

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK (Uniwersytet Gdański, Gdańsk),  
JAKUB NIEDŹWIEDŹ (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

## NIEZNANE POLSKIE SUBSKRYPCJE DO EMBLEMATÓW OTTONA VAN VEEN I HERMANA HUGONA. PRZYCZYNEK DO FUNKCJONOWANIA ZACHODNIEJ GRAFIKI RELIGIJNEJ W KULTURZE STAROPOLSKIEJ

### I

W 1615 roku ukazał się zbiór Ottona van Veen (1556–1629) *Amoris divini emblemata*. Jego autor, wzięty malarz i grafik o gruntownym humanistycznym wykształceniu, parę lat wcześniej wydał poświęcone niesforenemu Kupidynowi *Amorum emblemata* (1608). Okazało się jednak, iż emblematy te można odczytywać nie tylko przez pryzmat frywolnej erotyki. W krótkiej przedmowie *Ad Lectorem et Spectatorem* artysta wyznał, iż pomysłodawczynią zbioru była infantka Izabela Klara Eugenia Habsburżanka (1566–1633), której zlecenia malarskie van Veen często realizował. Przyszła namiestniczka hiszpańskich Niderlandów, ale także przyszła klaryska, zwróciła artyście uwagę, iż moralistyczne w swej wymowie utwory skupione na sprawkach Amorka wydane siedem lat wcześniej łatwo zmienić można na apologię Amora Bożego<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O. Vaenius, *Amoris divini emblemata*, Antverpiae 1615, s. 4. Por. też: S.L. Sebastián, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, „Cuadernos de arte de la Fundación Universitaria Española” II, 1985, s. 3–51; M. Thøfner, „Let your desire be to see God”: *Teresian Mysticism and Otto van Veen's „Amoris Divini Emblemata”*, „Emblematica”

Rzeczywiście, szereg ilustracji *Amoris divini emblemata* jednoznacznie nawiązuje do rycin z wcześniejszego zbioru. Rozpisane na sześćdziesiąt emblematów metafizyczne przygody wyobrażonej jako uskrzydłona dziewczynka Duszy ludzkiej oraz upostaciowanej jako chłopiec ze skrzydełkami, aureolą i małym łukiem Miłości Bożej dały kontrreformacyjną wykładnię mitycznego tematu Amora i Psyche. Skupiony na miłosnym nakierowaniu na Boga i osobistym przeżyciu religijnym cykl z niezwykłą siłą przemówił do zbiorowej wyobraźni epoki, uruchamiając lawinę poświęconych tej parze tomów emblematycznych, których powodzenie nie mała aż do końca XVIII stulecia<sup>2</sup>.

Jego sławę rychło przyćmił starannie przygotowany tom jezuita Hermana Hugona (1588–1629) z 1624 roku, *Pia desideria*, układający emblematy w trzy księgi zgodnie z ignacjańskim podziałem rozwoju duchowego na etapy oczyszczenia, oświecenia i zjednoczenia. Dzieło, popularyzowane z jednej strony przez liczne przedruki i przeróbki, z drugiej zaś przez dziesiątki adaptacji i przekładów na języki wernakularne, cieszyło się w dawnej Rzeczypospolitej dużym zainteresowaniem<sup>3</sup>. Jego tłumaczenie przed 1671 rokiem przygotował marszałek nadworny Wielkiego Księstwa Litewskiego Aleksander Teodor Lacki<sup>4</sup>. Przekład ukazał się po raz pierwszy dwa lata

XII, 2002, s. 83–103; A. Buschhoff, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die „Amorum Emblemata” (1608) und die „Amoris Divini Emblemata” (1615)*, Bremen 2004, s. 179–258.

<sup>2</sup> Por. np. A. Buschhoff, *op. cit.*, s. 151–178, 263–267.

<sup>3</sup> Na temat literackiej recepcji zbioru Hugona w Europie i w Polsce por.: R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Wstęp*, [w:] M. Mielezko, *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, Warszawa 2010, s. 21–33.

<sup>4</sup> Por.: B. Pfeiffer, *„Pobożne pragnienia” Aleksandra Teodora Lackiego – pierwszy polski przekład utworu emblematycznego Hermana Hugona „Pia desideria”, „Ze Skarbcza Kultury” nr 44, 1987, s. 9–43; K. Mrowcewicz, Wprowadzenie do lektury, [w:] A.T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 9–12. Wbrew temu, co piszą obaj autorzy (B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 17–18; K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 8), przekład Lackiego był prasowany jedynie dwukrotnie, w 1673 i 1697 roku, przy czym druga edycja sprzedawała się na tyle słabo, że po czterech dekadach w 1737 roku znalazła się ponownie na rynku z nową kartą tytułową. Notowane niekiedy edycje z lat 1674, 1691 i 1774 są pomyłką bibliografów (por. P. Buchwald-Pelcowa, *Typologia polskich książek emblematycznych*, „Barok” III, 1996, nr 1, s. 71). Por. J. Hałoń, *W poszukiwaniu źródeł inspiracji czyli o dwóch polskich wersjach „Pia desideria” Hermana Hugona*, „Roczniki Humanistyczne” L, 2002, nr 1, s. 127–159; eadem, *Wobec obrazu*, „Zeszyty Naukowe KUL” XLVI, 2003, nr 1–2, s. 33–61; wstępną analizę stylistyczną przekładu Lackiego przynosi artykuł: F. Dietz, E. Stronks, K. Zawadzka, *Rooms-katholieke „Pia desideria” – bewerkingen in internationaal perspectief*, „Internationale Neerlandistiek” XLVII, 2009, nr 3, s. 31–49.*

później, a część nakładu krakowski typograf zaopatrzył w sprowadzone z Niderlandów odbitki oryginalnych miedziorytów. Nowe spolszczenie wydał w 1744 roku wojewoda miński Jan Kościesza Żaba<sup>5</sup>, a niemal stulecie później wolny przekład przygotował ksiądz Bonifacy Ostrzykowski<sup>6</sup>. Dodać należy, że Lacki nie był wcale pierwszym autorem, który zainteresował się przyswojeniem polszczyźnie emblematycznego bestsellera. Już w 1657 roku nadworny kapelan Katarzyny z Sobieskich Zasławskiej-Ostrogskiej (rok później już Radziwiłłowej), jezuita Mikołaj Mieleszko, wyjaśniał swemu czytelnikowi:

A ponieważ podjął się jeden łańskie pomienionego ojca Hugona wiersze rytmem polskim przełożyć, dlatego tę pracą jemu zostawiwszy, obrazy same i podpisy ich z *Pisma Ś[więtego]* wzięte wierszem polskim opisać i to, czego w nich autor chciał, według przemożenia mego wyrazić umyśliłem<sup>7</sup>.

Przekładu, o którym wspomina Mieleszko, nie znamy. Szczęśliwie jednak zachowała się w dwóch redakcjach jego praca, *Nabożne westchnienia*, która zgodnie z deklaracją poety zawiera autorskie subskrypcje pisane do rycin i inskrypcji Hugona. By dopełnić tego krótkiego przeglądu staropolskich adaptacji, należy wspomnieć o emblematycznym cyklu Zbigniewa Morsztyna, którego zleceniodawczynią również była Katarzyna Radziwiłłowa. Eklektyczny tom anonimowego kapucyna *Les emblèmes d'amour divin et humain ensemble*, który stał się podstawą dla stu trzynastu lirycznych subskrypcji, również w dużej mierze inspirowany był emblematami z *Pia desideria*<sup>8</sup>.

Na tle staropolskiej popularności zbioru Hugona uderza brak zainteresowania literatów pobożnym tomem Vaeniusa, który był wszak jego najważniejszą inspiracją. Wyjątkiem jest kilkanaście emblematów, które doczekały się rodzimej adaptacji tylko dlatego, że francuski kapucyn włączył je do zbioru podsunętego Morsztynowi przez księżnę Radziwiłłową, nakazującą poecie dopisanie polskich subskrypcji. Jezuickie książki emblematyczne, eksponujące zakorzenione w Pieśni nad Pieśniami wątki czułej

<sup>5</sup> Przekład Żaby miał dwa wydania, anonimowe supraskie w 1744 roku oraz dekadę później sygnowane wileńskie (por. M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Katalog druków supraskich*, Warszawa 1995, s. 67: nr 134; P. Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 71).

<sup>6</sup> H. Hugo, *Pobożne pragnienia*, przeł. B. Ostrzykowski, Warszawa 1843.

<sup>7</sup> M. Mieleszko, *op. cit.*, s. 76–77.

<sup>8</sup> Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001.

miłości oblubieńczej, wyraźnie zdystansowały zbiór z 1615 roku, który ideowo zbyt bliski był jeszcze wcześniejszej erotycznej książce *Amorum emblemata*. Z tego względu niezwykle interesująco jawi się znalezisko, na które natrafiliśmy w krakowskim Muzeum Etnograficznym, prowadząc kwerendę poprzedzającą przygotowanie krytycznej edycji emblematów Mieleszki.

## II

Pobożne tomy emblematyczne popularność zawdzięczały przede wszystkim ilustracjom, nic dziwnego, iż niektóre z nich potrafiły przybierać postać albumów z samymi miedziorytami. Rycinom wspomnianego zbioru Ojca Kapucyna w pierwszym wydaniu z 1631 roku towarzyszyły jeszcze francuskie subskrypcje rozpisane na trzy wierszowane kwartyny<sup>9</sup>. Ale późniejsze wznowienia składały się już wyłącznie z odbitek miedziorytów, a za cały literacki komentarz do ryciny wystarczyć musiała wchodząca w jej skład łacińska inskrypcja i francuskojęzyczny dystych. Z takiego właśnie wydania zbioru, złożonego jedynie z emblematycznych ilustracji, korzystał Zbigniew Morsztyn. Pisząc swe *Emblemata*, zdany był więc wyłącznie na siebie.

Emblematyczne ryciny, by dotrzeć do odbiorcy, nie potrzebowały jednak medium książki. Równie popularne były luźne odbitki miedziorytów, niekiedy łączone w większe cykle. Literacka recepcja jednego z nich stanowi temat niniejszego artykułu. Chodzi o cykl co najmniej dwudziestu dwóch rycin, pochodzących z kolekcji Muzeum Etnograficznego w Krakowie, w muzealnym opisie roboczo zatytułowany *Amor Divinus*<sup>10</sup>. Nie-

<sup>9</sup> Anonimowego kompilatora zbioru, który podpisał się na frontyspisie „un Père Capucin”, Karel Porteman skłonny był utożsamiać z Philippem de Vilers, późniejszym kapucynem Ludwikiem z Lowanium (J. i P. Pelcowie, *Wstęp*, [w:] Z. Morsztyn, *op. cit.*, s. VII).

<sup>10</sup> Muzeum Etnograficzne w Krakowie im. Seweryna Udzieli, nr inw. 44813–44819, 44821–44825, 4489, 44831–44836, 44838–44845. Niektóre z ilustracji w zbiorach muzeum reprezentowane są w dwóch lub nawet trzech egzemplarzach, stąd dwadzieścia dziewięć odbitek dwudziestu dwóch miedziorytów. Odbitki zachowały się w zróżnicowanym stanie (kilka jest niemal zupełnie zatartych, jedna została pokolorowana). Za wszechstronną pomoc autorzy pragną podziękować pani mgr Beacie Skoczeń-Marchewce, starszemu kustoszowi z krakowskiego Muzeum Etnograficznego. Reprodukacja grafik była możliwa dzięki uprzejmej zgodnie dyrekcji muzeum. Za szereg pożytecznych uwag i odpowiedzi dziękujemy również dr Magdalenie Górskiej.

wielkich rozmiarów miedziorytnicze odbitki (około 46 × 60 mm)<sup>11</sup> mają nie tylko wspólny temat, ale utrzymane zostały w zbliżonej stylistyce. Ilustracje zorientowane są poziomo, część z nich za źródłem ma u góry tytuł zapisany wersalikami, wszystkie zaś opatrzone zostały w inskrypcję, a także wspólną autorską sygnaturę rytownika (ta ostatnia na niektórych egzemplarzach została przycięta).

Kolekcja, która z założenia stanowi zbiór luźnych, nienumerowanych obrazków, utrudnia pełną charakterystykę. Przede wszystkim nie wiadomo, czy zachowała się ona w komplecie – tak jak niektóre ryciny zostały do muzealnych zbiorów zakupione w dwóch lub nawet trzech egzemplarzach, tak innych może obecnie brakować. Drugą trudność stanowi wydzielenie rycin cyklu spośród pozostałych. Decyduje wspólna sygnatura autorska i stylistyka, po części także wspólne źródła, aczkolwiek nawet takie zastrzeżenie kryteriów nie usuwa wszelkich wątpliwości<sup>12</sup>.

Cykl opiera się na ilustracjach trzech zbiorów emblematycznych. Podstawowym źródłem były ryciny *Amoris divini emblemata* (emblematy 6, 8, 13, 21, 24–25, 30, 33, 38–39, 43, 46, 51, 53–54) oraz *Pia desideria* (emblematy I 10, II 5, 12, III 2–3). Ponadto dwie ryciny cyklu wzorowane zostały na emblematach wcześniejszego zbioru Ottona van Veen, *Amorum emblemata* (23, 93). Jest to szczególnie uderzające w przypadku miedziorytu wzorowanego na drugim z tych emblematów. Rycina w omawianym cyklu powtarza za drukiem sentencję z listów Seneki Młodszeo: „Si cruci affigatur, si igni comburatur, semper amat qui vere amans est” („Choćby nawet przybity do krzyża lub spalany ogniem – prawdziwie zakochany wytrwale kocha”). Emblemat ma swój odpowiednik w późniejszym, pobożnym tomie Vaeniusa (*Amoris divini emblemata*, 35), tam również powtarza się owa inskrypcja, ale sama rycina jest już wyraźnie inna, nie ma więc wątpliwości, skąd kompilator cyklu ją zaczerpnął<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Wymiary poszczególnych odcisków miedziorytów wahają się jedynie nieznacznie: 43/46 × 60/63 mm. Kartki z odbitkami zostały na ogół przycięte do wymiarów 60/65 × 85/95 mm.

<sup>12</sup> Przykładowo przechowywaną w Muzeum w dwóch egzemplarzach rycinę sygnowaną jak pozostałe: „C. Galle” wraz z inskrypcją: „Sit in amore reciprocatio”, naśladującą ilustrację *Amoris divini emblemata* (13), trudno uznać za należącą do cyklu: jako jedyna zorientowana została pionowo, a grafia inskrypcji naśladująca zamazyste ręczne pismo wyraźnie różnicuje ją od pozostałych (Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44846 i 44847).

<sup>13</sup> Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44829; O. Vaenius, *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa*, Antverpiae 1608, s. 184–185; idem, *Amoris divini emblemata...*, s. 76–77.

W edycjach książkowych oba zbiory emblematyczne sławiące Amora Bożego, Ottona van Veen i Hermana Hugona, zaczęto łączyć dopiero na początku XVIII stulecia. Tak było choćby w wersji francuskiej *L'ame amante de son Dieu* z 1717 roku, niemieckiej *Die Ihren Gott liebende Seele* z 1719 roku czy przeróbce holenderskiej Jana Sudermana *De godelievende ziel* z 1724 roku, które doczekały się licznych wznowień<sup>14</sup>. Ale wybrane emblematy obu zbiorów łączono częściej, jak choćby we wspomnianym kompilacyjnym zbiorze Ojca Kapucyna z 1631 roku. Podobnej sztuki dokonał autor cyklu. W książce, w której emblematycznej ilustracji towarzyszy utwór literacki, identyfikacja postaci nie następuje z trudnością, tekst wyjaśnia, jakiej parze poświęcony jest zbiór. Acz i w *Amoris divini emblemata* na pierwszym emblemacie, na którym obie postaci pojawiają się po raz pierwszy, zostały one podpisane: „Amor divinus” i „Anima”. Ponieważ książkowe ilustracje w omawianym cyklu stały się samodzielnymi odbitkami, z których każda mogła istnieć samoistnie, podpisy takie powtarzają się na większości miedziorytów. Co znamienne jednak: wyłącznie na tych, których źródłem były emblematy *Amoris divini emblemata*, brak ich bowiem na rycinach wzorowanych na ilustracjach *Pia desideria* oraz *Amorum emblemata*. Również za ikonograficznym źródłem tytułem opatrzone zostały wyłącznie odpowiedniki emblematów z *Amoris divini emblemata*.

Mimo że autor cyklu zadbał o sygnowanie miedziorytów, zidentyfikowanie go, a tym samym ustalenie względnej datacji powstania jego dzieła, dalej jest utrudnione. Jednolitą na poszczególnych ilustracjach sygnaturę: „C. Galle” należy odczytać jako Cornelis Galle. Kłopot w tym, że nie tylko profesję, ale także imię i formę podpisu dziedziczyły trzy pokolenia antwerpskiego rodu Galle: ojciec, syn i wnuk. Najbardziej znany był Cornelis I Galle (1576–1650), kopista dzieł Rubensa i autor frontyspisów dla książek drukowanych w Officina Plantiniana (między innymi do edycji poezji zebranych Sarbiewskiego z 1632 roku, także według projektu Rubensa)<sup>15</sup>. Był on również autorem emblematycznych ilustracji do znanego dzieła Benedicta van Haeften *Regia via crucis* z 1635 roku. Ale omawia-

<sup>14</sup> Por. P.M. Daly, G.R. Dimler, *The Jesuit Series*, t. 3, Toronto 2002, s. 179–185; J.694–J.697; s. 230–233; J.743–J.745; s. 164–173; J.684–J.688.

<sup>15</sup> Por. J.A. Chrościcki, „*Horatius Sarmaticus*”. *Dwa antwerpskie wydania „Lyricorum” Sarbiewskiego z frontyspisaniami według projektów Rubensa*, [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole – problemy*, red. J. Białostocki, Warszawa 1977, s. 281–333; idem, *Między Wilnem, Rzymem i Antwerpią. O dwóch projektach P.P. Rubensa do sześciu wydań „Lyricorum libri IV” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w Officina Plantiniana*, „Rocz-

ny cykl nie został przygotowany dla wybrednego odbiorcy i jakość grafiki nie jest zbyt wysoka. Jego wykonawcą mógł być zarówno Cornelis II Galle (1615–1678), jak i jego syn Cornelis III Galle (1642–1678/1679) – obaj trudnili się dochodową produkcją grafiki dewocyjnej i podobnie jak ich ojciec i dziadek sygnowali je: „C. Galle”<sup>16</sup>. Cykl powstał więc w latach 1624–1679, najpewniej w drugiej połowie XVII stulecia.

Cykl Gallego stanowi jedynie skromną część niezwykle cennej kolekcji luźnych rycin liczącej blisko 1500 odbitek z XVII–XIX wieku, zakupionych przez Muzeum Etnograficzne w 1968 roku. Pośrednikiem w zakupie był karmelita bosy ks. Mieczysław Kluz (o. Władysław od Narodzenia Najświętszej Marii Panny, 1925–1995)<sup>17</sup>. Przez wiele lat był on kuratorem zgromadzenia siostr karmelitanek Dzieciątka Jezus, a także spowiednikiem karmelitanek bosych na Wesołej w Krakowie. Spora część zapisek proweniencyjnych na owych luźnych grafikach wskazuje, iż pochodzą one właśnie z klasztoru na Wesołej. Część innych zrobiona została przez zakonników, nie do końca wiadomo więc, czy pochodzą z jakiegoś dawnego klasztoru męskiego, czy także od karmelitanek, do których mogły trafić wtórnie. Zarówno omawiany cykl, jak i cały krakowski zbiór grafik stanowi doskonały materiał do badań nad funkcjonowaniem emblematyki, czy szerzej: grafiki dewocyjnej (tylko drobna część rycin ma bowiem charakter emblematyczny), w środowisku klasztorным dawnej Rzeczypospolitej. Reguły niektórych klasztorów ściśle określały obecność takich rycin w klasztornej celi: przykładowo norbertanki mogły umieścić na ścianie wyłącznie jedną<sup>18</sup>. Znane są dawne portrety zakonnic lub zakonników w swoich celach, których jedynym wystrojem ścian jest przypięta do ściany nieoprawna odbitka miedziorytu<sup>19</sup>. Nawet jeśli reguła ustalała ich liczbę na ścianie zakonnej

---

niki Humanistyczne” L, 2002, nr 4, s. 99–126; idem, *Peter Paul Rubens a Maciej Kazimierz Sarbiewski*, „Ciechanowskie Zeszyty Literackie” X, 2008, s. 105–114.

<sup>16</sup> Por. M. Selling, *Galle Cornelis* (1–3), [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 48: *Gallarini–Garcha*, München–Leipzig 2006, s. 8–9.

<sup>17</sup> Por. B. Skoczeń-Marchewka, *Cor Jesu Amanti Sacrum – obiekt tygodnia: kwiecień/2*, [http://www.etnomuzeum.eu/Obiekty,6\\_cor\\_jesu\\_amanti\\_sacrum\\_obiekt\\_tygodnia\\_kwiecien2.html](http://www.etnomuzeum.eu/Obiekty,6_cor_jesu_amanti_sacrum_obiekt_tygodnia_kwiecien2.html) (dostęp: 01.10.2011).

<sup>18</sup> Zob. M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 129.

<sup>19</sup> Por. np. olejny obraz José Mariano del Castillo, *Portret siostry Marii Klary Józefy z ostatniej tercji XVIII wieku czy anonimowy Portret Franciszka od Świętej Anny z około 1754 roku* (Museo Nacional de Arte, Meksyk).

celi, to takich graficznych pomocy o przeznaczeniu modlitewnym i medytacyjnym zakonnicy i zakonnice posiadali zwykle znacznie więcej. Takie wykorzystanie rycin nie ogranicza się zresztą do środowisk klasztornych.

### III

Dawna grafika dewocyjna, masowo produkowana i reprodukowana, używana była do katechezy jako odpowiednik dzisiejszych świętych obrazków. Początkowo rolę tę pełniły karteczki z patrystycznym cytatem, szczególnie chętnie rozdawane przez jezuitów wiernym do kontemplacji. Już w 1582 roku arianin Marcin Czechowic w polemicznym druku drwił z praktyk zakonników Towarzystwa Jezusowego:

[...] którzy ono nie Słowem prawdziwym Bożym ludzi nauczają, ale je wymyślnemi bajkami mając, onemi sentencyjkami na karteczkach spisaniem, które im rozsyłają [...], chcąc pewnie, aby ich panny i panie nie zapomniały – bo tym nawęcej takie rzeczy posyłają<sup>20</sup>.

Na owych karteczkach obok biblijnej lub patrystycznej sentencji rychło znalazły się ilustracje. Franciszek Borgiasz, trzeci generał zakonu jezuitów, wprowadził zwyczaj obierania sobie świętego, do którego miano kierować modlitwę w najbliższym miesiącu, przez losowanie kartki z jego podobizną i nabożną inskrypcją. Obyczaj ten był kultywowany nie tylko w zakonach i zgromadzeniach. Już pod koniec XVI wieku został również wprowadzony na dwór królewski przez znaną z pobożnych praktyk Annę Habsburżankę (1573–1598), żonę Zygmunta III:

Miała ten zwyczaj i dwór jej wszytek, że na każdego miesiąca początku patrona którego z świętych tegoż miesiąca sobie trefunkiem abo przez zwyczajną sortycją przybierała. Następowal jej życia miesiąc ostatni, luty, na który jej się trafiła za patronkę święta Scholastyka z ową setencyją: „*Memento homo, quia pulvis es et [in pulverem reverteris]*”<sup>20</sup> – „Pamiętaj, człowiecze, żeś prochem i w proch się

---

<sup>20</sup> M. Czechowic, *Zwierściadtko panienek chrystyjańskich*, wyd. K. Meller, D. Chemperek, Warszawa 2011, s. 57: I 3,8.



obróciś<sup>20</sup>. Przeto zachorawszy, owę kartkę zawsze przed sobą miała i na śmierć się przez przyjęcie sakramentów gotowała<sup>21</sup>.

Ćwierć wieku później o podobnym losowaniu u franciszkanów wspominał koniuszy koronny Krzysztof Zbaraski w relacji z poselstwa do Turcji odbytego w latach 1622–1623:

[...] na dzień Nowego Lata mój ksiądz zakonnik kapelan poszedł do Galaty do swoichże mnichów ś[więtego] Franciszka i tam wybrał – jako mają zwyczaj – kartkę *sorte*, któremu by tego roku święty jaki dostał się za protektora. Na moje też imię wyjął ś[więtego] Michała z tą sentencyją:

„Guardati da poco barbarico colore,  
Che nel mondo non fu peggiore”<sup>22</sup>.

W upoetyzowanej wersji tych wydarzeń pióra Samuela Twardowskiego, zanim znaczenie inskrypcji i ryciny wybranej karty zostało szczegółowo zinterpretowane, poeta barwnie opisał samo losowanie patrona miesiąca:

Dzień przedtym, gdy ksiązęcy tejez familiej  
Kapelan na zwyczajnej był ich sortycyjej  
I patronów cedułach, które gdy nastawa  
Nowy miesiąc, gwardyjan mnichom swym rozdawa,  
Te jednak wprzód pomiesza w jednej wielkiej baniej,  
Skąd po jednej szafuje. Tam, co bywa na niej  
Za dar cnoty i który święty położonem,  
W owej się ćwiczyc winni, tego mieć patronem<sup>23</sup>.

W obu wypadkach fakt wylosowania tych właśnie wizerunków uznany został za wróżebny: królowa zmarła 10 lutego, w dzień św. Scholastyki, której obrazek rozważała tuż przed śmiercią, rycina Zbaraskiego zinterpretowana została jako aluzja do osoby wielkiego wezyra. W ten sposób masowy wyrób graficzny, przyporządkowany odbiorcy losowo, naznaczał

<sup>21</sup> J. Kwiatkiewicz SJ, *Roczne dzieje kościelne od Roku Pańskiego 1198 aż do lat naszych*, Kalisz 1695, s. 802. Por. też: J. Muczkowski, *Bractwa jezuickie i akademickie w Krakowie*, Kraków 1845, s. 52–53, przyp. 15.

<sup>22</sup> *Relacja poselstwa księcia Zbaraskiego do Turek in Anno 1623*, [w:] L. Rogalski, *Poselstwo Krzysztofa księcia Zbaraskiego do Turcji w roku 1622*, „Dziennik Wileński” 1827, t. 3, s. 273 (cyt. za: S. Twardowski, *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000, s. 340).

<sup>23</sup> S. Twardowski, *op. cit.*, s. 120: III, w. 1085–1092.

jego osobisty los. Święci patroni, których wizerunki widniały na odbitkach grafik, samej idei przypadkowego wyboru mieli nadać wartość metafizycznej celowości.

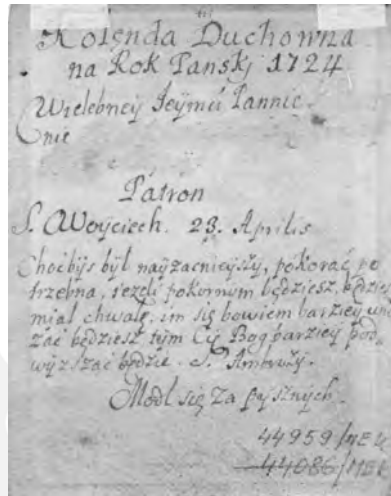
Mechanizmy spersonalizowania religijnej ryciny były często o wiele prostsze, na przykład wówczas, gdy obrazek stawał się podarunkiem. Na jednej z miedziorytnicznych odbitek ze wspomnianego zbioru Muzeum Etnograficznego, jak pozostałe pochodzącej z obiegu klasztornego, zanotowano: „Kolęda duchowna na Rok Pański 1724 wielebnej jejmości pannie Katarzynie <...>owiczównie” i poniżej pobożną sentencję wynotowaną z pism św. Ambrożego (il. 1–2)<sup>24</sup>. Podobny prezent ofiarował ks. Stanisław Grochowski Katarzynie Przerębskiej na nową drogę życia, kiedy około 1600 roku wychodziła za mąż za starostę oświęcimskiego Piotra Komorowskiego (1580–1640). Plastyczne przedstawienie Męki Pańskiej (Grochowski nie precyzuje, czy chodziło o obraz, czy o grafikę) opatrzył on wierszowaną dedykacją, którą włączył później do swych zebranych pism poetyckich pt. *Na obraz Męki Pańskiej za kolędę świętokatarzyńską od spowiednika darowany p[annie] młodej*:

Katarzynie Przerębskiej zanie urodzonej,  
Z Komorowskim wielmożnym w ślub święty złączonej,  
Tę kolędę oddawa spowiednik jej z chęci  
Na znak nieprzepomnienia w nabożnej pamięci.  
By którą przedtem uczył, dziś już miasto niego  
Był jej mistrzem i ten znak ukrzyżowanego:  
By jako Chrystus na swym krzyżu cierpiał siłą,  
Tak ona na przypadki swe gotową była.  
Małżeństwo krzyże swoje miewa pospolicie,  
Więc na takie zelżywe do krzyża przybicie  
Pańskie kto sercem patrzy, nigdy nie ustawa  
Pod krzyżem swym, bo Chrystus posiłek mu dawa<sup>25</sup>.

Tu obrazek ofiarowany byłej penitencie miał zastąpić spowiednika w codziennym przypominaniu, że należy godnie i zgodnie nosić małżeński krzyż. Znów więc stawał się artefaktem wyznaczającym drogę życiową – w myśl zaleceń zwerbalizowanych chociażby w kazaniu Fabiana Birkowskiego:

<sup>24</sup> Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44959. Nazwisko i imię obdarowanej siostry zakonnej zostało wydrapane.

<sup>25</sup> S. Grochowski, *Wiersze i inne pisma co przebrańsze*, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1859, s. 236: w. 1–12.



Il. 1–2. Miedzioryt przedstawiający św. Katarzynę, подарowany siostrze Katarzynie <...>owiczównie na Nowy Rok 1724. Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44959

Chrystus tedy, opisany przed oczyma waszymi, jest namalowany w was, to jest przed wami ukrzyżowany [...]. Obraz tedy ukrzyżowanego jest księgą niejaka, gwoździami, cierniem, biczami, oszczepem jako piórami popisaną i krwią jako inkaustem namalowaną. W której księdze czytać możemy, jako grzechy obrzydliwe mają być u nas, jako mamy Chrystusa Odkupiciela naszego chwalić i miłować<sup>26</sup>.

Warto pamiętać, że w skrajnych wypadkach rycina stawała się również przedmiotem kultu, jak poucza przykład słynącego z cudów miedniewickiego drzeworytu z przedstawieniem Świętej Rodziny ze Studziannej, malowanego zresztą na podstawie miedziorytu Jacques'a Callota z około 1628 roku<sup>27</sup>.

Tak dochodzimy do kolejnego, bodaj najistotniejszego aspektu recepcji rycin o tematyce religijnej. Ich plastyczne walory doceniali użytkownicy,

<sup>26</sup> F. Birkowski, *O świętych obrazach, jako mają być szanowane, kazanie*, [w:] idem, *Łob krowie B. Jozafata Kuncewicza...*, Kraków 1629, s. 73–74.

<sup>27</sup> M. Walicki, *Ludowy refleks sztuki Callota*, [w:] idem, *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1972, s. 252–264.

nie tylko kolorując lub podmalowując dla ozdoby czarno-białe odbitki miedziorytów<sup>28</sup>. Awansowały one na najważniejsze medium, za pomocą którego do Rzeczypospolitej przenikała zachodnia sztuka kontrreformacyjna i jej nowe rozwiązania ikonograficzne. To właśnie na wzór importowanych niderlandzkich, niemieckich czy francuskich grafik powstawały najczęściej w XVII i XVIII wieku polskie obrazy (niekiedy też rzeźby) religijne, także w kościołach i klasztorach peryferyjnych ośrodków<sup>29</sup>. A w dużych klasztorach dzieł malarskich było niemało: w Krakowie u karmelitanek na Wesołej zachowała się ich setka, u norbertanek na Zwierzyńcu kilkakrotnie więcej<sup>30</sup>. Klasztorna recepcja plastyczna obcych wzorów graficznych przybierała zresztą różnorodne formy: warszawskie wizytki w drugiej połowie XVII wieku haftowały antependia na wzór emblematycznych ilustracji<sup>31</sup>, zaś o. Stanisław ze Stolca dla krakowskich karmelitów trzewickowych w 1644 roku imponujący rozmiarami graduał ozdobił licznymi miniaturami wiernie odwzorowującymi antwerpskie miedzioryty<sup>32</sup>.

Zaadaptowanie emblematycznych ilustracji do celów katechezy zwiększało atrakcyjność owych świętych obrazków. Współoddziaływanie ikonu i inskrypcji ułatwiała obcowanie z przeznaczoną do modlitewnej kontemplacji ryciną. Używana najczęściej w charakterze zakładki do religijnych książek, w obiegu zakonnym przydawała się również do zapisu na marginesie lub na odwrocie biograficznej notki, części deklaracji lub zalece-

<sup>28</sup> W bogatej kolekcji tego typu rycin przechowywanych w krakowskim Muzeum Etnograficznym część jest pokolorowana. Z omawianej niżej serii Gallego dotyczy to choćby emblematu *Sollicitus est*, będącego naśladownictwem ryciny z *Amoris divini emblemata* (54; nr inw. 44817).

<sup>29</sup> Spośród ostatnich prac na ten temat por. np. K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 16–20; *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Pomian, Warszawa 2010.

<sup>30</sup> M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów...*, s. 129.

<sup>31</sup> G. Ławniczak, *Emblematy haftowane symbolizujące życie św. Franciszka Salezego na barokowych antependiach z kościoła SS. Wizytek w Warszawie*, „Barok” VIII, 2001, nr 2, s. 59–73. Artykuł w swej zasadniczej części dotyczy emblematycznych haftów sprzed 1757 roku, wspomina jednak również o wcześniejszych.

<sup>32</sup> *Graduał karmelitański z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca*, oprac. T. Chrzanowski, T. Maciejewski, Warszawa 1976. Autor wstępu ikonograficznego postawił wprawdzie tezę, iż miniatury zdobiące kodeks zależne są od graficznego pierwowzoru, nie potrafił jej jednak poprzeć konkretnym przykładem (*ibidem*, s. 29). Kilka z nich wskazała Krystyna Moisan-Jabłońska (*Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 41–42 oraz il. 6 i 8, s. 309–310 oraz il. 258–260, s. 378–379 oraz il. 307 i 309, s. 409–414 oraz il. 323–324), a można je uzupełnić o paręnaście dalszych.

nia dotyczącego praktyk religijnych czy modlitwy. Przykładowo właściciel ryciny Cornelisa Gallego kopiującej emblemat z *Amoris divini emblemata* (13) po drugiej stronie zapisał modlitwę św. Gertrudy:

Który w Dzień Wniebowstąpienia Pańskiego ma być powtórzony dwieście dwadzieścia i pięć razy (półtora różańca i dwa dziesiątki i pięć paciorków): „Zawitaj, Jezu, zakwitły Oblubieńcze w wesołości, któryś w niebo wstąpił. Pozdrowiam i wielbię Ciebie, jedyna pociecho duszy mojej. Amen”<sup>33</sup>.

Te ściśle użytkowe zapiski przybierały niekiedy formę literacką. Wiersze pisane na obrazy miały w polskiej literaturze chlubną tradycję sięgającą renesansowej twórczości neofłacińskiej. Po polsku uprawiali je na szerszą skalę już Mikołaj Rej czy Mikołaj Sęp Szarzyński<sup>34</sup>, a pod koniec XVII i w XVIII wieku zainteresowały się nią również piszące kobiety. Nie tylko anonimowe zakonnice, ale także poetki pokroju Antoniny Niemirykowej, która masowo pisywała rymowane subskrypcje nie tylko do przedstawień o charakterze religijnym (na przykład *Pod obrazem N[ajświętszego] Sakramentu, przy którym s[więty] Franciszek i Antoni, Pod Wniebowzięciem Maryi, Pod P[anem] Jezusem Bolesnym*), ale także do sentymentalnych scenek (na przykład *Pod kawalerem z damą, której piesek koszulki podejmuje*) czy ilustracji ornitologicznych (na przykład *Pod ptakiem bekasem wielkiem, Pod ptakiem kurką wodną*)<sup>35</sup>.

Odbitki miedziorytów zachodnich warsztatów inspirowały niekiedy przedsięwzięcia literackie znacznie wyższych lotów. Naukowy redaktor cennej serii „Polska Sztuka Kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i Sym-

<sup>33</sup> Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44846.

<sup>34</sup> Por. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 62–119, 142–146.

<sup>35</sup> *[Zbiór] wierszów polskich kompozycji..., które się w pokojach złotyowskich znajdują pod temi figurami, które się niżej wyrażają, d[zie] 6 Julii, Anno Domini 1753* (rkps Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 5284/I – jest to kopia Wiktora Gomulickiego z 1896 roku, z której mogliśmy korzystać dzięki uprzejmości dr Magdaleny Górskiej). Por. też: W. Gomulicki, *Zapomniana poetka polska z wieku XVIII-go*, [w:] i d e m, *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa 1912, s. 289–384; A. Roćko, *Wizerunek artystyczny Antoniny Niemirykowej*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 129–140. W omówieniach mylnie utożsamiono wiersze na wizerunki (*icones*) Niemirykowej z emblematami, przeocząc fakt, iż wśród jej subskrypcji tylko jedna wzorem emblematu posiada też przekład popularnej łacińskiej inskrypcji: „Śmierć Twoja – życie moje, rany Twoje – zbawienie moje” (*Przy zwierciadle do Jezusa ukrzyżowanego, przy którym Śmierć i Czas*).

bole”, Krystyna Moisan-Jabłońska, projektując ją, deklarowała szeroko zakrojone uwzględnienie religijnych tekstów literackich, pozostających w tym samym kręgu oddziaływania co sztuka sakralna. Zastrzegła przy tym: „Celowo – poza wyjątkowymi przypadkami – pominięto utwory barokowych poetów, z zasady przeznaczone dla węższego i bardziej elitarneho kręgu odbiorców”<sup>36</sup>. Podstawowy błąd takiego założenia polega na tym, że co prawda jakość utworów literackich poetów z Bożej łaski, a tym samym ich recepcja, jest inna niż kościelnego piśmiennictwa użytkowego, ale stosunek literatów do dzieł plastycznych jest dokładnie taki sam, jak ich znacznie mniej zdolnych kolegów po piórze. Oto dwa znamienne przykłady. Wczesny poemat Wacława Potockiego *Pojedynek rycerza chrześcijańskiego wierszem opisany, które pod obrazem tegoż rycerza położone, dziwnie quadrant i rapiunt animum i oczy lectoris et spectatoris*, zgodnie z tytułową deklaracją, daje on najpierw opis, a potem szczegółowy wykład miedziorytu Hieronima Wieriksa według projektu Maartena de Vos (lub ewentualnie jego kopii) pt. *Spirit[u]ale Christiani militis certamen*, oddziałującym na odbiorcę zarówno plastycznym przedstawieniem, jak i cytatami biblijnymi, którymi opisany został każdy element ryciny<sup>37</sup>. Po latach da autor deskrypcję tej samej ryciny jeszcze raz w poemacie *Rozbój duchowny na drodze zbawiennej*<sup>38</sup>. Również Kasper Twardowski szereg scen i opisów personifikacji włączył do tekstu poematu *Łódź młodzi* z 1618 roku, nie ukrywając, iż ich wzorem były ulotne kopersztychy – jak w przypadku przedstawień siedmiu grzechów głównych, gdzie Zazdrość „z miedzi wyryta [...] tytuł taki: «INVIDIA» miała”. Przykładowo zamieszczona tam

<sup>36</sup> K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 10. Por. też wcześniejsze deklaracje: eadem, *Uwagi nad metodologią badań ikonografii sztuki kościelnej doby kontrreformacji*, „Biuletyn Historii Sztuki” L, 1988, nr 4, s. 335–340; eadem, *Wprowadzenie*, [w:] M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, s. 5–13.

<sup>37</sup> W. Potocki, *Pojedynek rycerza chrześcijańskiego*, rkps Biblioteki Ukrainiejskiej Akademii Nauk (zbiory Ossolineum), sygn. 5888/I, s. 874–880 (edycja w: J.T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*, wyd. A. Brückner, t. 2, Lwów 1911, s. 74–78); *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 66: *The Wierix Family*, cz. 8, comp. Z. van Ruyven-Zeman, M. Leesberg, ed. J. van der Stock, M. Leesberg, Rotterdam 2004, s. 136; nr 1796/I. Por. też: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 309–310 oraz il. 258–260.

<sup>38</sup> W. Potocki, *Rozbój duchowny na drodze zbawiennej*, rkps Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. IV.3047, k. 182v–183r (edycja w: J. Malicki, *Wacława Potockiego „Rozbój duchowny”*, [w:] *Miscellanea staropolskie*, t. 5, red. T. Ulewicz, Wrocław 1980, s. 247–248; w. 203–222).

*Pieśń do Bogarodzice* daje wierny poetycki opis popularnej ryciny Hieronima Wieriksa wraz z przytoczeniem jej łacińskiej inskrypcji<sup>39</sup>.

Emblematyczne ryciny wykorzystywane były do celów literackich nie tylko przez uznanych poetów. Znacznie częściej dotyczyło to twórców anonimowych lub w najlepszym razie mało znanych. Proceder był szczególnie nagminny w środowiskach klasztornych, gdzie odpisy poetyckich inskrypcji chętnie ozdabiano wklejanymi do manuskryptów luźnymi miedziorytami. Obce i rodzime przykłady takiego wykorzystania cyklu emblematycznych rycin *Cor Iesu amanti sacrum* Antona II Wieriksa omówiliśmy przy innej okazji. Dwa odmienne literackie opracowania cyklu z doklejonymi ilustracjami zachowały się w księgozbiornicy norbertanek w Imbramowicach<sup>40</sup>. Z kolei w zbiorach karmelitanek bosych w Krakowie zachowała się poetycka biografia patronki zakonu, zapisana w postaci subskrypcji do wklejonych rycin, częściowo pochodzących z cyklu miedziorytów *Vita effigiata della serafica vergine s[anta] Teresa di Gesù* z roku 1715 lub 1716 autorstwa Arnolda van Westerhouta (1651–1725)<sup>41</sup>. Podobnych dzieł z XVII i XVIII wieku, czekających dopiero na swych badaczy i wydawców, jest w polskich zbiorach klasztornych więcej. Nabożna *silva rerum* z modlitwami, medytacjami, aktami strzelistymi czy religijnymi tekstami literackimi, sporządzana nie tylko dla duchowego pożytku właściciela lub właścicielki, ale również *ad maiorem Dei gloriam*, jest często nie tylko mniejsza niż typowe *quarto* szlacheckiej księgi domowej, ale również wyraźnie staranniejsza. Czas za klasztornym murem płynął inaczej. Bez pośpiechu można było wykonać ozdobne inicjały, winietki, kolorowe tytuły i ramki wokół tekstu czy wreszcie wkleić wizerunki świętych lub emblematyczne grafiki<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1998, s. 55–56; w. 550–552, 775–802; *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings...*, s. 167; nr 1819 (nb. podaną tu datację ryciny „przed 1619” ukończony przed 11.11.1618 tekst Twardowskiego pozwala uściślić). Por. też: K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 462 oraz il. 357–358, 361. Na temat wpływu przedstawień plastycznych na tekst Twardowskiego zob. R. Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Twardowski, *op. cit.*, s. 16–24 oraz il. 1–7.

<sup>40</sup> Por. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 20–21 oraz M. Mielezsko, *op. cit.*, s. 333–354 (edycja jednego z owych cykli).

<sup>41</sup> M. Nawrocka-Berg, *Osiemnastowieczny „Żywoć serafickiej panny Teresy świętej” ze zbiorów siostr karmelitanek bosych*, „Barok” XII, 2005, z. 2, s. 145–156. Pominięta w edycji karta tytułowa przekazu z wklejoną ryciną reprodukowana jest w: M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2002, il. III 4.

<sup>42</sup> Por. M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim...*, s. 312–313.

Polscy autorzy nie zawsze tworzyli własną rękopiśmienną książkę ilustrowaną wklejonymi luźnymi emblematami. Literacka recepcja miała często o wiele skromniejszy zakrój. Tak, jak na marginesach książek emblematycznych dopisywano polskie wierszowane subskrypcje<sup>43</sup>, tak samo opatrywano nimi niekiedy luźne ryciny. Przedmiotem niniejszego studium są teksty poetyckie dopisane na rycinach należących do omówionego cyklu Cornelisa Gallego.

#### IV

Na marginesach trzech rycin kompilacyjnego cyklu ta sama ręka piśmienną z początku XVIII wieku zapisała czterowersowe subskrypcje. Te skromne rozmiarami epigramaty anonimowej zakonnicy lub zakonnika stanowią ciekawy przyczynek do staropolskiej recepcji religijnych emblematów Vanienusa i Hugona.

Zacznijmy od emblematu kopiującego ilustrację tomu *Pia desideria* (II 5) wraz z jej inskrypcją: „Averte oculos meos ne videant vanitatem. Psal. 118” („Odwroć oczy moje, aby nie patrzyły na próżność” Ps 118(119),37)<sup>44</sup>. Anonimowy utwór jest piątym znanym staropolskim tekstem napisanym do tego ikonu. Obok dwóch przekładów oryginalnej subskrypcji Hugona, pióra Lackiego i Żaby, dysponujemy także dwoma samodzielnymi poetyckimi komentarzami ryciny i inskrypcji emblematu autorstwa Mieleszki i Morsztyna<sup>45</sup>. Dwaj pierwsi musieli się zmierzyć z tłu-

<sup>43</sup> By ograniczyć się tylko do emblematyki religijnej, warto przypomnieć anonimowe inskrypcje z początku XVII stulecia w tomach Georgette de Montenay *Emblematum Christianorum centuria* z 1584 roku (H. Keferstein, B. Wojczulanis, *Polska wersja rękopiśmienna emblematów Georgette de Montenay*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1967, nr 3, s. 518–522; R. Pollak, *Emblematy Anonima z początków XVII w.*, [w:] *Miscellanea literackie*, t. 2, red. R. Pollak, Wrocław 1966, s. 110–131) oraz *Amoris divini et humani effectus varii* z 1626 roku (*Miłości Boskiej i ludzkiej skutki różne. Wraz z siedemnastowieczną polską wersją tekstów do „Amoris divini et humani effectus varii”*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2000).

<sup>44</sup> Wszystkie cytaty biblijne w przekładzie Jakuba Wujka SJ za wydaniem: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, wyd. J. Frankowski, Warszawa 1999.

<sup>45</sup> Por. H. Hugo, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus S[anc]ti Patrum illustrata*, Antverpiae 1624, k. L<sub>2</sub>r–L<sub>3</sub>r (i komentarz: k. L<sub>3</sub>v–L<sub>6</sub>v); A.T. Lacki, *op. cit.*, s. 88–90; H. Hugo, *Pobożne pragnienia...*, [przeł. J.K. Żaba, Supraśl] 1744, k. D<sub>1</sub>v–D<sub>2</sub>v (inna redak-



maczeniem wyrafinowanej elegii oryginału, dającej egzegezę psalmicznego cytatu inskrypcji. Hugo, posługując się retoryczną argumentacją wspartą przykładami antycznymi, starotestamentowymi i chrześcijańskimi, wskazał na niebezpieczeństwo grzechu. Egzemplar zostały wiernie powtórzone w obu spolszczeniach, ale z lirycznej maestrii oryginału pozostało w nich niewiele.

Także Zbigniew Morsztyn, który korzystał jedynie z kompilacyjnego zbioru pozbawionego obszernych subskrypcji, powołał się w swym poetyckim komentarzu na te same przykłady co belgijski jezuita, dowodząc także znajomości zbioru Hugona. Pod piórem Morsztyna argumentacja oryginału zmieniła się w amplifikację, a wyznanie liryczne zastąpiło napomnienia. Wołał on raczej przez rozbudowane porównania i metafory odwołać się do wyobraźni czytelnika niż do jego intelektu. Piszący swą inskrypcję dwadzieścia lat wcześniej Mieleszko skoncentrował się wyłącznie na opatrzonej inskrypcją rycinie (*compositio loci*), co było niezbędne do uruchomienia procesu medytacji. Centralnym punktem poetyckiego komentarza emblematu uczynił on zagrożenia związane ze Światem wdzającym na pokuszenie nawet nierozważnych świętych.

Wszystkie te polskojęzyczne subskrypcje do emblematu Hugona skupiały się na niebezpieczeństwach światowych atrakcji, upostaciowanych na rycinie przez strojną niewiastę. Rytowane kopie cechowała w tym zakresie spora inercja, znamienne jednak są przekształcenia, jakim poddawano wygląd strojnej Pani, kopiując grafikę na użytek sztuki sakralnej. Takie wyobrażenie wodzącego na pokuszenie Świata możemy oglądać choćby w stallach z 1662 roku w prezbiterium kościoła św. Jana Chrzciciela w Pilicy, na polichromiach ściany jednej z izb dworu z Rdzawy oraz stropu kościoła w Gwardiejskoje (Mühlhausen) z końca XVII wieku czy na parapacie chóru muzycznego z początku następnego stulecia w kościele św. Katarzyny w Nowym Targu. Znamy ją również z pomorskich chrzcielnic z Konarzewa i Otoku z lat osiemdziesiątych XVII wieku, których autorem jest kołobrzegi mistrz Martin Edleber<sup>46</sup>. Za każdym razem rzemieślnicy

cja: H. Hugo, *Pobożne żądania*, przeł. J.K. Żaba, Wilno 1754, s. 55–57); M. Mieleszko, *op. cit.*, s. 116–117; Z. Morsztyn, *op. cit.*, s. 154–155.

<sup>46</sup> M. Marciniowska, *Dwór pełen barw. Architektura i dekoracja malarska dworu z Rdzawy w Sądeckim Parku Etnograficznym*, Nowy Sącz 1997, s. 53 oraz il. 48a–b; eadem, *Emblematy ze ścian dworu z Rdzawy w Sądeckim Parku Etnograficznym*, „Rocznik Sądecki” XXXVII, 2009, s. 166–167; A. Skorupa, *O obrazach na parapacie chóru kościoła św. Katarzyny w Nowym Targu*, „Almanach Nowotarski” X, 2006, s. 128–133; M. Wiśłocki, *Sztu-*

pozostawiali bez zmian zgrzebne szaty Duszy i Amora Bożego, skupiając swą inwencję na wyglądzie personifikacji światowych pokus. Na każdym z owych przedstawień malarskich Pani Świat ma inną modną fryzurę i odmienny krój strojnej sukni, zawsze zgodny z trendami obowiązującej mody – równie ulotnej jak bańki mydlane, które na rycinie miały być jej symbolem. Recepcja plastyczna podążała równoległym torem do recepcji literackiej, skupiając się na atrakcyjności owej personifikacji, a tym samym na uosabianych przez nią niebezpieczeństwach.

Wymowa anonimowej subskrypcji dopisanej na kartce z emblematem wyraźnie różni się od wszystkich tych dzieł (il. 3):

Więc już uciekam od Świata próżności,  
Pogardzam wszystkim, a z szczyrej wdzięczności  
Ku Tobie, Panie, oczów moich chęci  
Obracam, Ty je utwierdzaj w pamięci<sup>47</sup>.

Jej twórca znacznie bardziej niż inni naśladowcy przejął się tak charakterystyczną dla duchowości ignacjańskiej koncepcją zastosowania (*applicatio*). Zmysł wzroku – jak wszystko inne – może być użyty zarówno w złym, jak i w zbożnym celu. Podczas gdy Hugo i jego polscy naśladowcy eksponowali przesłanie psalmisty, tu przeważa aspekt pozytywny: zainteresowanie światem zostało zakwestionowane wyłącznie po to, by w pełni oddać się Bogu. Modlitewne apostrofy zamieniają krótką subskrypcję w akt strzelisty, doskonale korespondujący z macierzystym kontekstem emblematu, który znalazł się w drugiej części cyklu Hugona, poświęconej żądom Uświęconej Duszy, nieczulej już na światowe pokusy. Jeśli, biorąc pod uwagę proveniencję rycin, umiejscawiać nieznaną autorkę lub autora czterowersy w środowisku klasztorным, opisywane tu zerwanie ze Światem nabierze wówczas dodatkowych znaczeń.

Dwie kolejne subskrypcje dopisane zostały na rycinach cyklu wzorowanych na emblematach z tomu *Amoris divini emblemata* Vaeniusa. Główni

---

*ka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005, s. 130–132; idem, *Zur Rezeption jesuitischer Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, hrsg. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006, s. 312–315 oraz il. 5–6. Pełen wykaz literatury przedmiotu i omówienie recepcji ilustracji *Pia desideria* w sztuce w: R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 37–47 oraz il. 29–32.

<sup>47</sup> Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44816.



Il. 3. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia emblematu II 5 z tomu *Pia desideria* Hermana Hugona). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44816

bohaterowie obu przedstawień są tacy sami jak na poprzedniej ilustracji, acz od graficznego prototypu różnią się szczegółami (na ilustracjach w zbiorze Hugona Dusza nie jest uskrzydłona, zaś Amor Boży nie ma typowego dla Kupidyna rynsztunku). Dla twórcy poetyckich komentarzy podstawową różnicą okazało się podpisanie pary bohaterów na rycinach wzorowanych na dziele Vaeniusa: „Amor divinus” i „Anima”. Poprzedni emblemat został zinterpretowany personalnie; podmiot liryczny mówił w pierwszej osobie wprost do miłosiernego Boga. Dwa pozostałe epigramaty, podejmując przesłanie ilustracji, mówią już o relacji „Duszy” i „Miłości Boskiej”. Na odbitce kopiującej ilustrację emblematu *Amor docet* z *Amoris divini emblemata* (8), opatrzonej za źródłem biblijną inskrypcją: „Loquere, Domini, ecce audit servus Tuus. I Reg. 3” („Mów, Panie, bo słucha sługa Twój” 1Sm 3,9), anonim zanotował (il. 4):

Co Miłość Boska obszernie dyktuje,  
To afekt Duszy niech wdzięcznie pojmuje.  
Niechaj wycina na sercu swym z chęci  
Grotem miłości, by trwało w pamięci<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44813.



Il. 4. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia ilustracji emblematu 8 *Amor docet* z tomu *Amoris divini emblemata* Ottona van Veen). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44813

Z kolei rycina *A malo tuetur*, stanowiąca kopię emblematu 21 z tego samego zbioru, podpisana jednym z przytoczonych tam cytatów: „Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur. Psal. 90” („Kto mieszka w wspomózeniu Nawyższego, w obronie Boga Niebieskiego będzie przebywał” Ps 90(91),1), ma na marginesach dopisaną następującą subskrypcję (il. 5):

Czyją się Duszą Miłość opiekuje,  
Ten w życiu swoim w niczym nie szwankuje;  
Marsa impety, przykre Akwilony  
Tarczą odbija na przeciwne strony<sup>49</sup>.

Nawet taki zobiektywizowany przez wprowadzenie do tekstu pary bohaterów zapis relacji między Bogiem a wiernym naznaczony został indywidualnym akcentem. Przyjmowanie boskich nauk, przedstawione na rycinie pod postacią sporządzania notatek z akademickiego wykładu, w porządku symbolicznym zinterpretowane zostało jako rycie ich w głębi serca miłosnym ostrzem. W ten sposób poetycka subskrypcja nie tylko wpisuje swą

<sup>49</sup> Rycina w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inw. 44814.



Il. 5. Polska subskrypcja na miedziorycie C. Gallego (kopia ilustracji emblematu 21 *A malo tuetur* z tomu *Amoris divini emblemata* Ottona van Veen). Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44814

egzegezę w kontekst popularnej emblematyki kordialnej<sup>50</sup>, ale też wyraźnie dba o naznaczenie ikonicznej lektury osobistym piętnem intymnego przeżycia prawd objawionych.

Poetyckie subskrypcje, zapisane na rycinach Gallego wyrobioną ręką, zdradzają też obycie literackie. Ich twórca był doskonale obeznany z poetyką gatunku rozpiętego między deskrypcję ikonu a sensy podsuwane przez inskrypcję. Ale jego subskrypcje mają nie tylko walor literackiej ciekawostki. Owe krótkie formy liryczne zdradzają również biegłość warsztatową, która pozwala zestawić je z religijnymi emblematami poetów baroku zarówno znanych, jak i uznanych.

<sup>50</sup> Por. m.in.: K.-A. Wirth, *Religiöse Herzemblematik*, [w:] *Das Herz*, t. 2: *Im Umkreis der Kunst*, Frankfurt am Main 1966, s. 83–105; A. Sauvy, *Le miroir du cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris 1989; T.A. Campbell, *The Religion of the Heart. A Study of European Religious Life in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Columbia 1993; por. też: Cz. Drążek, *Rozwój kultu Serca Jezusowego w Polsce*, [w:] *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusa*, red. Cz. Drążek, L. Grzebień, Kraków 1983, s. 94–102.

## Summary

The Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Kraków holds an impressive collection of old engravings, among which there are also copperplates by Cornelis Galle. He used selected prints from *Amorum emblemata* (1608) and *Amoris divini emblemata* (1615) by Otton van Veen and *Pia desideria* (1624) by Herman Hugo to form his own emblematic cycle on metaphysical relations between the Soul and *Amor Divinus*. The drawings from the works of Veen and Hugo were very popular in the 17<sup>th</sup> century and inspired numerous poets and editors around Europe. In the Polish-Lithuanian Commonwealth it was Hugo's *Pia desideria* that aroused particular interest. The cycle was imitated and translated by e.g. Mikołaj Mieleszko SJ, Zbigniew Morsztyn, Aleksander Teodor Lacki and Jan Kościeszka Żaba. On three of the Galle's prints stored in the Kraków museum an anonymous author wrote, unknown until now, epigrams accompanying the icons taken from the cycle by Veen (No. 8 and 21) and by Hugo (II 5). This emblematic micro-cycle was, with all probability, written down at the end of the 17<sup>th</sup> or at the beginning of the 18<sup>th</sup> century by a nun or a monk in one of the Little Poland convents or monasteries. Possibly the origins of the cycle may be linked with the Carmelite nuns' convent in Kraków. And whether it is the actual place where the cycle was created or not, it is a good point to begin studies on the employment of emblematic practices in Catholic convents and monasteries in the Polish-Lithuanian Commonwealth between the 16<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries. Imported copperplates and woodcuts were a typical piece of the equipment of a cell. They were hung on the cell walls or simply were collected in sets of prints and often exchanged as gifts among nuns or monks, e.g. on the occasion of New Years Eve (an example of such a gift from 1724 is given in this paper). It was a common practice to put notes of diverse character on the reverse side of such prints, e.g. autobiographic details, short prayers or excerpts from sacred texts and religious literature. Still, the main purpose of the emblems was their application in everyday meditations and other forms of personal prayers. The three *subscriptions* in the Ethnographic Museum in Kraków are also prayers of this kind, combining word and image.