreas Alciatus (1492-1550), włoski profesor prawa, który powszechnie uznawany jest za ojca sztuki emblematycznej. Czeski jezuita, Bohuslaus Balbinus, nadał mu nawet tytuł *Emblematum Pater et Princeps* (Ojciec i Władca emblematów)[11]. Alciatus jest autorem dzieła *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... Emblematum liber*, które po raz pierwszy zostało wydane w Augsburgu w roku 1531 inaugurując tym samym moment narodzin nowożytnej emblematyki, która pomimo swoich nawiązań do tradycji, była gatunkiem nowym. Trzy lata później, w 1534 roku, dzieło to doczekało się nowego, paryskiego wydania, które znacznie bliższe było wizji autora niż to augsburskie. Drzeworyty towarzyszące publikacji z 1531 roku, wydrukowane przez Heinricha Steynera, nie uzyskały takiej aprobaty Alciatusa jak te z 1534 roku. W dwa lata po publikacji wydania paryskiego *Książeczki emblematów*, tj. w 1536 roku, zbiór ten ukazał się w tłumaczeniu na język francuski.

Dzieło Alciatusa zaintrygowało francuskich humanistów, którzy zainspirowani emblematami mediolańczyka niewątpliwie stali się pionierami w produkcji tej literacko-obrazowej formy przekazu. Jeszcze tego samego roku, Guillaume de la Perrière napisał książkę emblematów zatytułowaną *Le theatre des bons engins*, opublikowaną w 1540 roku nakładem oficyny Denisa Janota w Paryżu, skąd pochodziły również dwa inne zbiory emblematów autorstwa Gillesa Corrozeta: *Hecatographie* oraz *Emblemes*, oba z 1540 roku. Innym ważnym ośrodkiem wydawniczym we Francji był Lyon, gdzie od 1547 roku Jean de Tournes we współpracy z Guillaume Gazeau oraz Guillaume Roville z Macé Bonhomme zajmowali się wydawaniem zbiorów Andreasa Alciatusa, a w kolejnych latach Macé Bonhomme publikował także inne francuskojęzyczne książki emblematyczne[12]. Rzetelne studiowanie francuskich dzieł emblematycznych wymaga jednak wyjścia poza ich

prekursora. We Francji, na długo przed ukazaniem się *Książeczki emblematów*, stosowanie kombinacji słowa i obrazu dla dekorowania ksiąg, ale i dla celów dydaktycznych stanowiło element tradycji, choć ta forma przedstawienia nie nosiła jeszcze nazwy emblematu.

Zdarzało się, że powstające w XVI wieku drzeworyty nie zawsze bezpośrednio korelowały z treścią w danym dziele. Często stanowiły jedynie element dekoracyjny, wielokrotnie powielany w książkach przez drukarzy dla zmaksymalizowania zysków z posiadanych klocków drzeworytniczych. Jednak praktyka ta nie przetrwała próby czasu, a w XVII wieku ten przypadkowy dobór ilustracji do treści stał się już niemal nieakceptowalny ze względu na zasadę przenikania przez siebie tej samej treści w słowie i obrazie, a tym samym tłumaczenia słowa przez obraz i obrazu przez słowo. Oficynom drukarskim pozostawiono jednak możliwość ponownego użycia wybranej ilustracji, z zastrzeżeniem, że może być ona użyta ponownie jedynie jako punkt wyjścia dla nowego tekstu. Za przykład tak opracowanego utworu może posłużyć *Picta poesis (Poezja obrazowa)*, czyli księga emblematów z 1552 roku autorstwa Barthélemy'ego Aneau. Według przytoczonej przez francuskiego humanistę anegdoty, udał się on niegdyś do warsztatu Macé'a Bonhomme'a, gdzie zauważył pozostawione i – zdawałoby się – nikomu już niepotrzebne klocki drzeworytnicze. Jak się jednak okazało, dwa lata wcześniej drzeworyty zostały już użyte do nowego wydania *Metamorphoses (Metamorfoz)* Owidiusza, a także przewidywano ich ponowne wykorzystanie do kolejnego wydania poematu w 1556 roku[13]. Jak podają źródła, mowa tu o czterdziestu czterech drzeworytach autorstwa Pierre'a Eskreicha, które w 1550 roku zostały zamieszczone w przekładzie dwóch ksiąg poematu Owidiusza autorstwa Clémenta Marota, z których aż trzydzieści jeden Aneau wykorzystał do swego dzieła *Picta poesis* oraz jego francuskiego przekładu *Imagination poetique (Imaginacji poetyckiej)*. Wydanie

poematu z 1556 roku miało być natomiast uzupełnione o przekład trzeciej księgi *Metamorfoz* pióra samego Barthélemy'ego Aneau oraz wzbogacone o kolejnych trzynaście emblematów[14].

Picta poesis Aneau jest zatem dziełem wyjątkowym, gdyż to drzeworyty, a nie tekst, stanowiły punkt wyjścia dla utworzenia zbioru emblematów, a co za tym idzie, zamieszczona ikona pełniła tu pierwszoplanową rolę, bez której niemożliwe byłoby właściwe odczytanie wiersza. Takie postrzeganie funkcjonalności ilustracji w emblemacie wpisywało się w przyciągający wówczas uwagę koncept *enargeia* (łac. *evidentia* czyli unaocznienie), zgodnie z którym obserwowane obrazy mają zdolność przybierania ożywionych przedstawień, jawiących się odbiorcy jako iluzoryczne odbicie rzeczywistości[15]. Samo pojęcie *enargeia* ma swoje źródło w starożytności i wiąże się nierozłącznie z greckim terminem *energeia* (żywość). Oba te terminy rozumiane są jako kategorie retoryczne, których zastosowanie ma unaocznić, a zatem zobrazować zawarty w słowie opis rzeczywistości poprzez zastosowanie odpowiednich środków wyrazu angażujących zmysły w proces poznania. Podstawą rozgraniczenia obu tych kategorii były rozważania Arystotelesa na temat relacji literatury i malarstwa, jednak należy pamiętać, że ze względu na wzajemne przenikanie obu tych pojęć oraz brak wyraźnego ich rozróżnienia, z czasem zaczęto używać ich wymiennie, mimo że de facto stanowiły dwie osobne kategorie[16]. Barthélemy Aneau, podobnie jak inni współcześni mu twórcy emblematów, uznał tę formę zestawienia słowa i obrazu za najskuteczniejszy środek przekazu. Zaangażowanie w zrozumienie sensu dzieła emblematycznego miało zaprowadzić odbiorcę do wyciągnięcia pouczenia z danego zestawienia, które zwykle zawierało pewną prawdę ogólną czy ostrzeżenie.

Francuscy autorzy emblematów, tacy jak La Perrière czy Corrozet, wzorowali się na twórczości Andreama Alciatusa czerpiąc z wzorców klasycznych, choć nie odnosili się do nich w takim samym stopniu jak robił to Włoch. Nie chcąc nazbyt trudzić intelektu czytelników, sięgali po historie z życia codziennego czy bardziej znanych wzorców klasycznych, a nawet całkowicie rezygnowali z odniesień do starożytnych źródeł. Nierzadko tematyką ich dzieł były rozważania nad hipokryzją i słabością ludzkiej natury, a z drugiej strony, co szczególnie uwydatnia się w emblematach Corrozeta, stanowiły lekcje mądrego i roztropnego życia, których kontemplacja miała zaprowadzić czytelnika na właściwe tory życia.

Zupełnie innym podejściem wobec sztuki emblematycznej wyróżniali się Georgette de Montenay (1540-1581), autorka *Emblemes, ou devises chrestiennes* (*Emblematy czyli chrześcijańskie dewizy*), jedynej książki emblematów napisanej przez kobietę, oraz Théodore'a de Bèze, szwajcarskiego reformatora, a zarazem sukcesora Jana Kalwina w Genewie, którego emblematy są pamiątką burzliwego okresu budowy kościoła reformowanego i służącej temu procesowi religijnej propagandy. Emblematy Georgette de Montenay zawierały wiele biblijnych treści, wskazujących drogę do naśladowania Chrystusa tym, którzy po nie sięgali. Tym samym, dzieło autorki stanowiło przeciwwagę dla często pozbawionych sfery *sacrum*, a czerpiących z klasycznego antyku, emblematów innych autorów, których przekaz, choć nie stał w sprzeczności z nauką chrześcijańską, nie mówił o niej wprost i ubogi był w elementy ewangelizacyjne. Dla autorki znamienne stały się dwa symbole: globus i serce, i to właśnie one w XVII wieku nabiorą szczególnego znaczenia, gdyż zostaną im poświęcone całe kolekcje emblematów.

Spod oficyn paryskich i lyońskich pras drukarskich wychodziły początkowo przede wszystkim przedruki, a nie dzieła oryginalne francuskich autorów. Powolny rozwój gatunku miał kilka przyczyn, z których jedną z najważniejszych był wysoki koszt wydania książek ilustrowanych, który znacząco zawęził liczbę potencjalnych odbiorców. Innym powodem był skomplikowany i czasochłonny proces druku, co miało swoje przełożenie na ich wysoką cenę. Bardzo dobry stan zachowania większości odnalezionych ksiąg emblematów pozwala przypuszczać, że były to książki traktowane ze szczególną uwagą, jako przedmiot niemalże luksusowy, który tylko z rzadka opuszczał regały biblioteczne zamożnych amatorów tego typu publikacji. We Francji częstotliwość ukazywania ksiąg emblematów i ich liczba znacząco wzrosła w XVII wieku, czyli w złotym okresie sztuki emblematycznej.

Weronika Maciejewska

Źródło obrazu: Georgette de Montenay, Emblemes ou devises chestiennes: Frustra Curris (1571)

Przypisy:

[1] Pelc J., *Słowo i obraz; na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 9.

[2] Pelc J., op. cit., s. 10 .

[3] Ibidem, s. 12.

[4] Ibidem, s. 13.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem.

- [7] Bielak A., *W labiryncie teorii gatunkowej emblematu. Wokół zbioru Emblemata Zbigniewa Morsztyna*, [w:] *Ut pictura poesis/ut poesis pictura*, Warszawa, 2013, s. 72-74.
- [8] Saunders A., *French emblematic studies*, „French Studies” 2008, t. LXII nr 4, s. 455. tłum. wł.: „Emblems can be defined very crudely as a composite literary/artistic form in which figure and text together convey a meaningful moralizing message which could not be conveyed by one or the other form in isolation”.
- [9] Bielak A., op. cit., s. 72.
- [10] Daly P. M., *Companion to emblem studies*, New York 2008, s. 5.
- [11] Pelc J., op. cit., s. 18.
- [12] Bregman A., op. cit., s. 48.
- [13] Daly P.M., op. cit., s. 155-162.
- [14] Krawczyk D., „Z niemych i martwych zrobię je mówiące i żywe”. O statusie obrazu i poezji w Imaginacji poetyckiej Barthélemy Aneau, w: *Literatura a malarstwo*, Godlewicz-Adamiec J., Kociumbas P., Szybisty T., Kraków-Warszawa 2017, s. 89-90.
- [15] Krawczyk D., *Tajemnice niemych obrazów w Imaginacji poetyckiej Barthélemy Aneau*, w: *Dawne literatury romańskie. W świecie tolerancji i nietolerancji, zagadek i tajemnic*, Pawłowska M., Wyśłobocki T., Kraków 2019, s. 104-105
- [16] Proterała P., „*Energeia*” i „*enargeia*” w *Gofredzie abo Jeruzalem wyzwolonej*” Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego, w: *Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura*, nr 2 (7), Warszawa 2017, s. 5-7.