

Relacja między alegorycznym obrazem a poetycką interpretacją rzeczywistości w wybranych emblematach staropolskich.

s. 169-180

Marzena Wydrych-Gawrylak

### III. SEKRETNY PRZEKAZ I „POWIERZCHNIA RZECZY”

Marzena Wydrych–Gawrylak

#### Relacja między alegorycznym obrazem a poetycką interpretacją rzeczywistości w wybranych emblematkach staropolskich

Emblemat jako gatunek złożony ze słów i obrazów stanowi niezwykle ciekawy obiekt badawczy, o czym świadczą prace poświęcone temu tematowi — od pozycji bibliograficznych poczynając<sup>1</sup>, przez wydania tekstów o charakterze emblematycznym<sup>2</sup>, po szerokie studia analityczne<sup>3</sup>.

Ukryte w alegorycznym obrazie treści w emblemacie rozwijane są i odczytywane dwuetapowo: przez napis — będący często cytatem (wyjętym z dzieła powszechnie znanego) i podpis — prezentujący przemyślenia autora na temat złożoności świata, człowieka oraz ich wzajemnych relacji fizycznych i metafizycznych.

Paulina Buchwald–Pelcowa zauważa, że emblematyka czerpie swój początek z wielu źródeł i tradycji, wśród których odnaleźć można: egipską piktografię, antyczną — grecką i rzymską — symbolikę i epigramatykę, symbolikę wczesnochrześcijańską, heraldykę średniowieczną czy chaldejskie sztuki tajemne. Przez wieki wypracowała ona też specjalny system znaków–symboli, ale opierała się na ustalonych, ogólnie znanych pojęciach, wyrażanych najczęściej za pomocą tych samych lub lekko tylko mo-

---

<sup>1</sup> P. Buchwald–Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981.

<sup>2</sup> J. Pelc, *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta*, Wrocław 1966; Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Kraków 1975; *idem, Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001.

<sup>3</sup> J. Pelc, *Obraz — Słowo — Znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973; *idem, Słowo i obraz na pograniczu literatury i plastyki*, Kraków 2002.

dyfikowanych wyobrażeń plastycznych<sup>4</sup>. Stąd, w czasach popularności tego gatunku (czyli na przestrzeni od XVI aż po XVIII wiek) czytelność emblematów, a zwłaszcza ich elementu ikonicznego, zazwyczaj nie stanowiła problemu dla odbiorców (nawet tych o minimalnej erudycji szkolnej).

Emblematy (jako gatunek) w literaturze europejskiej (ale też niemal natychmiast i w polskiej) funkcjonują w swej trójczłonowej postaci w zasadzie od czasów Andrei Alciatego, uznawanego powszechnie za inicjatora i kodyfikatora emblematyki<sup>5</sup>, jednak szczególnie chętnie tworzone były w baroku, epoce, w której obraz stał się przecież programem literackim. Ich ówczesna popularność wynikała zapewne z owej formalnej złożoności, która przez połączenie elementów plastycznych i słownych lepiej niż samo słowo odzwierciedlała skomplikowaną naturę świata i człowieka oraz wzajemne oddziaływania i zawikłane interakcje świata fizycznego, w którym jednostka funkcjonuje, ze światem jej, często nielatwych, relacji z samą sobą — zwłaszcza w wymiarze duchowym (określenie „religijny” byłoby tu chyba zbytym zawężeniem sensu).

Mimo że słowo jest podstawowym twórczym dla poezji, to od czasów Alciatego trójczłonowa kompozycja emblematu wymuszała na autorach dbałość o korelację wszystkich elementów tak, aby mimo swej swoistości i autonomiczności, stanowiły spójną całość i żaden nie stawał się wyrazistą dominantą.

Kiedy publikowano zbiory emblematyczne bez rycin, pamiętano, aby każdy z tekstów zaopatrzyć w opis (będący niejako „streszczeniem” obrazu), który miał „nakierować” wyobraźnię odbiorcy na plastyczny zamysł autora (takie praktyki wynikały zapewne z faktu, że obecność rycin podrażala druk, dlatego wydawcy i autorzy rezygnowali z tego elementu ze względów pragmatycznych — finansowych), zresztą publikacja z rycinami też nie zawsze zadowalała autora. Tak było np. w wypadku wspomnianego Alciatusa, który zgłaszał uzasadnione pretensje i zastrzeżenia do korelacji między słowem i obrazem w pierwszej edycji swych *Emblematów*, wydanych w Augsburgu w 1531 r. przez Henryka Staynera. Akceptację autora zyskało wydanie paryskie Christiana Wechela z 1534 r., które zgodnie z wolą twórcy dobitnie podkreślało jedność i zarazem autonomiczność wyraźnej trójczłonowej kompozycji emblematów, w której rycina nie jest li tylko ilustracją treści wyrażonych słowem, lecz jej zadaniem jest jednoczesne oddziaływanie na odbiorcę. Zgodna współpraca autora tekstu, wydawcy i rytownika dała w tej edycji efekt pożądany, czyli zaowocowała odpowiedniością obrazu i słowa<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> P. Buchwald–Pelcowa, *Wstęp do: eadem, Emblematy w drukach polskich i polski dotyczących XVI–XVIII wieku, op. cit.*, s. 9–10.

<sup>5</sup> „*Emblematum Pater et Princeps*” — tym mianem określił Alciatusa w połowie XVII wieku czeski jezuita i polihistor Bohuslaus Balbinus. Zob. J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych, op. cit.*, s. 18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 24–25.

W tym kontekście interesująca wydaje się konfrontacja niektórych rycin *Emblematów* Zbigniewa Morsztyna z wyobrazeniami, jakie towarzyszą lekturze ich opisów.

Analizując emblematyczne ikony należy zaznaczyć i przypomnieć, że wszystkie ryciny zostały przez Morsztyna przejęte z druku francuskiego „Ojca Kapucyna”<sup>7</sup>, podobnie jak lemmy, czy jednak opisy, które zastąpiły obrazy w rękopisie *Muzy domowej* i późniejszych wydaniach poezji miecznika mozyrskiego, są także dziełem francuskiego autora, czy naszego twórcy — nie wiemy. Ma to o tyle znaczenie, że sugestia interpretacyjna zawarta w obrazku jest często nieco inna niż w jego opisie, co nie zmienia faktu, że w efekcie końcowym, po przeanalizowaniu wszystkich trzech elementów dzieła, daje niezwykle spójną, logiczną całość.

Opis ryciny do *Emblematu 96*, mówi: „Śmierć na ziemi kosi ludzi kosą, a człowiek w niebo patrzy przez perspektywę”<sup>8</sup> — przypuszczać można, że na obrazku powinna znaleźć się dynamicznie przedstawiona Śmierć z kosą, czyniąca swą powinność wśród ludzi, oraz wyróżniony z tłumu koszonych (co sugeruje owo „a” z opisu, niejako przeciwstawiające go pozostałym, ze względu na atrybut, trzymany w dłoni) człowiek, oglądający niebo przez lunetę. Mamy więc prawo spodziewać się trzech elementów znaczących:

1. ziemskiego, którego częścią jest człowiek z lunetą;
2. figuratywnie zaprezentowanej Śmierci, która bliżej jest w swej aktywności ziemi niż nieba;
3. niebieskiego, który, jak głosi opis, powinien być neutralny znaczeniowo, bo przecież nieboskłon oglądany jest przez lunetę, czyli narzędzie służące poznaniu li tylko fizycznej warstwy zjawisk obserwowanych.

Tak jednak nie jest. I tu widać wyraźnie, jak plastyczna prezentacja stanowi osobny element z własnym ideowym i estetycznym przekazem, choć oczywiście pozostaje w ścisłym związku z intencjami autora, wyrażonymi w częściach słownych.

Pierwszoplanowo wyeksponowany jest zgodnie z opisem element ziemski — nie jest to jednak tłum „koszonych”, ale dominujący nad pozostałymi wielkością i dokładnością wizerunek człowieka z lunetą. To pojedyncza osoba, stojąca obok wyobrażeń

<sup>7</sup> A w zasadzie: w zamierzeniu przejęte, bowiem z nieznanych dziś przyczyn do wydania takiego nie doszło, choć jak wynika z zachowanych fragmentów korespondencji Zbigniewa Morsztyna z Kazimierzem Krzysztofem Kłokockim, było ono przez Kłokockiego planowane. Jak wykazali Janusz i Paulina Pelcowie Morsztyn z całą pewnością znał modne ówczesnie dzieła emblematyczne, wraz z rycinami, a nawet postawili tezę (w oparciu o analizę porównawczą autografów Morsztyna), że zanim powstały *Emblemata* w wersji stworzonej „na rozkazanie” księżny Katarzyny Radziwiłłowej, Morsztyn był już autorem polskich trójwersowych subskrypcji wpisanych do, znajdującego się dziś w Uppsali, egzemplarza dzieła *Amoris Divisi et Humani effectus varii... (Wstęp do: Miłości boskiej i ludzkiej skutki różne wraz z siedemnastowieczną polską wersją tekstów...)*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2000 oraz *Wstęp do: Z. Morsztyn, Emblemata, op.cit.*.

<sup>8</sup> Z. Morsztyn, *Emblemata, op. cit.*, s. 199.

roślinnych, odwrócona tyłem do czytelnika czy widza, w prawej dłoni trzymająca lunetę i spoglądająca w górę, ale nie, jak sugeruje opis, bezpośrednio w niebo, lecz w przestrzeń poniżej nieboskłonu, niejako „celująca” w umieszczony tam (ledwie zarysowany) obraz Śmierci. Lewa ręka obserwatora wzniesiona jest na wysokość głowy, a otwarta dłoń sugeruje gest obrony czy też przestachu lub zdziwienia i jakby łapania równowagi przed upadkiem, na co wskazywałoby też wygięcie postaci w tył i stanie w wykroku (prawa noga wsparta na skibie ziemi lub kamieniu).

Pierwszoplanowość i rozmiary człowieka (kilkanaście razy większego od innych postaci, zarysowanego mocną kreską z dbałością o wszelkie szczegóły — draperyjny układ ubioru, uchwyconego w ruchu, sposób ufryzowania włosów, paznokcie u rąk itd.) zgodnie z dawną zasadą objawiania dystansów hierarchicznych, wyraźnie dają do zrozumienia, że człowiek jest nam, odbiorcom (wizdom, czytelnikom), bliski w przestrzeni, ale też, że zasadniczo o niego będzie chodziło w całym dziele — to on i jego sprawy będą przedmiotem rozważań i refleksji (co potwierdzają napis i podpis). Oglądamy postać od tyłu, co nie tyle dodaje jej tajemniczości, ile pozbawia cech indywidualnych i czyni z niej kwintesencję człowieka w ogólności — czyli każdego (konstrukcja moralitetowego *everymana*). Długa szata, przewiązana w pasie, nie wyklucza, że może to być także kobieta, a ufryzowanie głowy ani temu nie przeczy, ani nie pozwala potwierdzić — czyli nie jesteśmy w stanie określić płci, a tylko stwierdzić człowieczeństwo.

Drugim zaskakującym elementem jest wizerunek Śmierci, umieszczony w centrum ryciny między postacią człowieka a symbolem nieba, przy czym Śmierć jest wyraźnie oddalona (poprzez minimalizację postaci). Jej przedstawienie też nie jest do końca zgodne z sugestią opisu (nie kosi ludzi). Szafarka kresu ludzkiej, ziemskiej egzystencji wyobrażona jest jako szkielet, a więc zgodnie z tradycją jeszcze średniowieczną, ramiona ma nieco wzniesione, w lewej dłoni dzierży, podniesiony ostrzem w górę, obosieczny miecz, o rękojeści w kształcie prostego krzyża, a w prawej coś w rodzaju lekko wygiętego ostrza, również podniesionego w górę<sup>9</sup>. Sposób trzymania obu kling sugeruje gest tryumfu po walce, w którym rycerz prezentował widzom swój zwycięski oręż, lub gest przygotowania do rozpoczęcia dzieła, kiedy to, prezentując swoją broń, wojownicy próbowali osłabić ducha przeciwnika, po czym nacierali nań z całym impetem. Śmierć stoi mocno na obu nogach i z pewnością jest to wyobrażenie jej potęgi oraz tryumfu nad żywymi, z których nikt się przed nią nie uchowa.

Trzeci element — niebieski, oglądany i analizowany przed lekturą napisu, też może zaskakiwać, nie jest to bowiem tylko obłok — pospolicie wyobrażający nieboskłon (tak jest w kilku innych emblematkach), lecz wyrazisty obraz, zapowiadanego w *Apokalipsie*

<sup>9</sup> Nie udało mi się dotrzeć do wystarczająco wyraźnej ryciny, by z całą pewnością móc stwierdzić, czy jest to szabla, czy też — trzymane „na sztorc” — samo ostrze kosy (bez wątplenia jednak pozbawione drzewca).

św. Jana, sądu ostatecznego. Prezentuje się tu, zawieszona nad postacią Śmierci i równa jej wielkością, osoba Bóstwa, siedzącego na ledwie zarysowanym obłoku (lub schodzącego z wysokości), w świetlistej aureoli wokół głowy, z lekko podniesionymi i rozpostartymi ramionami, przy czym układ prawej dłoni, z wyraźnie wyprostowanymi palcami wskazującym i serdecznym, przy pozostałych zamkniętych sugeruje, że jest to gest błogosławieństwa<sup>10</sup>. Lewa dłoń jest zaciśnięta, ale słaba czytelność tej części ryciny nie pozwala stwierdzić, czy coś w niej tkwi (co wydaje się być wnioskiem logicznym — może była to różga, trzcina lub berło, narzędzie kary lub symbol wszechwładzy?). Symetrycznie, po obu stronach postaci Władcy Niebieskiego, szybują — zwrócone profilem do odbiorcy — dwa skrzydlate anioły, dmące w trąby. Wielkość postaci z części niebieskiej, podobnie jak porównywana z nimi wielkość Śmierci, oraz delikatność rysunku (a w związku z tym słaba czytelność, uniemożliwiająca pełną identyfikację szczegółów), nie umniejszają ich znaczenia, dają jedynie wyraźny sygnał odległości w przestrzeni między nimi i człowiekiem z lunetą, stojącym na ziemi.

Zbliżenie wielkością i stylem nakreślenia, sytuuje Śmierć wyraziście w planie niebieskim i podkreśla jej przynależność do sfery świata niewidzialnego, choć umiejscowienie w przestrzeni między Bóstwem a człowiekiem wskazuje zarazem na obszar jej aktywnej działalności — ziemię.

Oglądając i analizując obraz dostrzegamy w nim prezentację dwóch elementów, które można zestawić na zasadzie oksymoronu (jeśli w odniesieniu do przedstawienia plastycznego taki termin można przywołać), cóż bowiem łączy lunetę i Śmierć? Perspektywa może być chyba interpretowana jako symbol ciekawości ludzkiej i synonim postępu technicznego (oko uzbrojone ma większe możliwości obserwacji niż nieuzbrojone, a luneta to przecież wynalazek siedemnastowieczny). Człowiek używa jej, aby obserwować to, co dalekie i dla samego oka nieosiągalne, dostrzegać szczegóły rzeczy odległych. Używana jest wszak w podróży, by wyznaczyć cel i nie zbłądzić w drodze (zwłaszcza do korygowania kursu na morzu). I tu nieodparcie nasuwa się skojarzenie z traktowaniem życia ludzkiego jako wędrówki, pielgrzymki ku kresowi — stąd może owo „wycelowanie” lunety w Śmierć, ale to chyba nie jest najbardziej fortunne skojarzenie, bowiem nie jest ona celem życia, lecz zaledwie finałem ziemskiej drogi, lecz tylko przez zgon dotrzeć można do prawdziwego kresu — czyli na sąd

<sup>10</sup> Można dyskutować czy jest to faktycznie gest błogosławieństwa, bo okoliczność sądu ostatecznego sugerowałaby raczej gest karzącej sprawiedliwości niż błogosławieństwo (jak zasugerowano w czasie dyskusji nad wystąpieniem, „na sądzie nie będzie miłosierdzia, tylko sprawiedliwość”). Ja jednak skłaniam się do interpretacji ułożenia prawej dłoni Boga jako gestu błogosławieństwa, bo czas sądu ostatecznego to przecież nie tylko czas sprawiedliwej kary dla grzeszników, ale też nagrody dla wiernych wyznawców, czas strącania w otchłań na wieki, ale też prowadzenia w wieczystą światłość. Dlatego sądzę, że dla równowagi w lewej dłoni Bóstwa powinno znajdować się jakieś narzędzie kary, ale trudno to stwierdzić ze względu na słabą czytelność wszystkich rycin, do jakich udało mi się dotrzeć.

ostateczny i do wieczności — jednak, ponad wszelką wątpliwość, Śmierci przez lunetę zobaczyć nie można.

Perspektywa wykorzystywana była również w astronomii i astrologii, umożliwiała obserwację (oczywiście także przy pomocy innych narzędzi), a dzięki temu i opisywanie, ciał niebieskich w celach naukowych (choćby Jan Heweliusz czy Galileusz), ale też pozwalała na tworzenie horoskopów, co czyni ją niejako służebnicą metafizyki.

Jeżeli luneta jest symbolem ciekawości i wynikającego z niej postępu technicznego, to (jak dzisiaj wiemy, a siedemnastowieczni ludzie na pewno przypuszczali), jest tylko pewnym etapem rozwoju techniki, który się na niej nie zatrzyma, bo człowiek dąży do poznania świata i będzie tworzył coraz doskonalsze służące temu narzędzia. Dodajmy — poznaniu zjawisk fizycznych, bo metafizyka, jak pokazuje doświadczenie, do dziś jest poza zasięgiem techniki.

A Śmierć? Upostaciowana na sposób średniowieczny, a więc tradycyjny, jest świadectwem niezmienności praw natury i przemijania wszystkiego, co fizyczne (czyli ograniczone w swym trwaniu choćby czasowo). Jeżeli luneta otwiera nieskończone możliwości poznawcze (całości zjawisk fizycznych i rządzących nimi zasad nie zgłębimy chyba nigdy), to i Śmierć otwiera nam perspektywę poznania nieskończoności — wieczność nie jest przecież ograniczona w czasie, a niebo, w znaczeniu metafizycznym, nie jest przestrzennie zamknięte, doświadczyć tego jednak można tylko przez śmierć, która otwiera nam możliwość obcowania z Absolutem, Niepoznawalnym, Bóstwem i wiecznością. Zarówno luneta, jak i Śmierć (każda w innym wymiarze) otwierają nam więc perspektywy na nieskończoność poznawczą, ale też wiedza o przyszłości ostatecznej — pewnej dla każdego, realizującej się w śmierci — zyskuje tu zestawienie z wiedzą niepewną (zdobywaną za pomocą lunety skierowanej w gwiazdy), dotyczącą przyszłości ziemskiej, którą ogranicza i zamyka definitywnie śmierć. Tak więc mimo pozornego rozziwmu między tradycyjnym wyobrażeniem Śmierci a symbolem postępu i nowoczesności, jakim jest luneta, obie są ze sobą wyraźnie sprzężone i porównywalne znaczeniowo — stanowią etapy na drodze poznania, a nie jego kres.

Drugi człon emblematu (napis, inskrypcja) w założeniu miał kierunkować odczytywanie i interpretację sensów ukrytych w obrazku oraz łączyć ikon z podpisem (subskrypcją), czyli refleksyjno–moralistycznym (a czasami dydaktycznym) komentarzem i rozwinięciem znaczeń sugerowanych przez obraz i inskrypcję.

Morsztynowe *Emblema 96* w napisie ma parafrazę biblijnego cytatu z *Deuteronomium* (Księgi Powtórzonego Prawa<sup>11</sup>) ujętą w formę napominającego westchnienia nad niefrasobliwością ludzi w sprawach najistotniejszych. I tu napotykaemy problem interpretacyjny związany ze współczesnymi edycjami tekstu. W wydaniu z 1975 r., autorstwa

<sup>11</sup> *Stary Testament*, Pwt. 32, 29.

Janusza Pelca<sup>12</sup>, cytat opatrzony jest wykrzyknikiem, co wydaje się być uzasadnione ze względu na jego początek: „O, bodajże ludzie uważali ostatnie rzeczy!”. Taki kształt napisu niewątpliwie wskazuje na emocjonalność spostrzeżenia, że ludzie nie zważają na rzeczy ostateczne, a byłoby dobrze, gdyby ich to zajmowało. Przy czym w zestawieniu z obrazkiem człowiek patrzący przez lunetę „w Śmierć” też nie realizuje wezwania do skupienia się na wszystkich rzeczach ostatecznych (bo nie patrzy przez Śmierć na Bóstwo i anioły, wzywające trąbami na sąd ostateczny), skupia się tylko na jednym elemencie ostateczności, czyli ziemskim kresie poznania fizycznego, z czego prawdopodobnie nie zdaje sobie sprawy, bo wszak nawet przez lunetę Śmierci nie zobaczy.

Edycja z 2001 r. (*cum figuris*), opracowana przez Janusza i Paulinę Pelców, ów wykrzyknik eliminuje, co pozbawia napis emocjonalnego nacechowania (albo przynajmniej znacząco je ogranicza). Nie eliminuje go jednak całkowicie, pozostawiając rozpoczynające cytat: „o”. Wyrzucenie wykrzyknika sugerować może jednak inny wymiar interpretacyjny cytatu, nadający mu odcień rezygnacji — ludzie nie zważają na rzeczy ostateczne i nie ma nadziei, by się to zmieniło. Taka interpretacja nie wpłynęła na odczytanie obrazu — człowiek patrząc przez Śmierć nigdy jej wprost nie zobaczy — zawsze zajmować go będzie wyłącznie fizyczność świata — może właśnie dlatego kierunek, jaki nadaje oku obserwatora luneta, wyraźnie omija (pozostawiając je na ubożcu) wyobrażenie sądu ostatecznego — instancji najwyższej, stojącej ponad wszystkim, także ponad Śmiercią (to wyraziście uwypukla pozycja Bóstwa w przestrzeni obrazu — ponad wszystkimi postaciami) i jej władzą nad ludzkim życiem, bo o ile człowiek lęka się Śmierci, to o sądzie ostatecznym myśli sporadycznie<sup>13</sup>.

Kolejne wyzwanie interpretacyjne stanowi pierwszy wers podpisu, w wydaniu Biblioteki Narodowej z 1975 r. zakończony pytajnikiem, który usunięto w edycji z 2001 r. — tu wers ów został zamknięty przecinkiem<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, op. cit., s. 337.

<sup>13</sup> Gdyby (biorąc pod uwagę kąt nachylenia lunety i ułożenie ciała spektatora, sugerujące zdziwienie widokiem lub przestach) przyjąć opcję, iż obserwator dostrzega jednak Śmierć, bo jest to (podobnie jak w *Rozmowie mistrza Polikarpa ze Śmiercią*) moment finalny jego ziemskiej egzystencji, to uzyskamy dodatkowe potwierdzenie tezy napisu, że ludzie nieroztropnie poświęcają swą uwagę śmierci, zapominając o najistotniejszych sprawach ostatecznych — czyli o sądzie bożym i nawet naukowcy (uzbrojeni w nowoczesne narzędzia poznawcze — tu: lunetę) zaślepieni strachem nie docierają do prawdy.

<sup>14</sup> Być może pytajnik w edycji wcześniejszej jest tylko dawnym sposobem zaznaczania, że na początku wypowiedzi poetyckiej będzie zdanie pytające? Ale też jego obecność lub brak może wynikać z faktu, iż edytorzy (Janusz i Paulina Pelcowie) w edycji późniejszej (z 2001 r.) dokonali weryfikacji wydań wcześniejszych (z 1975 oraz 1966), konfrontując teksty z przekazu *Muzy domowej* (fotokopie z rękopisu Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław nr 5547/II), które — jak stwierdzili — być może Zbigniew Morsztyn przeglądał, ale raczej nie poprawiał — z rękopisem radziwillowskim ze zbiorów nieświeskich (rękopis obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie sygnatura II 6803) i poprawili nieco teksty z *Muzy domowej*, choć zbiór ten uważają za główną podstawę swej najnowszej edycji. (Zob. J. i P. Pelcowie, *Wstęp* do: Z. Morsztyn, *Emblemata*, op. cit., s. XVI).



Z punktu widzenia gramatyki wypowiedzi oczywiście przecinek jest tu bardziej uzasadniony, bo, traktując rzecz wyłącznie gramatycznie, wers pierwszy stanowi logiczną całość znaczeniową z pozostałymi trzema, które zakończone są znakiem zapytania:

Kto tak roztropny z śmiertelnego gminu,  
 Żeby nie tylko bliższego terminu  
 Wzgląd miał, lecz dalsze upatrował rzeczy,  
 Jako znikomy żywot jest człowieczy?

Ale, jak sądzę, należy się nad tym problemem pochylić. Kwestia tego znaku wydaje mi się istotna dla całości emblematu i korelacji jego elementów ze sobą. Mam wrażenie, że powinien jednak pozostać, umieszczony w edycji Biblioteki Narodowej po wersji pierwszym, pytajnik. Zaburza on co prawda gramatykę wypowiedzi słownej w części pierwszej napisu, ale — podobnie jak obecny na obrazie Bóg w otoczeniu trębaczy anielskich — sprzyja refleksji i podkreśla integralność wszystkich elementów emblematu. Jaką bowiem perspektywę uzyskujemy pozostawiając ów znak zapytania? „Odstając” formalnie od wersów pozostałych łączy się wówczas znaczeniowo pierwszy wers z napisem.

Napis: O, bodajże ludzie uważali ostatnie rzeczy! Deuter. 32,29.

Podpis: Kto tak roztropny z śmiertelnego gminu?<sup>15</sup>

Tak zaopatrzone interpunkcyjnie zdanie zmienia się w pytanie retoryczne, stając się logicznym kontinuum wypowiedzi napisu i stanowi część refleksji na temat powszechnej między ludźmi niefrasobliwości w kwestii spraw ostatecznych. Potwierdza niejako, że śmiertelnicy nie są na tyle roztropni, aby na co dzień o nich pamiętać. Nie należy zapominać, że mamy do czynienia z dziełem jednego z mistrzów barokowej refleksji konceptycznej i choć dziś taki kształt graficzny wypowiedzi może powodować niejakie trudności interpretacyjne, to warto się potrudzić tym bardziej, że oba wersy stanowią parafrazę biblijnego fragmentu hymnu z *Księgi Powtórzonego Prawa*<sup>16</sup>, mówiącego o karze zesłanej na naród wybrany, który po śmierci Mojżesza, opływając w dostatki, odwróci się od Boga, a Ten, zapłonawszy gniewem, wygubi bezbożnych. Rozbicie parafrazy na dwie części nadaje im autonomię znaczeniową. Napis skupia się na sądzie,

---

Wydawcy zaznaczają, że żaden z tych rękopisów nie jest autografem, więc moim zdaniem dyskusja nad rolą owego pytajnika w interpretacji tekstu nie jest pozbawiona sensu.

<sup>15</sup> Pozostawiam tu wykrzyknik zgodnie z edycją Biblioteki Narodowej, bo i pytajnik po wersji pierwszym pochodzi z tego wydania.

<sup>16</sup> Hymn mówi o zagładzie narodu wybranego, który po śmierci Mojżesza pograży się w grzechach — Jahwe odwróci od niego swe oblicze i zapala gniewem, aby wygubić bezbożnych (*Stary Testament*, Pwt. 32, 1–43).

ale, niekompletny, nie zmusza do związania zawartej w nim refleksji wyłącznie z losami narodu wybranego, zaś umieszczenie drugiej części parafrazy w początku podpisu, który rozwinię w dalszych wersach refleksje uogólnione, dotyczące „śmiertelnego gminu”, całkowicie zrywa z konkretnym odniesieniem biblijnym.

Podwojona formuła pytania (wers 1 i 4 subskrypcji) i także stwierdzenie owej niefrasobliwości śmiertelników stanowią wyraźne ukierunkowanie i podkreślają wagę poetyckich rozważań, zamkniętych w podpisie, a tyjących uświadomienia sobie znikomości ludzkiego żywota, przyrówanego do topniejącego śniegu i więdnącego, *polnego*<sup>17</sup> kwiatu, które znikają szybko, bez śladu i nie obchodzą nikogo. Mimo że „Śmierć przed oczyma zawija się z kosą” (tu obraz dynamiczny, którego brak w rycinie) i „niejednego w tym momencie wyniosą” (nawiązanie do obrzędowości pochówkowej), czyli żywi doświadczają obecności Śmierci (patrzac na zgon lub pogrzeb innych), zachowujemy się tak, jakbyśmy „na wieki mieli żyć”, „coraz sobie poczynamy śmieli” (tj. bezczelniej), „bezpiecznie Boga grzechem obrażamy” (zapominając o nieuchronności „rozliczenia się” ze Stwórcą), „afektom ciała wodze wyrzucamy”, które pod przewodnictwem szatana „na duszę sprzysięgło się moje”. Znamienna jest tu zamiana liczby mnogiej na pojedynczą w ostatnim wersie pierwszego zdania oznajmującego. Ten dziesięciowersowy fragment podpisu stanowi rozwinięcie i uzupełnienie zarówno ryciny, jak i napisu, dając obraz człowieka zajętego życiem, skupionego na doczesności i przyjemnościach z niej wynikających, a zapominającego o konsekwencjach (ostatecznych) podejmowanych tu i teraz działań oraz dokonywanych wyborów. W grzechu jesteście liczni i sobie podobni — stąd użyta liczba mnoga „my”, ale odpowiedzialność za swe czyny dotyczy nas indywidualnie — troska o duszę należy do każdego z osobna (być może tu tkwi rozwiązanie zagadki pojedynczo sportretowanego na rycinie człowieka, chodzi o tę właśnie jednostkową, osobistą odpowiedzialność za wieczność, która nastąpi po sądzie ostatecznym).

Ostatni czterowers napisu jest niejako klamrą znaczeniową, wiążącą podpis z ryciną, ale wyraźnie modyfikującą pierwotnie nasuwający się wniosek o dostrzeżeniu spraw ostatecznych. Jest to apel do „człeka zaślepionego”, by wziął „perspektywę” i „pojrzał na świetne niebieskie tryjony”, by sam „uznał, jak wiele ten traci, który nie z niebem, lecz z ziemią się braci”. Powracamy więc do oglądania nieba za pomocą przyrządu optycznego.

Przez lunetę zobaczyć można fizyczną „świetność” niebieskich przestworzy, doświadczyć ich nieograniczoności przestrzennej (linia horyzontu jest wszak tylko uludą), zachwycić się ciałami niebieskimi (zarówno w dzień jak i w nocy), głębią

<sup>17</sup> Podkreślenie moje [M. W.-G.] — polny kwiat pojawia się tu jako synonim nietrwałości, gdyż siedemnastowieczni ogrodnicy dokładnie już wiedzą, jak można sztucznie (w pałacowych oranżeriach) przedłużyć życie kwiatów hodowanych.

i przejrzystością nieba, którego krystaliczne, niczym nie zmaćcone piękno fizyczne urzeka, nie tylko poetów, od zarania dziejów; do którego spenetrowania od mitologicznego Ikara przez budowanie machin latających (Leonardo da Vinci) człowiek dąży, uwiedziony poczuciem absolutnej wolności, jaką cieszą się ptaki, a jakiej na ziemi doświadczyć nie można. Podziwiając niezmiennie trwale piękno fizyczne nieboskłonu i mając świadomość brzydoty ziemskiego błota (bo tak kończy się co jakiś czas cykl ziemskiego bytu roślin — pory roku — ale i ludzi — śmierć i rozkład ciała), można z pewnością przekonać się, że braterstwo z niebem od owej brzydoty uwalnia, ale też uświadomiwszy sobie, wedle powszechnych wyobrażeń, że niebo jest siedzibą Boga, a ziemia siedliskiem brudu i grzechów, można dojść do wniosku, że skoro fizyczność nieba jest tak atrakcyjna, to jak niewyobrażalnie wspaniała musi być jego, niedostępna żywemu oku, metafizyczność (wychodząc od fizyczności świata dojdziemy więc do refleksji o Bogu). Do tej metafizyczności wieczystej może nas doprowadzić jedynie Śmierć, która jest pośredniczką (bramą) między doczesnością a wiecznością. Patrząc w niebo patrzymy więc nie tylko na to, co zobaczymy przez lunetę, ale patrzymy też na nie „przez” Śmierć (czyli zgodnie z kierunkiem zaznaczonym na rycinie), co uzmysławia nam, że tylko my sami zasłużyć możemy tu i teraz na zbawienie i przebywanie — potem — w niebieskiej wieczności. Grzechy są istotną przeszkodą w dążeniu do Nieba, ale wizja sądu ostatecznego z Bogiem błogosławiącym grzeszników (ikon), daje nadzieję, że „uważanie ostatecznych rzeczy”, czyli świadomość konsekwencji wieczystej czynów na ziemi, da nam niejako poprzez śmierć „przepustkę” do Nieba — Raju.

W przypadku *Emblematu 96* rycina, napis i podpis są ze sobą ściśle sprzężone, autonomiczność każdego z tych elementów jest niepodważalna, ale ich zależność i wzajemne uzupełnianie się stanowią o nierozzerwalności całości. Czytelność każdej z części wzbogaca się w powiązaniu z pozostałymi. A element zaskoczenia przy pierwszym kontakcie z ryciną jest dobrym impulsem do pogłębiania interpretacji całości dzieła.

Z podobną łatwością interpretacji rycin i ich korelacji z pozostałymi częściami nie mamy we wszystkich emblematach<sup>18</sup>.

Przykładem może być *Emblema 3*<sup>19</sup>, gdzie co prawda rozpoznamy po atrybutach (laska i kapelusz podróżny) pielgrzyma, ale intencja jego gestu, wskazującego w dal nie jest jasna i dopiero podpis (bo nawet nie napis) wyjaśnia, że jest to prośba o ratunek przed zbójcami, a patrzący z ryciny pielgrzym zwraca się do Bóstwa o ochronę duszy, a nie namawia czytelnika do podziwiania krajobrazu — to może nadmierne strywalizowanie, ale obraz jest na tyle niejasny (głęboko skrywa znaczenie i może być interpretowany wielorako), że jego interpretacja w izolacji jest dość karkołom-

<sup>18</sup> Znakomita większość alegorii jest już dziś dla nas słabo czytelna.

<sup>19</sup> Z. Morsztyn, *Emblemata*, *op. cit.*, s. 10.

na, a samodzielność wydaje się nie wnosić wiele do właściwego odczytania sensu podpisu<sup>20</sup>.

Inaczej jest w wypadku *Emblematu 1*<sup>21</sup>, gdzie „człowiek od srogich zwierząt obściskany woła o ratunek do Nieba”, wyobrazonego jako trzymanego w dłoniach Bożych, jaśniejący promieniście krzyż, spoczywający na obłoku, w stronę którego wyciąga ręce ów człowiek. Po lekturze Dantego<sup>22</sup> symbolika zwierząt nie jest trudna do rozszyfrowania: lew — pycha, niedźwiedź — chciwość (u Dantego wilczyca) i pantera — rozwiązłość są uosobieniami „złych skłonności” człowieczych, uleganie którym może doprowadzić do wiecznego potępienia. Psalmiczny cytat i konsekwentnie nawiązujący do ryciny podpis prezentują znów kunsztowną całość, tym bardziej istotną, że emblemat ów otwiera zbiór i z całą pewnością jego zadaniem w tym kontekście jest uświadomienie odbiorcy, czego się może przy lekturze spodziewać.

Emblemat jako gatunek stanowił dla poetów wyzwanie do skorelowania alegorycznych lub symbolicznych wyobrażeń plastycznych z refleksją nad bytem ludzkim, co dawało częstokroć efekt dydaktyczny (u Morsztyna nienadmiernie męczący) lub medytacyjny, pozwalając czytelnikom odkrywać następne warstwy znaczeń przy kolejnych odczytaniach i oglądach dzieł — i z satysfakcją mogę stwierdzić, że tak pozostało do dziś.

Jeżeli chcemy zagłębiać się w świat widziany emblematycznie (a do tego próbuję przekonać swoich studentów) to „wycieczka” okazuje się być i dziś frapująca. Emblematy intrygują — namawiam studentów do prób narysowania tego, co zawiera opis, a dopiero potem konfrontuję ich wyobrażenia z oryginalną ryciną — owocuje to często twórczymi pytaniami, uświadomieniem sobie własnej niewiedzy, przy jednoczesnym docenieniu wiedzy i sztuki dawnych mistrzów. Tu wreszcie udaje się przekonać młodzież, że słowa w tekstach poetyckich nie pojawiają się przypadkowo (co nie zawsze udaje się przy pracy nad tekstami Jana Kochanowskiego), a z przekonaniem, że „tak się pocie akurat napisało” trafia na polonistykę większość młodych ludzi po zdaniu matury. I tak w dzisiejszych czasach aspekt dydaktyczny emblematów zyskał dodatkowy, niezwykle cenny wymiar — z pewnością nie brany pod uwagę przez dawnych autorów.

---

<sup>20</sup> Dziś tylko historyk sztuki jest w stanie rozpoznać w takim wyobrażeniu, że to nie osoba, lecz *anima* — alegoria duszy wędrującej.

<sup>21</sup> Z. Morsztyn, *Emblemata*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>22</sup> Zob. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959.

**Marzena Wydrych–Gawrylak,  
The relationship between the allegorical painting  
and poetic interpretation of reality in some old Polish emblems**

Emblem as a genre composed of words and images is an extremely interesting research object. Hidden in the allegorical picture content is being developed and read in two stages: the inscription — which is often quote (taken out of the works of well-known authors), and signature — presenting the author's thoughts about the complexity of the world, human and their physical and metaphysical relationships. Article shows how the allegorical picture hides or reveals creator's reflections, how the correlation between words and ideas with the image looks like, as well as legibility (or illegibility) of artistic vision in itself helps (and whether it helps) in the interpretation of the text. Also tries to answer the question of whether and how in today's "pictorial culture", the young recipient is able to read and interpret old Polish emblems.