

Teksty Drugie 1999, 6, s. 75-82



# Ripa w pigułce

Adam Karpiński

## Ripa w pigułce

Dzięki krakowskiemu Towarzystwu Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas na półce pojawiła się kolejna ważna książka. Nie tak dawno otrzymaliśmy oczekiwanego od dziesięcioleci Curtiusa (*Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997), dziś *Ikonologię* Ripy w przekładzie Ireneusza Kani<sup>1</sup>. W obu tych wydarzeniach – a są to wydarzenia – uczestniczył nieustrudzony Andrzej Borowski, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, który przetłumaczył i opracował pierwsze z tych dzieł, drugie zaś opatrzył przedmową-esejem zatytułowanym *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*.

*Iconologia*, wydane po raz pierwszy w 1593 dzieło Cesare Ripy, to zbiór alegorycznych przedstawień pojęć abstrakcyjnych, rodzaj słownika-encyklopedii, którego źródłem było właściwe tym czasom myślenie, pozwalające upatrywać alegorii w każdym konkretnym przedmiocie i zarazem szukać dla każdego pojęcia odpowiadającego mu konkretnego obrazu. Przekonanie, iż każdą myśl można wyrazić obrazem, towarzyszyło też powstającej równoległe z ikonologią emblematyce, za ojca której uchodzi Andrea Alciatus, autor *Emblematum liber* (1531), będącej przykładem umiejętności łączenia obrazu i tekstu w taki sposób, że człony emblematu (symboliczny obraz, przypisane mu motto oraz tekst literacki) nawzajem się komentowały i uzupełniały. W odróżnieniu jednak od rozwijającej się bujnie emblematyki, utrzymującej się w konwencji gatunku i operującej wspólnym językiem symbolicznym, ale zarazem otwartej na inwencję kolejnych autorów, ikonologia była zbiorem w pewien sposób stałym i niezmiennym. Książkę Ripy uzupełniano i skracano, ale zmianom nie podlegał wyznaczony raz na zawsze związek między pojęciami a odpowiadającymi im personifikacjami. Traktowana była raczej jako wiedza niż sztuka, wiedza zbierająca to wszystko, co przetrwało z czasów starożytnych, uzupełniana autorytetem Pisma, wzbogacana, tam gdzie było to ko-

---

<sup>1/</sup> C. Ripa *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998.

## Roztrząsania i rozbiory

nieczne, własną wyobraźnią. Traktowana jako „depozyt tradycji”, obdarzana autorytetem przynależnym wiedzy, stawała się sama materiałem źródłowym dla emblematyki i wszelkich sztuk odwołujących się do związków między słownym wyrażeniem myśli a obrazem. Nawiasem mówiąc, podobną rolę spełniały encyklopedycznie ułożone i komentowane zbiory symboli, z których najślawniejsze i najczęściej wydawane były *Hieroglyphica* Pierio Valerianiego (1. wyd. 1556). Oba te zbiory, *Iconologia* i *Hieroglyphica* dopełniały się, a Ripa często powoływał się na swego poprzednika, gdy objaśniał przynależne wyobrażonemu pojęciu atrybuty. Tak jak np. w opisie Ignorancji:

Kobieta o twarzy nalanej, szpetnej, ślepa, z koroną maków na głowie. Kroczy boso przez pole zarośnięte cierniami i głógami, z dala od gościńca, ubrana w przepyszną złocistą szatę, wysadzaną klejnotami. Obok niej, w powietrzu, unosi się Nietoperz albo Gacek.

Niniejsza figura nie przedstawia zwyczajnej niewiedzy, lecz przywarę ignorancji, która rodzi się z pogardy dla wiedzy o rzeczach, jakich człowiek powinien się wyuczyć. Dlatego maluje się ją bosą, krocząca po manowcach, pośród cierni; i bezoką, gdyż ignorancja jest odrętwieniem i ślepotą umysłu, na których człowiek opiera swoje mniemanie o sobie, uważając się za kogoś, kim nie jest.

W pobliżu maluje się Nietoperza albo Gacka, ponieważ – jak mówi Pierio Valeriano w ks. 25 – do światła podobna jest mądrość, do ciemności zaś, których nigdy nie opuszcza Gacek, ignorancja. Oblicze daje się jej brzydkie, gdyż o ile w ludzkiej naturze piękno mądrości jaśnieje, to brzydota ignorancji jawi się jako plugawa i niemila. Przepyszny strój jest zdobyczą ignorancji, toteż wielu ludzi dokłada wysiłków około pięknego ubioru, może po to, by świetnym przyodziewkiem ciała jak najgłębiej ukryć wstrętny odór duchowej ignorancji. Wieniec z maków oznacza żalosne uśpienie umysłu ignoranta (s. 45).

Nie można przecenić roli, jaką kompendium Ripy odgrywało w kulturze europejskiej przez cały wiek XVII i XVIII. Było po prostu jej częścią, elementarzem jednego z języków, którymi Europa artystów się posługiwała. Dla nas zaś *Iconologia* jest rodzajem klucza, dzięki któremu dzieła literackie, rzeźby, grafika i malarstwo tych czasów otwierają się, odsłaniając sensy niegdyś oczywiste, teraz ukryte przed „ignorantami”, jakimi się staliśmy. Oczywiste, że inaczej będzie się posługiwał tym kluczem zawodowy historyk dawnej kultury, mający za zadanie w jakiś sposób pośredniczyć w czytaniu tekstów, inaczej zaś będzie traktował Ripę „amator” (łac. *amator* – ten, kto kocha, miłośnik, czciciel, kochanek, zwolennik), który dopiero teraz, dysponując polskim wydaniem *Iconologii*, ma szansę zagłębić się w egzotyczny (gr. *eksōticós* – daleki, „obcokrajowy”), ale może nie tak bardzo, świat symboli i alegorii.

Wydarzenie, jakim niewątpliwie jest wydanie *Iconologii* po polsku, wymaga jednak komentarza, którego w edycji przygotowanej przez Universitas zabrakło, albo też nie jest on dla wszystkich czytelny. Najpierw zaznaczyć wypada, że wydanie polskie jest wiernym tłumaczeniem pierwszej i jedynej w XX wieku edycji Ripy, którą przygotował włoski historyk kultury Piero Buscaroli i która wyszła drukiem

## Karpiński Ripa w pigułce

dwukrotnie, po raz pierwszy w 1986 roku (w dwu tomach) i ponownie w roku 1992 (w jednym tomie i w nieco innej szacie graficznej), za każdym razem z notą na karcie tytułowej: „Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli”. W wersji polskiej zostało powielone wydanie drugie, jednotomowe. Wszelkie uwagi, które moglibyśmy mieć pod adresem książki, powinny być zatem kierowane do tego właśnie włoskiego wydania, które wzbudza przy bliższym kontakcie raczej niedosyt i nieufność.

Kilkaset wizerunków alegorii i opisów przedstawień wyjętych z siedemnastowiecznego wydania Ripy zostało poprzedzonych króciutką przedmową zatytułowaną *Tradycja ikonologiczna (La tradizione iconologica)* pióra Mario Praza, najwybitniejszego bodaj znawcy problematyki, zmarłego w 1982 r., kilka lat przed ukazaniem się książki drukiem, oraz wprowadzeniem wydawcy – Buscaroliego, zatytułowanym *Nota edytorska (Notizia sull'edizione)*, które jest najdziwniejszą notą edytorską, jaką udało mi się spotkać. Zręcznie napisany, iskrzący się conceptami tekst noty nie zawiera żadnych prawie informacji o samym sposobie przygotowania edycji. Najważniejsze dla Buscaroliego wydaje się wspomnianie rozmów i spotkań z Prazem, który w jakimś stopniu uczestniczył we wczesnej, koncepcyjnej fazie prac. Autorytet Praza, kreowanego aż nazbyt wyraźnie na ojca chrzestnego całego przedsięwzięcia, unosi się nad notą edytorską niczym upersonifikowane Błogosławieństwo, którego obecność wystarcza, i już z niczego więcej tłumaczyć się nie trzeba. Tą metodą objaśniony został wybór podstawy edycji. Buscaroli wspomina rozmowę „na kanapie pośrodku biało-złotej biblioteki”, kiedy to

...wyciągnęliśmy rozmaite edycje tego dzieła w zgodnym przekonaniu, że podstawą będzie wydanie z 1618 r., którego oryginalne drzeworyty wywodziły się – podobnie jak w edycji rzymskiej z 1603 r. – z rysunków od zawsze przypisywanych Kawalerowi d'Arpino, choć nigdy nikt ich nie widział... (s. XVII).

Równie „precyzyjnie” omówione zostały skróty poczynione w wydaniu z 1618 r.

Poczytując zatem tekst tu i ówdzie, zaznaczając sobie pewne miejsca miękkiem ołówkiem na egzemplarzu, który przyniosłem ze sobą, wnet z powodzeniem zakończyliśmy próbne skróty tekstu i Praz uśmiechnął się: „Pan może nie pamięta przeglądu zatytułowanego *Wybór z Reader's Digest*, bardzo modnego wkrótce po wojnie, kiedy to wszyscy czuli się Anglikami; publikował on pigułki ze słynnych książek. Poprosili również mnie...”. Otóż spis ten [wl. *catastro*], jakkolwiek uzyskany drogą sklepania fragmentów tekstów, z których każdy na swój sposób mógłby uchodzić za klasyczny, okazał się nadzwyczaj podatny na cięcia i redukcje wszystkiego, co było absolutnie nieodzowne do interpretacji figur (s. XVII).

Podstawą edycji Buscaroliego było zatem wydanie *Iconologii* z roku 1618, w którym poczyniono skróty „tu i ówdzie”, wyrzucając „pewne miejsca”, pozbywając się „wszystkiego, co było absolutnie nieodzowne do interpretacji figur”. To wszystko. I na dodatek powinniśmy czuć się ukontentowani tymi wyjaśnieniami. O to zadbał również Buscaroli, cytując już w pierwszym akapicie noty edytorskiej list Praza, przydatny w sytuacji ewentualnej krytyki:

## Roztrząsania i rozbiory

Pańskiemu pomysłowi [tj. wydania skrótu *Ikologii*] grozi konflikt ze zbikowanymi przedstawicielami krytyki wojującej. Niech Pan pomyśli, jak skróconego Ripę przyjmą faceci, którzy domagają się wydań krytycznych nawet rachunków z pralni... (s. XV).

Doceniam żart Praza, ale krytykując Buscaroliego, nie czuję się wcale jak „facet” żądający krytycznego wydania „rachunku z pralni”, choć pewnie tak się czuć powinienem. Mam natomiast za złe wydawcy preparującemu „pigułkę z Ripy”, że wyraźnie i jasno nie podał recepty, nie określił ani składników, ani ich proporcji. A rzecz wcale nie jest taka prosta, by ją zbywać nieokreślonymi „tu i ówdzie” i „pewne miejsca”. Nawiasem mówiąc, nigdzie nie został podany, zmieniony w stosunku do wcześniejszych wydań, tytuł edycji z 1618: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavaliere de SS. Maurizio & Lazzaro. Nella quale descrivono diverse Imagini di Virtuti, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo, ed'altare infinite materie. Opera utile Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori e ad'ogni studioso.*

Wybór edycji z 1618 r. jako podstawy – być może słuszny – wymaga jednak komentarza i jakiegoś osadzenia jej w szeregu wcześniejszych i późniejszych wydań. Buscaroli ograniczył się tu do przypisu odsyłającego do bibliografii i opracowań<sup>2</sup>. A przecież te kolejne Ripy to osobna historia stawania się, przekształcania zbioru, istotna dla oceny poczynań dzisiejszego wydawcy. Najpierw w roku 1593 wyszło wydanie bez ilustracji, ze stosunkowo niewielkimi opisami alegorii (egzemplarz polski w BJ, sygn. BJ. Lit. włoś. 669). W wydaniu trzecim z 1603 roku (polski egzemplarz w BUWr, sygn. 315341) pojawiły się drzeworyty. Egzemplarze wydane w Padwie przez Tozziego w 1611 roku (m.in. M.Nar. XVII.3.SD.1515 i Inst. Sztuki PAN w Warszawie, sygn. II. 12 388) oraz w 1613 roku (egzemplarz polski M.Nar. XVII.3.SD.1574) wskazują na stabilizację zawartości (blisko 700 haseł), która jednak w następnych wydaniach zaczyna się powiększać. Przybywa haseł, a opisy alegorii i erudycyjne odsyłacze znacznie się rozrastają. Edycje z 1618 (polski egzemplarz w PTPN, sygn. 7416 II), z 1624 (polski egzemplarz Bibl. Publ. Warszawa, sygn. XVII.2.2262) i z 1630 roku (egzemplarze BJ 852 III Albumy oraz BUW 9.14.6.6) to już zupełnie inne wydania. Ilość haseł w dwóch ostatnich edycjach zbliża się do 1500, a teksty z rycinami zajmują trzykrotnie więcej miejsca niż w wydaniu np. z 1611 roku. Gdybyśmy porównali ostatnie z wymienionych wydań pełne z edycją Buscaroliego (około 570 alegorii), to możemy mieć z grubsza obraz cięć, przy czym – przyznajmy – duża część z nich dotyczy alegorii mniej istotnych, nie posiadających osobnych, drzeworytowych przedstawień. Są jednak i takie przypadki, w których trochę żal przedstawień pominiętych. W wydaniu z 1624 i późniejszych znajduje się np. alegoria *Simmetria*, interesująca zarówno z powodu nietypowego przedstawienia ikonograficznego (zawiera dwie postaci), jak i opisu, którego fragmenty przytoczył w swej *Historii estetyki* Władysław Tatarkiewicz:

<sup>2/</sup> Przywołana jest bibliografia M. Praza *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1974, s. 472–475 oraz *Ripa's Fate*, w: *The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D.J. Gordon*, Collected and Edited by S. Orgel, University of California Press, 1975, s. 51–74.

## Karpiński Ripa w pigułce

„...rozważana ze względu na kształt i barwę ciał – nazywa się pięknem. A ze względu na dźwięczne glosy – nazywa się melodią”<sup>3</sup>. Szkoda *Symetrii*, ale sądząc po rodzaju cięć, zacytowane fragmenty, nie będąc „absolutnie nieodzowne do interpretacji figur”, i tak by się nie uchowały. Tak jak nie uchowały się arcyciekawe teksty towarzyszące na przykład alegoriom Sztuki (*Arte*), czy Urody (*Venusta*), również przytoczone we fragmentach przez Tatarkiewicza.

Ma rację Buscaroli pisząc o narastających komentarzach, że „pantagrueliczny apetyt wyzbytego samokontroli erudyty pozbawił cały projekt równowagi i miary” (s. XVI), ale też nie wspomina, że temu materiałowi, który rzeczywiście rośnie „jak rozrukany górski potok”, towarzyszył we wszystkich edycjach cały system indeksów. Mamy więc (podają według wydania z 1630 roku) oprócz podstawowego spisu alegorii (*Tavola dell'imagini principali*), alfabetyczne zestawienia: spis przedmiotowy (*Tavola delle cose piu notabili*), pozycji postaci (*Tavola de'gesti, moti e posture del corpo humano*), atrybutów-przedmiotów (*Tavola de gli ordigni et altre cose artificiali*), roślin (*Tavola delle Piante*), ryb (*Tavola de' Pesci*), kolorów (*Tavola dei Colori*), autorów (*Tavola delli Autori*), zwierząt (*Tavola de gli Animali*), oraz zestawienie wykorzystanych cytatów (*Inscrittioni antiche citate nell'opera* oraz *Indice delle Medaglie antiche citate nell'opera*). Te indeksy nie tylko porządkują materiał, wprowadzają swoisty ład w bezmiar erudycji, ale stanowią dla czytelnika – tak dawniejszego, jak i dzisiejszego – o rzeczywistej wartości dzieła Ripy. Bez alfabetycznego zestawienia Ripa jest martwy, staje się zaledwie książką do oglądania, ułatwiającą powierzchowne i bardzo ogólne poznanie ikonologii, ale wykluczającą korzystanie z niej jako źródła. I nie chodzi tu już tylko o poczynione skróty, ale o zmianę istoty dzieła. Czy dopominanie się o jakiegokolwiek indeksy w skróconej przez Buscaroliego wersji jest nadmiernym żądaniem?

Podążając za edycją z 1618 roku, Buscaroli ułożył alegorie w trzech częściach, przy czym porządek układu jest zgoła przedziwny. Część pierwsza zawiera alegorie od A (*Abondanza*) do I (*Italia*), część druga kontynuuje porządek alfabetyczny od L (*Lascivia*) do Z (*Zelo*), część trzecia natomiast jest jakby dodatkiem o własnym porządku alfabetycznym (od A do T). Układ taki, niewątpliwie podyktowany technicznymi problemami przygotowania książki, kłóci się ze stałym w wydaniach Ripy rygorem jednego ciągłego porządku alfabetycznego. Tak jest w wydaniach wcześniejszych (np. z 1611 roku) i późniejszych (z 1624 i 1630 roku). Przyjęty przez Buscaroliego układ nie ma więc żadnego uzasadnienia, skutecznie natomiast utrudnia korzystanie z dzieła, tworzy dodatkowe komplikacje przy ewentualnych odsyłaczach i indeksach (gdymy były), a także – jak zobaczymy – przy przekładzie na inny język.

Wybrzydzą tak na robotę Buscaroliego z narastającym wraz z lekturą przekonaniem, że jest to po prostu edycja zrobiona minimalnym nakładem sił i inwencji, a na dodatek spowita w pozory akrybii edytorskiej. Wydawca podkreśla, że tekst został wprawdzie skrócony, „lecz nie przeredagowany ani zmodyfikowany. Orto-

<sup>3/</sup> W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław 1967, s. 270.

## Roztrząsania i rozbiory

grafia oddana jest ze wszystkimi niekonsekwencjami, z całą swą chwiejnością i niechlujstwem... Poprawiono tylko ewidentne błędy drukarskie” (s. XIX). Ale ja chyba wolałbym zamiast tego pietyzmu wobec dawnej włoskiej ortografii jeden przynajmniej indeks.

Wszystkie te zabiegi wydawcy, wybory i skróty zostały zasygnalizowane na karcie tytułowej informacją określającą wydanie jako *edizione pratica*, przy czym sam Buscaroli nie zaprzęta sobie głowy wyjaśnianiem, co to dokładnie oznacza, porzostając na uwadze, że jest to „...określenie zaaprobowane przez Prazą” i że „...znaczy, że tekst został skrócony tam, gdzie było trzeba, lecz nie przeredagowany ani zmodyfikowany”. Pisze wreszcie, że jego *edizione pratica* ma na celu oswojenie z *Ikonologią* „pewnej liczby uczonych, studentów i czytelników” (...) „dzięki udostępnieniu im Ripy swojskiego [oryg.: „un Ripa domestico” – A.K.], pozostawiając egzemplarzom bibliotecznym rolę ostatecznej instancji odwoławczej na wypadek (rzadki, lecz przecież nie niemożliwy), gdyby jakiś szczególny rodzaj zainteresowania bądź ślad badawczy pchnął ich ku najgłębszym labiryntom «przedłożonych mnóstwa rzeczy, tak by z ich mnogości można było wybrać niektóre»” (s. XIX).

Nie zachwycony tym okazem *edizione pratica*, popularnej i zmierzającej w kierunku *Reader's Digest*, zbyt „przystosowanej” i zbyt skróconej, jestem w stanie docenić ideę „un Ripa domestico”, dzięki której wcale nie mała grupa czytającej publiczności zetknie się po raz pierwszy z ikonologią. Wydaje mi się jednak, że wydawca nie docenił owej „pewnej liczby, uczonych, studentów i czytelników”, którym pigułka z Ripy może nie wystarczać, a którzy nie mogą w żaden sposób zwrócić się ku coraz trudniej dostępnym zasobom bibliotecznym.

Poświęcając tyle miejsca edycji włoskiej, pora kilka akapitów pozostawić na omówienie polskiego wydania, które znacznie zyskuje dzięki wspomnianej już przedmowie Andrzeja Borowskiego, dodającej do zwiewnej niefrasobliwości włoskiego opracowania rzetelny fundament wiedzy o samej *Ikonologii* Ripy i dawnej kulturze ikonologicznej. Ale też został popełniony wcale niebagatelny grzech, wynikający z pominięcia na karcie tytułowej informacji, że książka, którą otrzymujemy to „editio pratica a cura di Piero Buscaroli”. Nie odczytuję w owym braku intencji ukrycia charakteru edycji i jej współautora, choć efektem może być przekonanie o obcowaniu z przełożoną na język polski wersją oryginalną. Zgadując przyczyny, domyślam się trudności w znalezieniu polskiego odpowiednika określenia „editio pratica”, bo chyba użyty w tłumaczeniu noty edytorskiej Buscaroliego termin „edycja podręczna” nie jest najlepszy.

Brak indeksów i przedziwny porządek alegorii jest pochodną książki włoskiej, choć była szansa na odmienne i bardziej czytelne uporządkowanie materiału. Tłumacz postanowił stosować się do podziału dzieła na trzy części, zachowując w każdej części alegorie mechanicznie (z racji układu alfabetycznego) jej przypisane. Odmienność języka spowodowała jednak, że trzeba było ułożyć alegorie w innym porządku, wedle alfabetycznego układu pojęć-alegorii w przekładzie polskim. *Arte* była więc na początku części pierwszej, ale jako *Sztuka* znalazła się pod

## Karpiński Ripa w pigułce

koniec tej części. W konsekwencji przyjętej metody mamy więc trzy porządki alfabetyczne dla trzech kolejnych części, co jest układem logicznym i uzasadnionym. Może jednak szkoda, że i tak przeredagowując książkę, nie posunięto się odrobinę dalej, i nie przyjęto jednego ciągu alfabetycznego dla całości, co – jak mi się zdaje – nie sprzeniewierzyłoby się intencjom oryginalnego Ripy. Ułatwiłoby też życie polskiemu czytelnikowi, który miałby przy tej okazji spis treści równoznaczny z indeksem.

Szkoda też, że tłumacząc pojęcia-alegorie, nie zachowano obok nich pojęć oryginalnych w języku włoskim, co umożliwiłoby korespondencję z oryginałem, przede wszystkim z edycjami siedemnastowiecznymi. Dysponując polską edycją, trudno w wielu przypadkach odnaleźć to samo w wersji oryginalnej, nawet przy znajomości języka. Rzecz bowiem w tym, że określenia pojęć-alegorii nie zawsze są jednoznaczne i nie zawsze łatwo je na polski przetłumaczyć. Zdarza się przy tym, że polski odpowiednik jest dość odległy; konia z rzędem temu, kto domyśli się od razu, że *Obcowanie z innymi* jest to włoskie *Conversazione* i pod takim hasłem szukać trzeba rozszerzonej wersji opisu alegorii. Takich przypadków jest zresztą więcej. Włoskie *Venusta* (Uroda?) oddano jako *Powabność*, *Belezza* jako *Piękno*, ale już *Belezza femminile* (która to alegoria jest podporządkowana w oryginale hasłu *Belezza*) została przetłumaczona jako *Uroda niewieścia*, przez co dwa następujące po sobie hasła włoskie zostały rozbite, jedno jest pod P, drugie pod U. Ten przypadek uznałbym za jedną z niewielu wpadek tłumacza, który wcale łatwego zadania nie miał. Pozostawienie nazw włoskich obok pojęć polskich wyeliminowałoby tę wpadkę w trakcie redagowania książki. A może ktoś w redakcji Universitasu wpadłby przy okazji na pomysł sporządzenia konkordancji... Ale to już zbyt wiele żądań w czasach, gdy poważne książki naukowe wydaje się bez indeksów nazwisk.

Na zakończenie dwie wiadomości dla tych, którzy, jakkolwiek wdzięczni za polskiego Ripę, muszą sięgać do źródeł, pchani bądź ciekawością, bądź (wcale nie-rzadką) potrzebą wynikającą z wykonywanego zawodu historyka literatury lub sztuki. Jedna wiadomość jest nie najlepsza, druga zdecydowanie dobra. Pierwsza związana jest z faktem coraz trudniejszego dostępu do starych druków. Mamy w polskich bibliotekach kilkanaście egzemplarzy Ripy, w tym kilka zaledwie egzemplarzy wydań późniejszych, powiększonych, z rozbudowanymi indeksami, z punktu widzenia badacza najbardziej przydatnych. Problem w tym, że w słusznej trosce o ochronę i stan zachowania druków są one udostępniane w postaci mikrofilmów, co praktycznie uniemożliwia korzystanie z nich. Nie da się na mikrofilmie przeglądać jednocześnie pięciu indeksów i zaglądać do miejsc w dwu opastych tomach, do których indeksy odsyłają. A na to skazani będziemy, jeśli bibliotekarze będą przestrzegać zasad.

Druga wiadomość ucieszy tych, którym Ripa w pigułce może nie wystarczać. W 1992 roku wydano przygotowaną w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu w Leiden pracę zatytułowaną *The Ripa indeks. Personification and their Attributes in Five Edition of the Iconologia* (Davaco Publishers, Doornspijk 1992). Jej autorka, Yassu Okayama, zestawiała ze sobą pięć wydań Ripy: dwie edycje włoskie (1603



## Roztrzęsania i rozbiory

i 1624), dwie niemieckie (1644 i 1677) oraz wydanie francuskie (1644), czego efektem jest alfabetyczny spis (s. 1–296) wszystkich zawartych w tych edycjach personifikacji (blisko 1500), zawierający odesłania do poszczególnych edycji oraz podstawowe informacje dotyczące sposobu ich opracowania w obrębie *Iconologii*. Ze-stawieniu temu towarzyszy bezcenny indeks generalny (s. 297–638), sumujący jak-by indeksy znajdujące się w siedemnastowiecznych wydaniach. O użyteczności takiego indeksu nie trzeba przekonywać, da się on nawet zastosować, jakkolwiek w ograniczonym zakresie, do polskiego przekładu edycji Buscarioliego, pod warunkiem, że (już na własną rękę) uporządkujemy sobie personifikacje według języka włoskiego.

Jako pointę dedykowaną i wydawcom dawnych książek, i ich krytykom doszukującym się dziury w całym, przytoczyć można opis alegorii nazwanej Poprawianiem (*Correttione*):

Kobieta stara, pomarszczona, siedząca. W lewej dłoni trzyma różgę albo bat, w drugiej pióro, którym poprawia jakiś tekst, dodając do niego lub skreślając rozmaite słowa.

Maluje się ją starą i pomarszczoną, gdyż o ile poprawianie jest wynikiem roztropności tego, kto poprawia, o tyle również powoduje żal u tego, kto nastęcza taką sposobność, bo przecież nikomu chyba nie sprawia przyjemności korygowanie i poprawianie jego dzieła przez kogoś innego. Jakoż poprawianie ma za przyczynę nasze uchybienie w działaniach bądź zamierzeniach. Maluje się je z batem oraz piórem do poprawiania tekstów: pierwsze narzędzie za pomocą przykrości cielesnej ulepsza współzycie obywatelskie, drugie, poprzez poznanie rozumowe, przyczynia się do filozoficznego błogostanu (s. 140–141).

**Adam KARPIŃSKI**