

BARBARA BIENKOWSKA

O STRUKTURZE BAROKOWEJ EMBLEMATYKI

1. Z ZAGADNIEN GENEALOGII EMBLEMATU

Emblemat — gatunek będący symbiozą sztuki plastycznej i słownej był niezwykle popularny w okresie renesansu i baroku. Początek jego rozwoju nastąpił już w połowie w. XVI. Lata rozkwitu natomiast rozpoczęły się na przełomie XVI i XVII w. Trwały przez cały w. XVII a nawet przez I połowę w. XVIII. Wzajemna odpowiedzialność symbolicznych znaków słownych i plastycznych sprzyjała percepcji tej formy wypowiedzi artystycznej. Teoretycy i twórcy literatury XVII w. narodziny nowożytnej emblematyki łączyli z datą wydania *Emblematum liber* A. Alciatusa. Zbiór ten został wydany w Augsburgu w 1531 r. razem z ilustracjami J. Breu. Współcześni badacze emblematyki również uważają A. Alciatego za twórcę tego gatunku i łączą jego powstanie z datą wydania *Emblematum liber*.

„Datę tę — pisał J. Pelc — przyjmuje się powszechnie za moment narodzin nowożytnej, renesansowej emblematyki, która nawiązała wprawdzie do bogatych różnorodnych tradycji, lecz była gatunkiem nowym”¹,

Podobne stanowisko zajmuje w tej sprawie badacz emblematyki A. Schöne. „Man Wird Andrea Alciati, der 1531 solche Embleme zum ersten Male vorführte, als den Begründer dieser neuen Gattung bezeichnen dürfen”².

Potomni obdarzyli Alciatusa zaszczytnym tytułem „*Emblematum Patet et Princeps*”³. Termin „emblema”⁴ będący tytułem utworu Alciatusa został użyty przez poetę w sensie godła, motta zgodnie z upodobaniem epoki, lubującej się w zestawieniach pojęć i obrazów. Alciatus słowo to wiązał z określonym typem epigramu, nawiązującego do symboliki hieroglifików. Epigram zawierał opis i wyjaśnienie wizerunku. Termin „emblema” odnosił się do całości konstrukcji dzieła, a więc także do rycin.

¹ *Obraz-Słowo-Znak*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973 s. 16.

² *Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock*. München 1964 s. 24.

³ Tamże.

⁴ Pelc. *Obraz* s. 20.

Był on znany już pisarzom starożytnym. Alciatus nie był pierwszym, który użył tego słowa. Znano go i używano w czasach edycji zbioru *Emblematum liber*. W omawianym okresie słowo to rozumiano wieloznacznie.

W *Poetyce* Scaligera, utworze bardzo rozpowszechnionym w tych czasach, znaleźć można zaledwie nieliczne tylko wzmianki o konstrukcjach alergicznych⁵. W słowniku A. Calepina *Dictionarium undecim linguarum* (1558) pod hasłem „emblema” znajduje się „mozaikę, przedmiot zdobiony mozaiką, bądź ozdobny ornament”⁶. Jako polski odpowiednik wyrazu „emblema” podaje Calepinus „sztukwerk stolarski cudnie sadzony”⁷. Pelc stwierdza, że Calepinus przy opracowaniu tego hasła korzystał z dzieła „*Annotationes Guiliemi Budaei Parisiensis*”⁸. Budaeus akcentował ornamentacyjną funkcję emblematów. Zdobiły one budynki i przedmioty użytkowe. Podobne wyjaśnienie terminu „emblema” podaje *Lexicon Polonicum* — dzieło J. Mączyńskiego wydane w r. 1564. Mączyński wymienia tylko potoczne znaczenie słowa „emblema”. Oznaczało ono mozaikę oraz mozaikowe ozdoby, „subtelne kramskie rzeczy”⁹. Calepinus wprowadził termin „dicta emblemata” na oznaczenie konstrukcji słownych, zbudowanych na kształt mozaikowych ozdób, znajdujących się na ścianach, posadzkach i innych przedmiotach.

Objaśnienia te pozwalają dojść do wniosku, że w II połowie XVI w. termin „emblema” odnoszony był w znaczeniu zwykłym do mozaikowych ornamentów i obrazów zdobiących przedmioty i elementy budynków, po drugie — w znaczeniu przenośnym do inkrustowanych cytatami i ozdobnikami słownymi wypowiedzi określanych jako „dicta emblemata”¹⁰. Tak więc na próżno by szukać w tym okresie odniesienia terminu „emblema” do trójczłonowej kompozycji emblematycznej, będącej połączeniem tekstu pisanego i *iconu*.

Teoretyczne zainteresowania emblematem przejawiają się silniej właściwie dopiero u autorów późniejszych, piszących w okresie rozkwitu emblematyki, tzn. w w. XVII. Wiek XVI przynosi nieliczne tylko wypowiedzi teoretyków dotyczące emblematu jako gatunku. W podręczniku J. Pontanusa zamieszczono rozdział zatytułowany *De emblemata* (in lib. III cap. X). Zostały w nim omówione zasady normatywne dotyczące trójczłonowej kompozycji emblematu literackiego¹¹. W w. XVII, w porówna-

⁵ J. Pelc. *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*. „Pamiętnik Literacki” 60:1969 z. 4 s. 69.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ *Obraz* s. 20.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże s. 99.

niu z końcowym okresem w. XVI, można odnaleźć o wiele więcej wypowiedzi na temat emblematu. Odczytać je można z podręczników poetyki i ikonologii. Zawarte są one również w przedmowach i wypowiedziach twórców. Wystarczy wspomnieć chociażby takich pisarzy jak: A. Possevino — autora *Tractatio de poesi et pictura* (1593), M. K. Sarbiewskiego — twórcy *Dii gentium*, Sylvestro — autora traktatu *De symbolis heroicis* (1634), czy F. Picinelli — twórcy *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus* (1681). Zainteresowaniu „emblematem” dał wyraz także E. Tesauro, XVII-wieczny teoretyk poezji. W rozprawie *Il Canocchiale Aristotelico. Trattato degli Emblemi*, pisał:

„[...] przez emblemat we właściwym znaczeniu słowa humaniści naszych dni rozumieją [...] ogólnie zrozumiały znak, składający się ze słów i obrazu, wyrażający coś odnoszącego się do życia człowieka”¹².

Współcześni badacze emblematyki, tacy jak: M. Praz czy A. Schöne stwierdzają, że posiada ona bogatą prehistorię. Schöne dopatruje się w emblematyce wiele pokrewieństw z innymi gatunkami nazywając ją rezerwuarem licznych wpływów.

„Aber die Emblemantik besitzt eine weitverzweigte Vorgeschichte, hat Vorläufer, Vorbilder und Verwandte, erweist sich als ein Sammelbecken zahlreicher formaler und motivischer Einflüsse”¹³.

Schöne stwierdza również, że wiele tekstów Alciatusa, znajdujących się w jego zbiorze, pochodziło z *Antologii greckiej*.

„Alciatus Texte sind etwa zur Hälfte nichts anderes als lateinische Übersetzungen oder Bearbeitungen von Epigrammen aus der Anthologia Graeca, die er überdies schon früher und ganz unabhängig von emblematischer Verwendung im Gleichen Wortlaut hatte drucken lassen”¹⁴.

Niektóre z wizerunków emblematycznych *Emblematum liber* Alciatusa widniały niegdyś na ścianach starożytnej Pompei. Do posągów bóstw, osób, rzeźb wznoszonych w starożytnej Grecji i Rzymie dołączano sentencje wyjaśniające ich sens. Słowo stało się przekazicielem treści zawartych w posągach oraz rzeźbach i stanowiło z nimi jedność. Napisy stawały się elementem równie ważnym, jak dzieło sztuki plastycznej. Struktura ich i funkcja elementów w ramach tej struktury przywodzi na myśl gatunek zwany emblematem. W tej formie wypowiedzi artystycznej *ars pictoria* spotykała się z *ars poetica*. Utwór poetycki komentował rysunek i vice versa, rysunek ilustrował utwór poetycki.

Ta tradycja antyku przetrwała i w średniowieczu: w malarstwie, w iluminacjach rękopisów, w obrazach z żywotów świętych, w heraldyce.

¹² Cyt. wg *Liryka polska. Interpretacje*. Pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego. Wyd. 2. Kraków 1971 s. 65.

¹³ Schöne, jw. s. 24.

¹⁴ Tamże.

Umiejętność łączenia malowidła czy rzeźby z napisem znana była kulturze średniowiecza. Napisy (*tituli*) ułatwiały zrozumienie alegorycznej treści obrazu. M. Wallis napisy te nazywa „enklawą semantyczną”¹⁵ i przypisuje im dużą rolę w całości danego dzieła sztuki. Malowidło z „enklawą semantyczną” w postaci napisu, jest po prostu jedną z wielu postaci współdziałania znaków ikonicznych i znaków umownych. Przykładem podobnego współdziałania jest chociażby książka ilustrowana, rękopis iluminowany, moneta, medal, plakat. Wallis podkreśla również, że bardzo ceniono sobie w owym czasie tekstowe „enklawy semantyczne”. Wielokrotnie były one rozbudowywane. Szczególnie dużo miejsca przeznaczono dla nich w malowidłach, z myślą o spełnieniu przez nich określonej funkcji dydaktycznej.

„Malowidła średniowieczne miały budzić w widzu wzruszenie religijne, wznosić jego duszę ku Bogu uprzytamniać mu prawdy wiary”¹⁶. Emblematyce nieobce są powiązania z heraldyką. W schyłkowym okresie średniowiecza niezwykle popularny był zwyczaj łączenia graficznego wyobrażenia herbu z napisem, mottem. Były to tak zwane *stemmata* — wiersze na herby. Emblematy przejęły wiele ze *stemmatów*. Konstrukcję preemblematyczną posiadał też gatunek literacki zwany *imagines*, *icones*. Był on niezwykle popularny w okresie polskiego renesansu. Zbiory *imagines* i *icones* przedstawiały wizerunki popularnych postaci z czasów dawnych lub współczesnych dla tworzących ten gatunek. *Imago*, *icon* składały się z następujących elementów:

1. motta — zamieszczanego w postaci krótkiej sentencji pod imieniem i nazwiskiem danej osoby. Oddawało ono cechy i uczynki osoby
2. ryciny — wizerunku danej postaci
3. epigramu — dłuższego wiersza ukazującego rolę i znaczenie czynków dokonanych przez tę postać.

Emblematy, a częściowo także *imagines* podporządkowywały sobie często *stemmata*.

„Działanie [...] emblematyki objęło między innymi heraldykę: niegdyś z niej wyrosła, a teraz wpływała na nią [...] w duchu emblematyki do herbów dodawano dewizy, a także formowano nowe herby, zgodnie ze stylem epoki wzbogacając je labrami, klejnotami, koronkami. Dostosowywano do nich także stroje, haftując na nich godła. Estetyka emblematyki weszła wraz z nią do heraldyki”¹⁷. Podporządkowanie to przyczyniło się do zatarcia granicy dzielącej wymienione gatunki. Stała się ona

¹⁵ *Napisy w obrazach. Studia Semiotyczne*. T. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971 s. 39.

¹⁶ Tamże s. 40-41.

¹⁷ W. Tatariewicz. *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław-Warszawa-Kraków 1967 s. 264.

bardzo płynna i nieuchwytna. Nawiązywanie do tradycji dawnych i obfite czerpanie z niej, leżało u podstaw założeń estetycznych twórców emblematyki.

Bliskiego pokrewieństwa z emblematami dopatrzeć się też można w ikonologii. Analogicznie do emblematyki łączyła słowa z rysunkami, abstrakcyjne pojęcia z konkretnymi obrazami. Różnica istniejąca między tymi sztukami tkwiła w tym, że emblematyka dobierała znaki dla konkretnych ludzi i pojęć ogólnych, a ikonologia tylko dla pojęć. Wyrazem tego sposobu myślenia stała się *Iconologia* C. Ripy wydana w 1593 r. Tytuł książki stał się nazwą nowej umiejętności. Zbieżne były założenia obu sztuk stawiających sobie za cel powiązanie wszechrzeczy: „Mystica, naturalis et occulta rerum significatio”¹⁸.

W okresie, kiedy emblematyka i ikonologia zdobywały sobie niezwykłą popularność, uważano je za sztuki operujące ogólnymi zasadami i przepisami. Jeżeli mówiono o nich jako o sztukach, to wypowiedający te opinie mieli przede wszystkim na uwadze ową stałość, jako główną domenę wymienionych umiejętności. Twórcy emblematów i ikonologicznych personifikacji unikali dowolności. Posługiwali się stałymi alegoriami oraz powszechnymi zasadami. Nie wymyślali emblematów, lecz sięgali po nie do klasyków. W przekonaniu twórców postępowanie takie miało stanowić gwarancję ich naukowości i obiektywności. Nazywano je nie tylko sztukami, lecz także naukami. Zabiegi powyższe świadczyły o dążeniach twórców oraz teoretyków poezji zmierzających ku temu, aby obie umiejętności posługiwały się raz na zawsze ustalonym zestawem symboli, hieroglifików, ikonologicznych personifikacji. Traktowano je jako znaki umowne, do których dobierano słowa i wyrażenia określające symbolikę oraz wyrażające w sposób metaforyczny treści zawarte w emblematach. Postępowanie twórców emblematyki i ikonologii według przyjętych zasad, było przejawem arystotelesowskiej koncepcji rozumienia symboli w sztuce, o której pisał E. Gombrich w swej pracy o XVI i XVII-wiecznym rozumieniu symboliki w sztuce. Według tej koncepcji:

„Obrazy nie zawierały nic więcej niż słowa tym obrazom odpowiadające; zgodnie z tym sposobem ich pojmowania obrazy traktowane były jako elementy konwencjonalnego języka, w zasadzie dostępnego wszystkim”¹⁹.

Powstawanie cykli emblematycznych, zamieszczonych w książkach poprzedził okres powstawania zwykłych, nieemblematycznych jeszcze ilustracji tekstowych. Ilustracja uzupełniała informację o treści książki za-

¹⁸ Tamże s. 261.

¹⁹ J. Białostocki. *Czy istniała barokowa teoria sztuki*. W: *Wiek XVII — Kontrreformacja — Barok. Prace z historii kultury*. Pod red. J. Pelca. Wrocław 1970 s. 222.

wartą w tytule. Prezentowała jednocześnie głównych bohaterów, ukazując ich w najbardziej typowym dla nich ujęciu pozwalającym uchwycić główne cechy i predyspozycje postaci. Jako przykład można by wskazać rycinę tytułową Ezopa, Biernata z Lublina²⁰. Ważną rolę pełniły też ilustracje wewnątrz książek. Wydawcy XVI-wieczni starali się zespolic ilustracje jak najściślej z tekstem, w celu osiągnięcia zwielokrotnionego, bo wyrażonego słowem i ryciną, oddziaływania na odbiorcę. Bardzo rozpowszechniony był też zwyczaj ilustrowania zbiorów bajek. Wykazywały one pokrewieństwa ze zbiorami emblematycznymi. Zbiory emblematów natomiast nawiązywały do sytuacji ukazanych w tekście bajek oraz scen zawartych w rycinach, towarzyszących tekstowi. O analogiach tych pisali badacze emblematyki: A. Henkel i A. Schöne²¹. Wykazują oni, jak wiele ówczesne ryciny emblematyczne zawdzięczały zbiorom bajek.

2. TEORETYCZNA KONCEPCJA EMBLEMATU

Emblemat był wyrazem odwiecznych dążeń ludzi do stworzenia syntezy sztuk. Słowo i obraz stanowi w nim jedność, tworząc zamknięty twór alegoryczny, jak pisał W. S. Heckscher i K. A. Wirth — w jednym z fundamentalnych opracowań emblematyki „Das E. gehört zu den Kunstformen, die durch Vereinigung von Wort und Bild zu einem in sich geschlossenen allegorischen Gebilde gekennzeichnet sind”²².

Wydanie zbioru *Emblematum liber* Alciatusa stanowiło podstawę do kształtowania się schematu kompozycji trójczłonowej emblematu, który stopniowo się formował. W wydanie to wpisane zostały zasady normatywne dotyczące kompozycji trójczłonowej emblematu, które stały się raz na zawsze wyznacznikiem gatunku. W opracowaniach naukowych, przede wszystkim Schönego oraz Heckschera i Wirtha, badacze emblematyki opierając się na analizie konstrukcji *Emblematum liber*, oraz znajomości późniejszej emblematyki, uznają Alciatego za twórcę koncepcji trójczłonowej struktury nowożytnego emblematu.

„Sein Aufbau gewissen Regeln unterworfen (s. I B), die bereits mit der ersten gedruckten Sammlung von E., dem 1531 in Augsburg erschienenem „Emblematum liber” des Andrea Alciati, beispielhaft belegt sind und für die Folgezeit Geltung behielten”²³.

²⁰ J. Krzyżanowski. *Romans polski wieku XVI*. Wyd. 2. Warszawa 1961 s. 149 (ryc. 67).

²¹ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart 1967 — kol. 369-902.

²² *Emblem, Emblem buch W: Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd 5, Lief 49. Stuttgart 1959 s. 85.

²³ Tamże.

Schemat wypracowany przez Alciatoego i autorów ilustracji był przez późniejszą emblematykę tylko doskonalony. Klasyczny emblemat stanowił konstrukcję złożoną z trzech zasadniczych komponentów:

1. obrazu — w stosunku do którego przyjęto również inne określenie: *pictura*, *icon*, *imago*
2. inskrypcji — zamieszczonej pod *pictura* i nazywanej *epigrafem*, *mottem*, *lemmą*. Stanowiły ją przeważnie wersety biblijne, krótkie sentencje i cytaty wyjęte z utworów popularnych poetów.
3. subskrypcji — posiadającej najczęściej kształt epigramu, bądź też dystychu. Często bywał nią dłuższy utwór poetycki, zbliżający się w konstrukcji do elegii.

Poetyka emblematu pozwalała autorom subskrypcji na dość dużą swobodę w komponowaniu tej części utworu. Niekiedy subskrypcja pisana była również prozą. Przepisy normatywne dotyczące budowy emblematu zasadniczo ustalały, że subskrypcją powinien być utwór poetycki.

Wymienione elementy emblematu były od siebie współzależne. *Icon* przedstawiał pewną prawdę życiową, ideę wyrażoną w Piśmie Św. Inskrypcja w krótkiej formule wyrażała istotę emblematu, główną treść, pomagając tym samym odbiorcy we właściwym zrozumieniu idei utworu. Komentując główną ideę *iconu*, inskrypcja stanowiła jednocześnie myśl przewodnią subskrypcji. Między słowem a obrazem istniał więc ścisły związek. Tekst poetycki nastawiony był na koegzystencję z obrazem. *Icon* i subskrypcja funkcjonowały na zasadzie wzajemnego uzupełniania „Von Anfang an ist die Beziehung zwischen Wort und Bild als funktionellen Bestandteilen des E. einer Reihe vom einschränkenden Gesetzen unterworfen, die von den sich heftig befehdenden Theoretikern der Zeit ausführlich erörtert werden”²⁴.

Emblemat, pomimo że operował zarówno tworem słownym, jak i plastycznym, stanowił jednak plastyczno-poetycką całość. Elementy składające się na utwór stanowiły jedność. Podkreślał to bardzo wyraźnie tytuł popularnego dzieła francuskiego emblematysty B. Aneau: *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Taki tytuł nadał tym emblematom Aneau. Poezja miała być tworzona na kształt obrazu a obraz na kształt poezji. Twórców tej epoki cechowało upodobanie do obrazowego przedstawiania rzeczywistości. Koncepcja francuskiego heraldyka II połowy XVI w. zwana „filozofią obrazów” rzuca wiele światła na interesujące nas zagadnienie. Obejmowała ona swym zakresem emblematykę, hieroglifikę i ikonologię. Podstawą tej koncepcji było założenie, że wszystkie sztuki i nauki posługują się obrazami. Wytwórczynią obrazów była poezja. Tworze-

²⁴ Tamże.

nie obrazów przypisywał F. Menestrier również retoryce, filozofii, matematyce.

„Wszystkie sztuki wszystkie nauki operują wyłącznie obrazami, boć wszystkie sztuki są jedynie naśladowaniem natury, a wszystkie nauki są figurami i idealnymi wyrażeniami rzeczy jakie znamy. Filozofia ma swe obrazy w swych pojęciach. Medycyna nie jest niczym innym jak obrazem zewnętrznej budowy ciała ludzkiego. Matematyka jako nauka demonstratywna polega wyłącznie na obrazach. Poezja, której właściwością jest tworzyć fikcje, jest fabrykantką obrazów”²⁵. Menestrier przyjął formułowanie obrazów za podstawę zespolenia wszystkich sztuk, jakie człowiek może uprawiać. Według niego, pojęcie obrazu jest wspólne wszystkim sztukom posługującym się obrazami — oczywiście obrazami symbolicznymi zmysłowo postrzegalnymi²⁶.

W tym kontekście zrozumiałe staje się tak popularne w okresie świetności barokowej emblematyki hasło: *picta poesis*.

Można by podjąć próbę odszukania źródeł owego dążenia do jedności, które zostało wpisane w strukturę emblematu. Spójrzmy raz jeszcze na epokę baroku, próbując dotrzeć do myśli społecznej i filozoficznej nurtującej ludzi tego okresu; może pozwoli to na rozwiązanie postawionego zagadnienia. „Epoka poreniesansowa rodziła się w atmosferze szukania stabilności po renesansowym i renesansowo-reformacyjnym fermentie. Uświadomiono sobie, że droga do owej stabilności wiedzie przez ukazanie ruchu, poprzez ukazanie przeciwieństw. W ten sposób urzeczywistnić się miało poszukiwanie jedności oraz upragnionej równowagi”²⁷. Owo dążenie do ideału równowagi i stabilizacji było główną domeną myśli społecznej, politycznej i filozoficznej omawianego okresu.

Epoka baroku wyraźnie dążyła do syntezy, a jednolita wizja rzeczywistości stała się hasłem naczelnym filozofii. Powstaje monistyczny system Spinozy, będący zaprzeczeniem kartezjańskiego dualizmu. „Pascál i Leibniz spróbowali antynomię kartezjańskiego dualizmu przewyciężyć w inny sposób: bez sprowadzania jednych zjawisk do drugich, ani bez utożsamiania obu, lecz przez wyciąganie wniosków właśnie z faktu istnienia antynomii [...]. Leibniz podstawową antynomię jedności w wielości przewyciężał twierdzeniem o jedności w wielości”²⁸. Cechą charakterystyczną barokowego nurtu w filozofii jest przeciwstawianie się antynomiom w imię jednolitej wizji świata. Tendencje te ujawniły się również w literaturze i sztukach plastycznych. „Sztuka manieryzmu i baroku była

²⁵ Tatariewicz, jw. s. 270.

²⁶ Tamże s. 269.

²⁷ *Wiek XVII — Kontrreformacja* s. 139.

²⁸ O. Narbutt. *O pojęciu baroku*. W: *Studia estetyczne*. T. 4. Warszawa 1967 s. 75.

sztuką poszukiwania równowagi wymykającej się wciąż, sztuką obnażania przeciwieństw w celu znalezienia jedności²⁹. Nowe spojrzenie na wszechświat zaciążyło na ukształtowaniu się nowej sztuki. Dzieło sztuki traktowano jako nierozzerwalną całość. „Interpretacja dzieła sztuki jako jednolitego, jakby żywego organizmu, wynikała z nowego ujmowania mechanizmu wszechświata, jego nieskończoności i wzajemnego związku wszystkich istnień³⁰.”

Z przytoczonych sądów można by wysnuć wniosek, że tendencje epoki znalazły odbicie w omawianym gatunku, w którym jedność składających się nań elementów ujawniła się w sposób oczywisty dla odbiorcy.

3. EMBLEMATY W ASPEKTCIE EPOKI

Największy rozkwit emblematyki nastąpił w epoce baroku. Utwory tego rodzaju powstają wówczas niemalże we wszystkich krajach Europy. Ukazują one całą gamę zainteresowań ludzi XVII w. Twórcom nieobcy jest świat ludzkiej egzystencji i świat przyrody. Przedmiotem zainteresowania staje się jednostka i wszechświat. Autorzy emblematów zajmują się zarówno problemami życia doczesnego człowieka, jak również zagadnieniami z dziedziny metafizyki. Poeci baroku szczególnie upodobali sobie ten gatunek. Z czego to wynikało? Gdzie szukać źródeł powszechnego zainteresowania emblematem? Otóż ludzie okresu baroku nie posiadali głębokiego przekonania o oczywistości wcześniej wypowiedzianych prawd, które w praktyce zawiodły. Człowiek XVII w. stał się wrażliwy na wewnętrzne sprzeczności rzeczy, zjawisk i poglądów ludzkich. Powszechne stało się przekonanie, że prawda ukryta jest głęboko i trudno ją poznać. Poeci uważali, że emblematy nadawały się do poznania prawd trudnych, ukrytych w plastycznej symbolice rycin i zawitych mottach.

Utwory te stały się więc dogodną formą dla przekazania wiedzy o rzeczywistości. Dobór jej nie był przypadkowy. Trudność w poznaniu stała się dewizą poetów. To co trudne, stawało się jednocześnie cenne. „Cenne jest to, co trudne. Prawda im jest trudniejsza, tym jest przyjemniejsza, a im poznanie więcej kosztuje, tym więcej jest cenione”³¹. Słowa mistrza manierizmu literackiego B. Graciana doskonale oddają myśl estetyczną epoki. Dążenie ludzi omawianej epoki do uświadomienia sobie, oraz wykazania sprzeczności wewnętrznych zjawisk czy też poglądów ludzkich, było wyrazem pragnienia osiągnięcia poznania możliwie najbardziej pogłębionego.

²⁹ *Wiek XVII — Kontrreformacja* s. 140.

³⁰ J. Sokołowska. *Hauser o baroku*. „Przegląd Humanistyczny” 4:1960 nr 5 s. 169.

Inna przyczyna powodzenia emblematów tkwiła w korzyściach poznawczych i dydaktycznych, które dostrzegali poeci w uprawianiu tego gatunku literackiego. Korzyści poznawcze kryły się w możliwości ukazania tych samych prawd w dwu płaszczyznach. Słowno-plastyczne przedstawienie treści zawartych w emblemacie dawało poznanie głębsze i bardziej wszechstronne. Korzyści dydaktyczne przejawiały się w możliwości dwojakiego oddziaływania poprzez obraz i tekst. Uzyskiwano w ten sposób większe szanse skuteczności perswazji. Tę funkcję poezji autorzy barokowi uważali za jedną z głównych. A o to przecież chodziło teoretykom literatury i sztuki. Wskazywano na moralną użyteczność poezji. W myśl tej zasady poezja miała podobać się i pouczać odbiorcę. Tendencje te znamionują wypowiedzi ówczesnych teoretyków poezji. „Prawdziwym celem poezji jest użyteczność, ale osiąga się ją wyłącznie przez przyjemność tak, iż nie ma poezji bez przyjemności, im więcej w niej przyjemności tym bardziej jest ona poezją i lepiej osiąga swój cel, jakim jest użyteczność”³². Istotą poezji stała się *plaisir utile*, dlatego w dziełach tej epoki tyle jest elementów przekazywania i pouczenia obok elementów retoryki. Wobec sztuki zwiększono również wymagania moralne. „Treść sztuki powinna być wielka i szlachetna”³³ — pisał teoretyk sztuki Du Fresnoy — „unikajcie rzeczy barbarzyńskich, obrażających wzrok, przejawskrawionych, a także bezwstydných, plugawych, nieprzystojnych, okrutnych [...] bo oczy brzydzą się rzeczą, których ręce nie chciałyby tknąć”³⁴. Ujawniła się tu klasyczna doktryna w poetyce doby baroku. Wypowiedź przypomina postanowienia soboru trydenckiego, nawiązującego swym programem właśnie do klasycznego nurtu poetyki. Program soboru trydenckiego oparty był na zasadzie asymilacji pewnych zdobyczy renesansowego humanizmu. Tezy zawarte w przytoczonej wypowiedzi przywodzą na myśl kontrreformacyjny model literatury, nakreślony przez potrydenckich teoretyków literatury i sztuki. Sztuce i literaturze stawiano podobne wymagania moralne do spełnienia. Przekreślono swobodę konwencji renesansowej sztuki, malarstwa i rzeźby. „Sztuka winna przede wszystkim ilustrować dzieje tajemnic odkupienia”³⁵. Podobieństwo z klasycznym nurtem poetyki wyrażało się w dbałości o przyzwoitość, w przeciwstawieniu się *laseivia* i *venustas*. Z utworów najznakomitszych poetów antycznych — Wergiliusza, Owidiusza i Horacego opuszczano całe fragmenty, które nie odpowiadały konstruktorom chrześcijańskiego mo-

³¹ Tatarkiewicz, jw. s. 448.

³² Tamże s. 405-407.

³³ Tamże s. 462.

³⁴ Tamże.

³⁵ J. S. Pasierb. *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*. „Znak” 16:1964 nr 126 s. 1663.

delu poezji. „Jeżeli [...] wykląda się którego z pisarzy pogańskich dla ozdobności języka łacińskiego, omijać trzeba, cokolwiek by przynosiło zmazę jakąś niepokalaności dusz wierzących, czy to inwokacja do fałszywych bogów, czy opowiadania o nieskromnych miłośkach, szczegóły odnoszące się do fatum i wszystkie inne, co by się przyczyniło do naruszenia pobożności”³⁶.

Teoretycy literatury barokowej, między innymi A. Possevin autor obszernego dzieła *Bibliotheka selecta*, byli zdania, że zadaniem poezji i sztuki jest umoralnianie człowieka w aspekcie religijnym. Dlatego też pisząc o sposobach właściwego w ich przekonaniu korzystania z poezji antycznej, zwracali się do poetów z propozycjami, aby odeszli od renesansowej manieri wprowadzania do swych utworów motywów pogańskich, a zwrócili uwagę na tematy religijne. Pozostawiono natomiast poetom swobodę w doborze antycznych i renesansowych środków artystycznych, słownictwa i topiki, które dostosowane byłyby do treści religijnych. Tak więc teoretycy literatury wysuwali postulaty antymitologiczne. Mitologia nie odpowiadała bowiem założeniom religii chrześcijańskiej. Possevinus antyczną spuściznę literacką uważał wręcz za niebezpieczną dla chrześcijańskiej moralności. Rzeczywistość przedstawiona w opowieściach mitologicznych kryła w sobie funkcjonalne niebezpieczeństwo dla odbiorcy. Starano się uchronić go od obcowania z religią pogańską. Dążono do chrystianizacji mitologii antycznej wraz z jej postaciami i motywami, które należało rozumieć alegorycznie. Takie same postulaty odnośnie do charakteru poezji i zadań poety wysuwał L. Gambara w *Tractatio de perfectae poëseos ratione* (1576). Uważał on, że poeci powinni wystrzegać się opowieści o fałszywych bogach pogańskich, których [...] „wprowadzali do dzieł literackich twórcy renesansu”³⁷. Poezję według niego „przenikać [...] ma światło wiary, którego powinna być odbiciem, ilustracją”³⁸. Poetyka omawianego okresu raz jeszcze potwierdzi użytkowe podejście do poezji i sztuki. Główną wartość poezji sprowadzono do wartości moralnej. „O wartości sztuki stanowi treść dzieła; jego wielkość, szlachetność, podniosłość. A więc — względy moralne. Istotny jest w niej szlachetny temat, czynnik duchowy, ekspresja”³⁹. W myśl tych założeń poeci obierali sobie temat wzniosły i szlachetny. Dotychczasowe kryteria piękna poezji: *prudencia varietas, suavitas, efficacio* okazały się niewystarczające i uważano, że powinny być zastąpione przez *modestia* i *veritas*, gdyż te są najważniejsze w dążeniu do doskonałości moralnej. Tego dokonać mogła poezja, dając od-

³⁶ A. Sajkowski. *Barok*. Warszawa 1972 s. 302.

³⁷ J. Pelc. *Kontrreformacja, sarmatyzm a rozwój literatury W: Wiek XVII — Kontrreformacja* s. 100.

³⁸ Tamże s. 100-101.

³⁹ Tatarkiewicz, jw. s. 465.

biorecy przykłady godne naśladowania. Possevino proponował, aby poeci, w stosunku do utworów literackich poetów starożytnych, stosowali chrześcijańską interpretację alegoryczną. Zachęcał poetów do pisania utworów mitologiczno-chrześcijańskich, w których bohaterowie mityczni byłiby figurami Chrystusa i symbolizowałyby różne wydarzenia z życia Chrystusa. Elementy świeckie (*profanum*) podporządkowane zostałyby *sacrum*. Tak sformułowane postulaty znalazły odbicie w emblematyce. Cel emblematów upatrywał Possevinus w obrazowaniu różnych przejawów mądrości Boga. Malarze i poeci tematykę swoich utworów czerpać musieli ze Starego i Nowego Testamentu. W okresie tym pojawi się bardzo wyraźnie problem erotyki religijnej, która powoływała do istnienia określone typy bohaterów: Miłość Świętą — zwyciężającą miłość świecką, Oblubienica — obrazującego Chrystusa. W ramach nakreślonych przez ten typ poetyki mieści się też cykl poetycki Z. Morsztyna *Emblemata*⁴⁰. Jest on przykładem przemiany jaka powstała w I połowie XVII w. w emblematyce, polegającej na chrystianizacji pogańskiego antyku. Emblematy poprzez swą tematykę miały ukazać odbiorcy właściwą drogę postępowania. Ujawniła się tu wspomniana już w tej pracy arystotelesowska koncepcja sztuki, wysuwająca na plan pierwszy stosunek dzieła i odbiorcy.

4. TRÓJDZIELNA STRUKTURA EMBLEMATU A INGARDENOWSKA TEORIA DZIEŁA LITERACKIEGO

Chcielibyśmy teraz spojrzeć na strukturę wewnętrzną emblematu poprzez pryzmat teorii R. Ingardena, dotyczącej dzieła literackiego. Emblemat — twór słowno-plastyczny w myśl tej teorii posiada warstwy składające się na strukturę dzieła literackiego oraz warstwy składające się na strukturę obrazu. Między warstwami budowy wielowarstwowej utworu literackiego i obrazu zachodzą istotne różnice. Podstawowym składnikiem dzieła literackiego jest dwuwarstwa języka:

1. warstwa brzmień' słownych i zjawisk brzmieniowo-językowych
2. warstwa znaczeń słów i zdaniowych jednostek sensu.

Warstwy te wyznaczają w dziele intencjonalne przedmioty przedstawione oraz wyglądy, poprzez które te przedmioty się ujawniają. W obrazie brak jest wymienionej dwuwarstwy języka, charakterystycznej dla dzieła literackiego i dlatego inny jest niż w dziele literackim sposób przedstawiania w nim przedmiotów. Obraz składa się z dwu warstw:

1. warstwy przedmiotów przedstawionych
2. warstwy wygląków⁴¹.

⁴⁰ *Muza domowa*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1954.

⁴¹ R. Ingarden. *O budowie obrazu* W: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1965 s. 89.

W obrazie wygląd przedmiotu zostaje „zrekonstruowany [...] środkami malarskimi”⁴².

W świetle tej teorii interesująco przedstawiałaby się kwestia konkretyzacji, tak przecież ważna w dialogu — dzieło — odbiorca. „Dzieło sztuki literackiej [...] stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia, czy dopełnia [...] i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej [...] postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej”⁴³. Konkretyzacja utworu literackiego następuje w miarę czytania utworu przez odbiorcę. Konkretyzacja nie jest sprawą zupełnie prostą, szczególnie jeżeli chodzi o aktualizację wyglądnów przedmiotów przedstawionych. Perceptor nie zawsze osiąga przy czytaniu pełnię tych wyglądnów. Ingarden bardzo mocno podkreśla tę trudność. „Wyglądnów przedmiotów przedstawionych [...] w samym dziele są jedynie schematycznie wyznaczone. Dopiero czytelnik je «aktualizuje» pod wpływem wyglądnów-twórczych czynników dzieła, czyli efektywnie ich doznaje przy wyobrażaniu sobie przedmiotów w takich sytuacjach i aspektach, jakie dane dzieło wyznacza. Nie są to jednak całkiem kompletne wyglądnów spostrzeżeniowe, lecz jedynie zmienne i chwiejne w swej naoczności przygasające i rozbłyskujące na chwilę wyglądnów wyobrażeniowe [...], jakkolwiek czytelnik [...] stara się odpowiednio przedmioty tak sobie przedstawić, jakby je «naprawdę widział», jakimi by mu się one przedstawiały w spostrzeżeniu. Ale tego nie może efektywnie osiągnąć przy prostym czytaniu dzieła sztuki literackiej. Jedynie w wypadku dzieł dramatycznych, które zostają «wystawione» na scenie [...], aktorzy i rzeczy umieszczone na scenie, grając swe role, dostarczają równocześnie widzowi całkiem konkretnych wyglądnów samych siebie”⁴⁴.

W przypadku emblematu konkretyzacja wydaje się być ułatwiona. Odbiorca nie obcuje tylko z tekstem literackim, przy czytaniu którego zaktualizować się mają składniki dzieła, będące w nim samym tylko w stanie potencjalności. Z pomocą przychodzi mu inny człon emblematu — *icon* razem z warstwą wyglądnów, będącą jego składnikiem. Na warstwą wyglądnów i przedmiotów przedstawionych tekstu literackiego, realizowanych przy pomocy słowa, nakłada się warstwa przedmiotów przedstawionych i wyglądnów obrazu, realizowana przy pomocy plam barwnych — tworzywa sztuki plastycznej. Przedmioty przedstawione w *iconie* zostają dookreślone przez brzmienie słów. Konkretyzacja, następująca przy jedno-

⁴² Tamże.

⁴³ R. Ingarden. *Z teorii dzieła literackiego* W: *Problemy teorii literatury*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1967 s. 45.

⁴⁴ Tamże s. 49.

⁴⁵ Ingarden. *O budowie obrazu* s. 94.

czesnym czytaniu i oglądzie emblematu ma szanse być pełniejszą i głębszą. Jest to tym cenniejsze, że zarówno wyglądy, jak i przedmioty przedstawione w obrazie posiadają „konkretną naoczność [...] dynamikę i żywioł narzucania się widzowi, jakiej przedmioty przedstawione środkami czysto literackimi osiągnąć nie mogą”⁴⁵. Nie dziwi fakt, że niektóre utwory literackie dążą do tego, aby warstwy wyglądów i przedmiotów przedstawionych osiągnęły żywość i naoczność, jaką posiadają przedmioty przedstawione oraz ich wyglądy w obrazie. Podobne tendencje przyświecały tym spośród twórców i teoretyków literatury, którzy aprobowali tak modne w okresie baroku hasło „ut pictura poesis”.

Konkretyzacja tworu słowno-plastycznego, jakim jest emblemat, zostaje ułatwiona również ze względu na charakter obrazu, który z istoty swej struktury w myśl teorii Ingardena jest tworem „momentalnym”⁴⁶, jeżeli chodzi o czasowość przedmiotów w nim przedstawionych. Brak mu struktury czasowej, którą posiada dzieło literackie. Brak również części faz następujących po sobie. Konkretyzacja obrazu może nastąpić w momencie jego oglądu przez odbiorcę, w przeciwieństwie do utworu literackiego, którego poszczególne fazy aktualizują się w kolejnych, konkretnych chwilach czytania. Wzajemne dopełnianie się „jakości estetycznie wartościowych”⁴⁷ następujące przy percepcji emblematów daje odbiorcy możliwość pogłębionego doznania estetycznego.

5. KORELACJE WEWNĄTRZSTRUKTURALNE EMBLEMATU — PRÓBA ANALIZY WYBRANYCH EMBLEMATÓW Z. MORSZTYNA

Przeczytajmy jeden z emblematów Morsztyna

Emblema 14

Miłość święta niesie chorągiew, na której wyrte
znaki męki Chrystusa Pana, a idąc pod nią
na bębnach i trąbach grają

Napis: Miłość z Boga tryumfuje mówiąc:

„Słowo Ciałem się stało” Jn 1, 14.

Teraz, wesola, teraz moja lutni,
Wszystkie twe treny i lamenty utni,
A niechaj nową pieśń twe słodkie strony
Zabrzmią, że wiecznie Bóg błogosławiony
Któremu służą i we dnie, i w nocy
Ogniste duchy przełożęństwa, mocy,
Z którego świętej niebieskiej stolice
Srogie wychodzą gromy, błyskawice,

⁴⁶ Tamże s. 90.

⁴⁷ R. Ingarden. *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1956 s. 45.

Którego państwa słońce nie graniczy.
 Kształt dobrowolnie przyjął niewolniczy
 I tak dalece świat ten umiłował,
 Że dla niego krwie swojej nie żałował.
 I umarł na to, żeby ci, co byli
 Wiecznie zginieni, z nim na wieki żyli.
 Pódźmyż z radością za zwycięskim znakiem
 Z nieprzeliczonych sług jego orszakiem;
 Na trąbach, bębnoch, wesolo grajmy,
 A w sercach wiecznie dzięki oddawajmy⁴⁸

Na rycinie, będącej konstytutywną częścią emblematu, przedstawiono grupę postaci ujętą frontem do widza (w pozycji ruchu). Ośrodek kompozycji stanowi postać, trzymająca w ręku chorągiew o zwiększonych względem niej proporcjach. Dwie, uskrzydłone postacie, krocząc obok niej, grają na instrumentach — flecie od strony prawej, bębnie od strony lewej. Czwartą zaś postać przedstawioną za opisaną grupą niesie na ramieniu „Arma Christi”. Na głowie widnieje korona cierniowa. Dominantą całej tej sceny jest powiewająca chorągiew, trzymana przez środkową postać. Obsadzona na drzewcu przedstawia wizerunek Chrystusa tzw. *veraikon*, otoczony z czterech stron symbolami męki Pańskiej. Chorągiew jest jednocześnie symbolem zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią. Tekst poetycki oraz analiza „struktury semantycznej”⁴⁹ ryciny omawianego emblematu pozwalają dojść do wniosku, że zarówno tematem ikonograficznym ryciny, jak też tematem tekstu poetyckiego jest apoteoza Boga-Chrystusa-Zwycięzcy, który poniósł śmierć na krzyżu, aby w ten sposób odkupić ludzkość. Tekst i rycina dają jednoznaczną podstawę do zinterpretowania naczelnej idei całości omawianego emblematu. Chrystus odkupił ludzkość, zwyciężył zło, ale zwyciężył jednocześnie śmierć — zmartwychwstał. Zestawienie to ukazuje również stosunek tekstu do obrazu. Tekst Morsztyna jest rozwinięciem treści ideowych zawartych w rycinie. Część literacka emblematu nie stanowi jednak opisu przedmiotów przedstawionych analizowanej ryciny. Słowa podmiotu lirycznego omawianego emblematu:

Pódźmyż z radością za zwycięskim znakiem

rodzą w świadomości odbiorcy pytanie, o jaki znak chodzi? Bliższe określenie tego elementu, autor emblematu pozostawił artystce, która uczyni to, ukazując w formie ikonicznej symbol zwycięstwa. Chociaż tekst poetycki zrozumiały jest bez plastycznego wizerunku, to nie należy jednak przy percepcji utworu rezygnować z ikonicznej części emblematu. Tekst poe-

⁴⁸ Utwory Z. Morsztyna cyt. wg wyd. J. Dürra-Durskiego.

⁴⁹ M. Wallis. *Sztuka średniowieczna jako język* W: *Studia estetyczne*. T. 2. Warszawa 1965 s. 30.

tycki stanowi bowiem całość, dopiero w powiązaniu z ryciną. Tak percypowany utwór daje odbiorcy pełnię znaczeń (sensów słów oraz przedmiotów przedstawionych i ich wyglądy). Nie znaczy to jednak, że tekst literacki nie może istnieć samodzielnie. Niemniej jednak, gdy przyjrzymy mu się uważnie, dojdziemy do wniosku, że tekst poetycki poprzez swą strukturę dąży do jedności z *iconem*. Spróbujmy odczytać technikę wiązania słowa i obrazu. Przeczytajmy w tym celu fragment jednego z emblematów Morsztyna.

Czy ciebie ja to widzę, czy łakomy
Wzrok mię mój zawodzi, a tylko znikomy
Cień miasto ciebie, moje ulubione
Kochanie, serce ludzi utrapione?
Tyś jest, kochanku, ty, już się nie myślę

W wersecie „Czy ciebie ja to widzę”, zawarte jest pytanie o osobę poszukiwaną. Warto zaznaczyć, że w wypowiedzi tej padło słowo — „widzę, a w dalszej kolejności — „czy [...] wzrok mię mój zawodzi”. Werset ten domaga się jako kontekstu właśnie wizerunku szukanej postaci. Słowa natomiast:

Tyś jest, kochanku, ty, już się nie myślę

stanowią odpowiedź podmiotu lirycznego na dręczące go pytania. Zdanie to również domaga się dopełnienia w postaci obrazu. Słowo — tworzywo części literackiej emblematu zakłada kontekstową obecność *iconu* — części plastycznej tego gatunku. Zaimek „tyś” pełni tu rolę wskaźnika nawiązania między tekstem literackim a ryciną. Podmiot liryczny mówiąc:

Tyś jest [...], już się nie myślę,

wyduje tym samym odbiorcy polecenie spojrzenia na *icon*, w którym znajdzie plastyczne potwierdzenie treści zawartych w części poetyckiej emblematu. Między częścią literacką i plastyczną emblematu zachodzą wyraźne korelacje w ramach tej całości. *Icon* dookreśla słowo a słowo wspomaga obraz. Wymienione elementy pełnią również ważną funkcję w strukturze całości omawianego gatunku. Kontekstową obecność ryciny zakłada część literacka tego chociażby emblematu:

Emblema 81

Człowieka zaprzęzonego do obracania wielkiego koła biczem zacinają

Napis: Wejrzy na uniżenie moje i na prace moje,

a odpuść wszystkie grzechy moje. Ps 24, 16.

I patrzę na to twoje miłosierne

Oczy, jak prace ponoszę niezmierne

Widzisz, do jakiej wprzędęś mię roboty,

A jeszcze biczem dodajesz ochoty

Czytając werset: „Widzisz, do jakiej wprzegłeś mię roboty” stawiamy pytanie, o jaką pracę chodzi? W tekście nie znajdujemy dookreślenia tej czynności. Odczytamy ją natomiast z ryciny, na której ukazano trud podmiotu lirycznego. Bliższe określenie tej czynności zawiera też motto, mówiące w skrócie o tym, co obrazuje rycina. Tekst poetycki uwzględnił celowo treści niesione przez ikonografię ryciny. Uwzględnił poprzez zestawienie miejsc niedookreślonych, które mają wypełnić i dookreślić kształty plastyczne. A oto przykład jednego jeszcze emblematu, w którym struktura tekstu stała się wyznacznikiem korelacji tekstu i ryciny.

Emblema 67

Miłość święta w trzech palcach sferę światła na nici
zawieszoną trzyma

Napis: Zawiesił na trzech palcach okrąg ziemie. Iz 40, 12

Widzisz te świętej miłości igrzyska,

Jak sobie światem jako jabłkiem ciska

I tym, co ludzie zowią niezmiernem,

Prędzej niż wartkiem obraca wrzecionem

Takiej jest w samej rzeczy, że ten cały

Świat jest u Boga tylko punkcik mały.

Kiedybyś stanąć mógł na której gwieździe

Tak barzo ludzie się rozpościerają,

Że i o niebo drudzy już nie dbają,

Jak ostre miecza rozcina ten mały

Punkcik, jak nieraz hojną się oblały

Krwią wielu ludzi nie tylko granice

Państw całych, ale namniejsze dzielnice

Lub kto od morza do morza graniczy,

Lub jeden zagon piaszczysty dziedziczy.

A kiedy umrze ten, któremu były

Wąskie królestwa, trzech łokci mogiły

Będzie miał dosyć na mizerne kości,

— leć są największych królów osiadłości.

Połączona subskrypcja ściśle wiąże się z treścią obrazu. Powiązanie to ujawnia zarówno wymowa ideowa utworu, jak również struktura tekstu.

Subskrypcja ujawnia przekonanie podmiotu lirycznego o potędze Boga. Medytacyjna wypowiedź podmiotu lirycznego sprowadza się do ukazania kontrastu między świadomością ludzi odczuwających wszechświat jako coś, czego nie potrafią zrozumieć, ogarnąć i zgłębić swoim intelektem a transcendentnością i wszechmocnością Boga. Wymienione atrybuty przynależne Istocie Najwyższej otrzymały również plastyczne wyobrażenie. Symbolem wszechmocności jest dziecięca postać Chrystusa, przedstawiona na rycinie w lekkim, stojącym kontrapoście. Postać Chrystusa ruchem ręki podnosi zawieszoną na nitce kulę z krzyżem na jej wierzchoł-

ku — symbol kuli ziemskiej i władzy nad światem w rękach Boga. Nie sposób nie zauważyć widocznego tu kontrastu, między dziecięcą postacią Chrystusa a rozmiarami kuli ziemskiej, podnoszoną przez postać lekkiem, delikatnym ruchem tak, jak gdyby kula nie posiadała swego ciężaru. Takie przedstawienie postaci podkreśla jej nadziemską moc. Poprzeż dokonanie analizy ikonograficznej ryciny doszliśmy do wniosku, że posiada ona wymowę ideową taką, jak tekst poetycki. Treści, które chciał przekazać twórca emblematu, ujawniły bardzo wyraźnie, dzięki równoczesnemu dopełnianiu się emblematu literackiego i plastycznego. Jeżeli chodzi o konstrukcję subskrypcji to podobnie, jak w omówionych już emblematkach wpisana jest w nią dążność do egzystencji z częścią plastyczną. Werset:

Widzisz te świętej miłości igrzyska
Jak sobie światem jako jabłkiem ciska

odsyła czytelnika do przedstawienia plastycznego. Słowo „widzisz” nabiera imperatywnego znaczenia słowa — zobacz. Ujawniła się forma rozkaznikowa wypowiedzi podmiotu lirycznego. W wypowiedzi tej tkwi założenie, że odbiorca będzie mógł zobaczyć przedmioty przedstawione, o których mowa w tekście. Słowo „widzisz” pełni tu rolę wskaźnika nawiązania między subskrypcją a *iconem*, o czym wspominaliśmy już przy analizie innych emblematów. Tę samą rolę pełni też inskrypcja, ujawniająca główną myśl zawartą w subskrypcji i wizerunku. Wszystko to sprawia, że subskrypcja nabiera cech spójności z ryciną. Współgranie treści subskrypcji i obrazu składa się na właściwy, bogaty przekaz informacyjny.

Powyższe analizy miały na celu wykazanie współzależności konstytutywnych elementów emblematu w ramach struktury tego gatunku.

Wnioski końcowe, będące podsumowaniem rozważań nad emblematem jako gatunkiem, sprowadzają się do stwierdzenia, że pomiędzy literacką a plastyczną częścią emblematu zachodzi korelacja. Wyznacznik jej stanowią:

- a) struktura tekstu poetyckiego emblematu
- b) ta sama treść ideowa zawarta w obydwu komponentach emblematu.

SOME REMARKS ON THE STRUCTURE OF THE BAROQUE EMBLEMS

Summary

“Emblems as a literary genre” is the title of a chapter from the work dealing with Z. Morsztyn's poetic cycle “Emblemata”. The chapter is an attempt at analysing many problems connected with the emblems ancestry, composition and

intrastructural correlation, with an analysis of chosen Morsztyn's emblems and with the tendencies of the 17th century, whose aspiration was to achieve a possibly profound knowledge. In discussing the problems connected with the emblem's ancestry and composition, papers concerning the research on the emblem by Polish and German authors are referred to. An attempt was undertaken to find the sources of aspirations to unity, which are present in the emblem's structure. An — interpretation of the social, philosophical and aesthetic thought pervading the people of that period allowed us partially to solve this problem. In order to do this we looked at Morsztyn's poetic cycle "Emblemata" from the point of view of the epoch. This also explained the causes of common interest in the emblem in the epoch under discussion. We also examined the structure of the emblem by looking at it through the prism of R. Ingarden's theory of the literary work. We were especially interested in the problem of how the question of the emblem's realization would appear in the light of that theory. We also tried to find out if there is a correlation between the literary and visual elements within this genre. The basis for conclusion was a literary analysis of the subscriptions and an iconographic analysis of the pictures. When doing the iconographic analysis of the picture we used the works of E. Panofsky, who is the codifier of the so called iconologic method of research in art¹. The analysis was also facilitated by J. Białostocki's work². The analysis of the literary contents of the emblem and the iconographic analysis of the picture revealed that there are correlations between the literary and visual parts of the emblem. The determinant of the correlation is the structure of the poetic text of the emblem and the same ideological contents contained in the two components of the emblem. The verbal-visual presentation of the contents comprised in the emblem secured the addressee's deeper and more extensive understanding of it. Icon became for Z. Morsztyn the basis for spinning out reflections on the world and human life. Writing the subscriptions, the poet often indulged in various digressions which sometimes departed from the symbolism of the pictures. This, however, does not mean, that the subscriptions were completely independent of the pictures. On the contrary, the poet frequently analyzed the symbolism of the pictures very precisely, developing the allegorical contents comprised in the icon, so that the subscription could be understood separately. Nevertheless, only in connection with the icon the subscription has the full richness of senses. Z. Morsztyn's *Emblemata* have revealed the tendency of the literature in the 17th century, "which in the system of emblematic signs looked for the key to the knowledge of the universe"³.

¹ E. Panofsky. *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971.

² J. Białostocki. *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*. „Przegląd Humanistyczny” 1:1957 nr 2-3.

³ J. Pełc. *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa 1973 p. 326.