

Janusz Pelc

Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/4, 65-101

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JANUSZ PELC

ROLA EMBLEMATÓW ORAZ KONSTRUKCJI IM POKREWNYCH
W TWÓRCZOŚCI MIKOŁAJA REJA

1

Pierwsze ważkie i „liczące się” uwagi o emblematyce w twórczości Mikołaja Reja nauka polska zawdzięcza Ignacemu Chrzanowskiemu. Wypowiedział je znakomity twórca *Historii literatury niepodległej Polski* w rozprawie pt. „*Żwierzyniec*” Mikołaja Reja z Nagłowic. Uwagi te sformułował Chrzanowski charakteryzując rozdział 4 *Żwierzynca*. A przypomnieć warto od razu na wstępie niniejszych rozważań, iż rozdział ów sam Pan z Nagłowic poprzedził wielce wymownym tytułem: *Jako starych wieków przypadki świeckie ludzie sobie malowali*.

Ponieważ wypowiedź Chrzanowskiego również i dla współczesnego badacza, znającego fundamentalne dzieła poświęcone emblematyce europejskiej XVI i XVII w. przez tak znakomite pióra Mario Praza, Williama S. Heckschera i Karla-Augusta Wirtha czy Albrechta Schönego¹, bynajmniej nie jest tylko archiwalnym zabytkiem nauki, przeto zatrzymajmy się nad nią nieco dokładniej. Oddajmy zresztą głos samemu Ignacemu Chrzanowskiemu:

W XV, XVI i XVII wieku bardzo często wydawano książki z ilustracjami, które wyobrażały różne figury alegoryczne, jako to czas, sławę, fortunę itp.

¹ M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*. T. 1. London 1939, t. 2 (*Bibliography of Emblem Books*), London 1947 (wyd. 2: Roma 1964); *Studi sul concettismo*. Firenze 1946; hasło *Concept of the Emblem: Renaissance and Baroque*. W szerszej całości: *Emblems and Insignia*. W: *Encyclopaedia of World Art*. T. 4. London 1961. — W. S. Heckscher, K. A. Wirth, *Emblem. Emblembuch*. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. T. 5, z. 49, 50. Stuttgart [1959]. — A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Wyd. 2. München 1968. — *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Herausgegeben von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart 1967 (wstęp wydawców).

Pod rycinami umieszczano dłuższe lub krótsze wierszyki, zawierające w sobie albo objaśnienie ryciny, albo też naukę moralną. Podobnego rodzaju wydawnictwa wychodziły zwykle pod nazwą „emblematów”, a były bardzo rozpowszechnione i poczytne, o czym wnosić można ze znacznej liczby ich wydań. Otóż czwarty rozdział *Żwierzynca* zaczyna się właśnie od tak zwanych emblematów. Wydanie drugie jest pod tym względem bogatsze od pierwszego, zawiera bowiem sześć rycin, których nie posiada pierwsze, a które wyobrażają: Bóstwo jedyne, czystość, miłość nieprzystojną, sławę, czas i śmierć. Do każdej ryciny dodał autor odpowiedni wierszyk [...].

Innym wierszykom brak rycin, co autor zastępuje w ten sposób, że opisuje pokrótce ryciny, które był widział lub które może miał przed sobą w czasie pisania, a potem dopiero wyklada znaczenie figury alegorycznej lub też nauki moralnej udziela. [...]

W podobny, mniej więcej, sposób opisuje Rej ryciny, będące symbolami człowieka pobożnego, nadziei, wiary, poczciwości, stałości, czasu, „spólnego ratunku”, tj. solidarności, zemsty, niedostatku, pychy, wyniosłości, niedbałości w pokoju, dobrego sługi itp.²

Chrzanowski sporo wysiłku i czasu poświęcił, by zbadać źródła emblematów Rejowych w *Żwierzyncu*. I jakkolwiek w konkluzji stwierdzał, iż „trudno na to pytanie wyczerpująco odpowiedzieć”³, wskazał przecież na związki i analogie niezwykle ważne. Przede wszystkim więc już on dostrzegł powiązania *Żwierzynca* z *Andreae Alciati Emblematum liber*. Rej zapewne musiał znać ryciny z wydań tego bardzo popularnego, wielokrotnie wznawianego (pierwsza edycja w r. 1531) i powiększanego stopniowo⁴, zbioru. Chrzanowski w załączeniu do swych wywodów zamieścił szczegółowy spis emblematów Reja, których źródłem mogła być księga Alciatusa⁵. Samych rycin z *Emblematum liber* nie spotykamy zresztą w obu wydaniach *Żwierzynca* (1562, 1574). W emblematycznych wierszach Reja nawiązujących — na pewno lub prawdopodobnie — do tego źródła ryciny zastępuje opis ich znajdujący się na początku danego ośmiowiersza. Jak słusznie podkreśla Chrzanowski, zastosowana tu przez Reja praktyka, polegająca na zastąpieniu ryciny książkowej (podobnie mogło być z malowidłem lub rzeźbą, do których autor nawiązywał) jej opisem, była w jego czasach dość częsta, a tradycji takiego postępowania szukać byłoby można w dziełach uznanych twórców czasów dawniejszych (np. Augustyna, Fulgencjusza, Izydora)⁶.

Prócz wzorów zaczerpniętych z książek emblematycznych Chrzanowski wskazał jeszcze na dwa ważne źródła, które mogły Rejowi dostarczyć inspiracji do pisania wierszy związanych z obrazami: po pierwsze — tytu-

² I. Chrzanowski, „*Żwierzyniec*” Mikołaja Reja z Nagłowic. „Ateneum” 1893, t. 3, s. 286—287.

³ *Ibidem*, s. 287.

⁴ Zob. Praz, *Bibliography of Emblem Books*, s. 5—8.

⁵ Chrzanowski, *op. cit.*, s. 288—289.

⁶ *Ibidem*, s. 287.

łowe ilustracje ówczesnych książek różnego rodzaju (a więc nie tylko ze zbiorów emblematycznych), do których należałoby dodać także ilustracje nietytułowe; po drugie — popularne malowidła — głównie kościelne (a zapewne także i inne). I tak np. epigram pt. *Rycerz krześcijański* nasywa łatwe skojarzenia z postacią św. Jerzego walczącego ze smokiem⁷, tak częstym tematem ówczesnych kompozycji plastycznych (w malarstwie i rzeźbie).

Emblematami Rejowymi nie interesowano się po Ignacym Chrzanowskim zbyt wiele. Ledwie wzmiankuje o nich w swej monografii Alexander Brückner, wspomina o nich Julian Krzyżanowski⁸. Zajął się nimi wreszcie dwukrotnie piszący te słowa: kreśląc zarys europejskiego i polskiego kontekstu *Emblematów* Zbigniewa Morsztyna i w rozprawie poświęconej emblematyce staropolskiej⁹. Bliższe obcowanie z wierszami Rejowymi przynależnymi do tej bardzo popularnej w XVI i XVII w. gałęzi twórczości skłoniło mnie wreszcie do pełniejszego omówienia roli konstrukcji emblematycznych i pokrewnych emblematom w twórczości autora *Wizerunku*, *Zwierzyńca* i *Zwierciadła*.

2

Twórczość Mikołaja Reja powstawała w latach, w których praktyka nowożytnej emblematyki europejskiej, a tym bardziej związana z nią świadomość teoretyczno-normatywna, znajdowała się *in statu nascendi*. Pojawienie się Alciatusowej *Emblematum liber* w r. 1531 przyjęte zostało przez późniejsze pokolenia, zwłaszcza zaś przez pokolenia teoretyków i twórców w w. XVII, za moment narodzin nowożytnej emblematyki, znajdującej swój kształt przede wszystkim w postaci książki emblematycznej czy też, mówiąc ściślej, emblematów w książkach, ponieważ utwory emblematyczne nie zawsze (choć często) wypełniały całkowicie książki, w których zamieszczali je ich twórcy. W XVII wieku Alciatusowi przyznano zaszczytny tytuł: „*Emblematum Pater et Princeps*”¹⁰. Można natomiast wątpić, czy o ojcostwie tym prze-

⁷ *Ibidem*, s. 287, 289.

⁸ A. Brückner, *Mikołaj Rej. Studium krytyczne*. Kraków 1905, s. 251—252. — J. Krzyżanowski, wstęp do: M. Rej, *Pisma wierszem*. (Wybór). Wrocław 1954, s. LXI—LXII. BN I, 151.

⁹ J. Pelc: *Europejski i polski kontekst „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*. Toruń 1967; *Zbigniew Morsztyn arianin i poeta*. Wrocław 1966, s. 244; *Old Polish Emblems. (Introduction to the Problems)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (w druku).

¹⁰ Zob. B. Balbinus, *Versimilia Humaniorum disciplinarum seu iudicium privatum de omni litterarum (quas humaniores appellant) artificio*. Augsburg 1710, s. 232 (wyd. 1: 1687).

konany był również sam Alciatus, który tak kultywował więź swego dzieła z tradycją. Aż 50 epigramów znajdujących się pod rycinami w jego słynnym zbiorze emblematycznym pochodziło z wysoko cenionej przez humanistów renesansowych Antologii Greckiej. Sporo epigramatów przełożonych przez Alciatusa z greki na łacinę jeszcze przed pojawieniem się pierwszej edycji *Emblematum liber* ukazało się w druku w książce pt. *Selecta epigrammata graeca latine uersa, ex septem Epigrammatum Graecorum libris. Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac uersionibus plusquam quingenta Epigrammata, recens uersa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuiccaiensi*, Basileae ex aedibus Io. Bebelii, mense Aug. MDXXIX¹¹. Niektóre z wizerunków emblematycznych księgi Alciatusa wraz z odpowiadającymi im epigramami widniały niegdyś na ścianach starożytnej Pompei¹².

Już w w. XVI kształtowało się przekonanie w stuleciu następnym przyjęte bardzo szeroko, że pełny emblemat jest konstrukcją złożoną z trzech zasadniczych części: 1) inskrypcji zwanej „epigrafem”, „mottem”, „lemmą”; 2) obrazu zwanego „imago”, „icon”, „pictura”; 3) subskrypcji, której rolę spełniał najczęściej wierszowany epigram bądź dystych, a niekiedy także dłuższy utwór poetycki. Inskrypcja stanowiąca esencję treści całości zawierała krótką formułę, wziętą zazwyczaj z *Pisma św.* lub z dzieł jakiegoś znanego autora, albo wreszcie wykoncypowaną przez twórców emblematu. Jej bogatą i zazwyczaj złożoną treść ilustrowała rycina przedstawiająca swoistą figurę (mogło nią być np. drzewo, roślina, zwierzę, postać ludzka albo grupa postaci stanowiących personifikację czy swoistą alegorię, lub też scena zaczerpnięta z historii, mitologii, *Biblii*) — której akcesoria posiadały przy tym zazwyczaj istotny sens, alegoryczny i dydaktyczny. Sens ów wydobywała i komentowała w postaci słownej subskrypcja wierszowana. Dzięki podwójnemu oddziaływaniu na odbiorcę, poprzez obraz i tekst, łatwiej było przekazać mu bogactwo treści skondensowanej w uogólnionej idei przewodniej. Autor popularnej poetyki wydanej już w r. 1594 Jakub Pontanus stwierdzał:

*Iam vero emblema tria continet, epigraphen, velut rei totius animam, picturam et poesin, artes germanas, quae se ita explicent, ut altera alteri sit interpret. Et pictura quidem, tanquam corpus, poesis tanquam animus est: fitque ut emblema non possit non esse gratum, in quo et aures dulci carminum numero delectantur, animi pascuntur, et oculi pictura recreantur*¹³.

¹¹ Bibl. Narodowa, starodruk sygn. XVI.O.2474. W wydaniu tym ponad 30 epigramów w przekładzie Alciatusa.

¹² Zob. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, t. 1, s. 22. — Schöne op. cit., s. 24—25.

¹³ J. Pontanus, *Poeticarum institutionum libri III*. Wyd. 2, poprawione. Ingolstadii 1597, s. 189.

W latach jednak, w których powstawały oraz wychodziły spod pras drukarskich dzieła Mikołaja Reja i w których pojawiały się nowe, uzupełniane wciąż wydania emblematycznego zbioru Alciatusa (1531 — pierwsza, 1550 — ostatnia edycja za życia autora), przekonanie o trójczłonowej, ustalonej i przyjętej konstrukcji emblematu nie należało bynajmniej do prawd oczywistych czy choćby nawet szeroko znanych. We wcześniejszej od dzieła Pontanusa, cenionej i szeroko rozpowszechnionej *Poetyce* Scaligera próżno szukalibyśmy tak dokładnego określenia budowy emblematu, a nieliczne wzmianki o konstrukcjach emblematycznych musimy skrętnie tropić w uwagach o alegoriach i epigramach¹⁴. Przykładem szczególnie wymownym mogą tu być wyjaśnienia, jakie dają popularne wówczas słowniki, przede wszystkim Calepinusa *Dictionarium undecim linguarum [...]* (1558) i Mączyńskiego *Lexicon Latino-Polonicum [...]* (1564). Oto co pisze o emblemacie Jan Mączyński:

*Emblema, emblematis, gene. neut. Sunt opera quae ex Tesserculis structa sunt, czworogranna / albo szachownicza robota yakie bywayą stoly y skrzinki / Takiesz stropy albo sciany laskowane / Też astrichy naziewne, gdy cegły są rozmaytemi farbami przepletane. Item quicquid ornatus gratia inseritur. Emblema etiam dicitur opus, insitum wszczepione / wstawione alias opus uermiculatum. Emblemata item dicuntur, subtilne kramarskie rzeczy pstre a yakoby gwiazdkami nakrapiane*¹⁵.

Nie znajdujemy tu więc określenia, którego byśmy szukali. Mączyński wymienia jedynie potoczne znaczenia słowa „emblema” — mozaika i mozaikowa ozdoba oraz drobne, zdobione, inkrustowane przedmioty, które wystawia się w kramach.

W słowniku Calepinusa pod tym hasłem również odnajdujemy „mozaikę”, przedmiot ozdobiony mozaiką bądź ozdobny ornament. Jako polski odpowiednik wyrazu „emblema” podaje Calepinus „sztukwerk stolarski cudnie sadzony”, angielskim odpowiednikiem są zaś także obrazy — „pictures” w różnych kolorach na przedmiotach z drzewa i metalu¹⁶. Calepinus siedł zresztą za popularnymi kompendiami swoich czasów, a przede wszystkim za *Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis [...]*, dziełem wcześniejszym od wydania 1 *Emblematum liber* Alciatusa. Czytamy w *Annotationes*:

Emblematum vermiculatum opus significat ex tessellis insitiis aptum atque consertum [...]. Emblema etiam in vasis argenteis, aureisque et Corinthiis

¹⁴ J. C. Scaliger, *Poetics libri septem*. Lyon 1561. Korzystałem z wyd. 3 (Lyon 1586, s. 135, 351—352, 430—431). U Pontana emblematom poświęcono osobny rozdział w ks. III.

¹⁵ J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum [...]*. Królewiec 1564, k. 102r.

¹⁶ A. Calepinus, *Dictionarium undecim linguarum [...]*. Basileae 1558, s. 474; w wyd. Basileae 1590 s. 494.

*ornamenta erant apud antiquos: exemptilia cum libitum erat: cuiusmodi aetas ista non nouit et arbitror*¹⁷.

Budaeus bardzo wyraźnie podkreślał ornamentacyjną funkcję emblematów umieszczonych na i w budynkach oraz na przedmiotach użytkowych: *emblemata pro ornatu temporario et exemptili ponatur*¹⁸. Calepinus, za Budaeusem odwołując się do autorytetów starożytnych, przede wszystkim zaś do Cycerona, wprowadził termin „*dicta emblemata*” na oznaczenie konstrukcji słownych złożonych podobnie jak mozaikowe ozdoby i wizerunki zdobiące posadzki, ściany, przedmioty. Jako swoisty argument Calepinus przytoczył tu słowa Cycerona, komentującego (w mowach *Brutus* i *Orator*) słynne zdanie Luciliusa, który porównał — ironicznie zresztą — znakomitą wypowiedź, złożoną niby z kamyków, ze słów, do emblematycznej mozaiki, jakimi zdobiono podłogi¹⁹.

Objaśnienia Budaeusa i Calepinusa, znacznie obszerniejsze od skrótowej formuły słownika Mączyńskiego, przekonują nas, że w Europie już w pierwszej, a tym bardziej w drugiej połowie XVI stulecia termin „emblemata” odnoszono, podobnie jak w łacinie klasycznej — po pierwsze, w znaczeniu zwykłym do mozaikowych ornamentów, a szerzej także do ornamentów i obrazów zdobiących przedmioty bądź elementy budynków; po drugie, w znaczeniu przenośnym — do inkrustowanych cytatami, dowcipami, ozdobnikami słownymi wypowiedzi określonych jako *dicta emblemata*. Nie znajdujemy tu jednak jeszcze, jak i u Mączyńskiego, odniesienia terminu „emblemata” do trójczłonowej kompozycji emblematycznej, o której tak wyraziście pisał Pontanus.

Jaką jednak świadomość reprezentował sam Alciatus, nazwany w stuleciu następnym „Ojcem i Księciem” emblematyki nowożytnej, który nazwiskiem swym firmował wydaną w r. 1531 i wielokrotnie wznawianą i uzupełnianą *Księgę emblematów*? W nowszych opracowaniach naukowych, przede wszystkim zaś w artykule Heckschera i Wirtha²⁰ oraz w rozprawach Schönego, przyjęło się przekonanie — oparte na analizie

¹⁷ *Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis [...] in quatuor et viginti pandectarum libros [...]*. Parisiis 1514, CVr. — Por. też: Hadrianus Iunius, *Nomenclator omnium rerum [...]*. Amsterdam 1567, k. 258v (wyd. 1: 1555).

¹⁸ *Annotationes Guilielmi Budaei [...]*, k. C1r.

¹⁹ Calepinus, *op. cit.*, s. 474: „*Nullum nisi loco positum, et tanquam in vermiculato emblemate (ut ait Lucilius) structum verbum videres [...] Dictiones in oratione tam lepide compositae, quam in vermiculatis operibus tessellae, quae etiam in pavimentis tanta arte coagmentabantur, ut rerum animaliumque effigiem referrent [...]*”. — Obok Luciliusza i Cycerona udatne, inkrustowane konstrukcje słowne do emblematu (mozaiki) porównywali również inni pisarze antyczni, np. Kwintylijan (*Institutio oratoria* II, IV, 27; IX, IV, 113).

²⁰ Heckscher, Wirth, *op. cit.*, kol. 88.

konstrukcji *Emblematum liber* oraz na znajomości późniejszej emblematyki, świadomości jej twórców i teoretyków — iż koncepcję trójczłonowej struktury nowożytnego emblematu zawdzięczamy Alciatusowi. Stanowisko to znalazło jednak również zdecydowanych oponentów. Wymownym tego przykładem może być opublikowana ostatnio rozprawa Hessela Miedemy²¹. Można by oczywiście postawić tu pytanie, co dyskusja ta i samo zagadnienie ma wspólnego ze sprawą emblematyki u Reja? Wbrew pozorom jednak problem ów posiada dla interesujących nas kwestii znaczenie bardzo istotne, czytelnika przeto, który zechciał towarzyszyć dotąd niniejszym rozważaniom, proszę jeszcze o chwilę cierpliwej uwagi.

Otóż Miedema odwołując się do licznych materiałów stwierdza, że Alciatus terminem „*emblemata*” posługiwał się w odniesieniu do epigramów wypełniających jego księgę. Ryciny towarzyszące epigramom w pierwszym wydaniu *Emblematum liber* dodane zostały przez wydawcę augsburskiego, Henryka Steynera, i wykonane na jego zamówienie²² przez tamtejszego artystę Jörga Breu²³. W późniejszych edycjach *Emblematów* Alciatusa zmieniali się drukarze i wykonawcy drzeworytów, pozostawał autor epigramatów. Nie zawsze był on zresztą zadowolony z graficznego i edytorskiego opracowania swego dzieła²⁴. Wreszcie w r. 1547 w Bazylei i w r. 1548 w Lyonie *Emblemata* ukazują się w zbiorowych wydaniach dzieł autora (jeszcze za jego życia!) jako epigramaty bez rycin²⁵.

Jak stwierdza Miedema, postawa Alciatusa, który pod pojęcie „*emblema*” podstawiał pewien typ epigramu, nie była w jego czasach zjawis-

²¹ Zob. np. H. Miedema, *The Term „Emblema” in Alciati*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” vol. 31 (1968).

²² Por. H. Steyner, przedmowa do: A. Alciati *Emblematum liber*. Augsburg 1531, k. Alv: „*Candido lectori S. P. Haud merito candide lector, nostram desiderabis diligentiam, in hiis tabellis quae huic operi adiectae sunt, elegantiores nanque picturas, et auctoris grauiissimi auctoritas, et libelli dignitas merebantur, quod quidem nos fatemur, cupiebamusque inventiones has illustriores tibi tradere ita, si eas quam artificiosissime depictas [ante oculos poneremus, nihilque (quod sciam) ad eam rem nobis defuit. Verum cum hoc non tantum magni laboris fuerit (quem certe non subterfugimus), sed et maximi sumptus, intelligis quicquid huiusmodi erat, id omne tibi denuo persoluendum fuisse. Vtilissimum itaque nobis visum est, si notulis quibusdam obiter, rudioribus, grauiissimi auctoris intentionem significarem, quod docti haec per se colligent, hocque ipso tibi gratificari uoluimus, si magnas delitias paruo tibi compararemus, bene vale, nostramque operam boni consule*”.

²³ Zob. Praż, *Bibliography of Emblem Books*, s. 5.

²⁴ Zob. Miedema, *op. cit.*, s. 244.

²⁵ *Ibidem*, s. 238—239. W wydaniu pośmiertnym: D. Andreae Alciati [...] *Opera omnia in quatuor tomos [...]*. Basileae MDLXXXII. T. 4, kol. 1097—1175, *Emblemata* wydano z rycinami.

kiem odosobnionym. I tak np. zbiór Guillaume de la Perrière'a, opublikowany w r. 1539 jako *Le Théâtre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblèmes* [...] wraz z rycinami²⁶, ukazał się w r. 1536 pod tymże tytułem, lecz całkowicie bez ilustracji²⁷. Miedema posuwa się jeszcze dalej, pisząc, że niektórzy współcześni Alciatusowi tytułową formułę *Emblematum liber* rozumieli jako oznaczenie swoistego „farrago”, czyli zbioru rozmaitych epigramatów, co zresztą odpowiadać miało pierwotnemu znaczeniu słowa „emblema” — ‘mozaika’. W ten sposób wyjaśniono właśnie treść niemieckiej wersji dzieła Alciatusa przygotowanej przez Wolfganga Hungera i wydanej w r. 1542: *Das buechle der verschroten Werck*²⁸. Pojęcie „farrago” znakomicie odpowiadało zbiorowi stu emblematów Gilles Corrozeta pt. *Hecatographie* [...] (1540), co stwierdzała przedmowa do czytelnika:

*contient cent emblèmes,
Authoritez, Sentences, Appophthegmes,
Des bien lettrez, comme Plutarque et aultres*²⁹

Nieobce też chyba było ono Rejowi — twórcy *Żwierzynca, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są własnie wypisane. A zwłaszcza ku czasom dzisiejszym naszym niejako przypadające. Na rok od narodzenia Pańskiego 1562*, choć starał się on niewątpliwie swój zbiór uporządkować i nadać różnorodnym materiałom wchodzącym doń jakąś wewnętrzną hierarchię.

Mimo tych wszystkich zastrzeżeń, byłoby jednak — jak sędzę — nieusprawiedliwioną przesadą, gdybyśmy posunęli się do stwierdzenia, iż sprawa związku epigramatów Alciatusa z pewnymi wyobrażeniami konkretyzującymi się plastycznie w wizerunku była dla ich twórcy czymś obojętnym lub mało ważnym. Alciatus zdawał sobie dobrze sprawę z pokrewieństw łączących jego *Emblemata* z plastyczną wizją przyrody i dziejów ludzkich, świadczy o tym jego list do Francesca Calvo, datowany w Mediolanie 9 grudnia 1522, odnoszący się do wydanych później (1529 i 1531) epigramatów:

libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria [!], vel ex rebunaturalibus aliquid elegans significet unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus,

²⁶ Zob. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, t. 1, s. 394. Słowo „*emblèmes*” uznawano za uzasadnienie rycin w zbiorze, co miał zapowiadać tytuł.

²⁷ Zob. Miedema, *op. cit.*, s. 246.

²⁸ *Ibidem*, s. 246.

²⁹ *Ibidem*, s. 246.

*qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens*³⁰.

Znamienne są również słowa, którymi Alciatus w traktacie *De verborum significatione* poświadczał związki swych *Emblematów* z modnymi w tych czasach hieroglifikami, zwłaszcza zaś z popularnym zbiorem Horusa Apollina (Horapollo, *Hieroglyphica*), przełożonym w r. 1517 na język włoski przez Fillipa Fasaniniego:

*Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata*³¹.

Warto też przypomnieć, iż w dwa lata po śmierci Alciatusa, w r. 1552, wychodzi zbiór emblematów Barthélemy'ego Aneau z 106 drzeworytami pod jakże znamienym tytułem: *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*³².

Krytyczny artykuł Miedemy kończy się słuszną konkluzją, iż teoretyczna koncepcja emblematu jako konstrukcji trójczłonowej ukształtowała się w pełni dopiero w drugiej połowie XVI wieku. Praktyka jednak poprzedziła powstanie formuły teoretycznej. A praktyka ta pojawiła się i upowszechniła w dużej mierze, jeśli nie przede wszystkim, dzięki trudowi i Alciatusa, i jego wydawców, i autorów ilustracji. Wszyscy oni wypracowali razem — co nie musi tu znaczyć harmonijnie i zgodnie, w oparciu o przyjęte kolektywnie założenie — schemat, który przyjęła i udoskonaliła późniejsza emblematyka XVI i XVII stulecia. Nie znaczy to też, iż poczynszy od wydania *Emblematum liber* możemy mówić o narodzinach ukształtowanego w pełni schematu kompozycji trójczłonowej emblematu. Schemat ów „docierał się” raczej stopniowo. Najpierw wyraźnie określili w nim swe miejsce epigram i rycina, choć powiązanie ich nie zawsze może było w pewni zsynchronizowane, jak by przystało na dwie uzupełniające się wzajemnie „*artes germanae*” (termin Pontanusa³³). Stopniowo — i nawet z pewnym opóźnieniem — w ramach kształtującej się trójczłonowej kompozycji emblematu krystalizowała się postać „epigrafu”, „motta”, „lemmy”, czyli inskrypcji. U Alciatusa ma ona jeszcze wielokrotnie formę typową dla tytułu epigramatów: *In astrologos, In auaros*³⁴. I trudno tu nie zauważyć, że podobne konstrukcje odnajdujemy dość często w *Żwierzynku* Reja, m. in. w emblematach przeję-

³⁰ G. L. Barni, *Le lettere di Andrea Alciato Giureconsulto*. Florence 1953, s. 46 (list 24). Cyt. za: Miedema, *op. cit.*, s. 236.

³¹ A. Alciatus, *De verborum significatione libri quatuor*. Bat. Lugduni 1530, s. 97, por. także s. 5. Chaeremon — znawca hieroglifików egipskich za czasów cesarza Augusta.

³² Zob. Praz, *Bibliography of Emblem Books*, s. 10.

³³ Pontanus, *op. cit.*, s. 189.

³⁴ Por. Miedema, *op. cit.*, s. 248.

tych z Alciatusa ³⁵. Obok jednak tych nagłówków prostych, typowych dla epigramatyki, w *Emblematum liber* pojawiają się formuły bardziej rozbudowane — w postaci sentencji, cytatu, co postulowały później zalecenia teoretyczne. Słowem, na przykładzie dziejów *Emblematum liber* Alciatusa jeszcze za życia poety możemy śledzić *in statu nascendi* proces kształtowania się poetyki immanentnej nowożytnej emblematyki, której początki poprzedziły dość znacznie powstanie ich poetyki sformułowanej.

3

Wynalazek druku w w. XV i bujny rozwój drukarstwa w w. XVI stworzyły możliwości powstania i rozwoju zbiorów, cykli emblematycznych — w postaci książkowej. Ukształtowana w pełni książka emblematyczna była jednak produktem już dość zaawansowanego stadium procesu, który miał niewątpliwie także fazy wcześniejsze. Powstanie czy powstawanie emblematów, jako struktur wiążących w określony sposób produkt sztuki plastycznej i sztuki słowa, poprzedziła bujna kariera zwykłych (nieemblematycznych) ilustracji tekstowych w książkach. Najpierw wytwarzano książki ksylograficzne, będące odbiciem klocków drzeworytniczych zawierających zazwyczaj i rycinę, i objaśnienie tekstowe, zamieszczone razem na jednej stronicy druku. Wcześniej jeszcze istniały iluminacje średniowiecznych manuskryptów występujące np. przy żywotach świętych, tańcach śmierci, przy różnych relacjach, aluzjach i komentarzach do herbów (i opisów ich), przy literackich wizerunkach osób i zdarzeń godnych pamięci. Już w średniowiecznych rękopisach iluminowanych ilustracja pełni nie tylko funkcję zdobniczą, lecz również — wysuwającą się często na pierwsze miejsce — funkcję dydaktyczną. Analogiczną funkcję pełnił zresztą tekst, z którym dane ilustracje wiązały się w sposób mniej lub więcej oczywisty i sprawdzalny. Ilustracje bowiem nie „na temat” nigdy nie były zjawiskiem pożądanym i w pełni zamierzonym.

Najpiękniejsze jednak i najbardziej zharmonizowane z tekstem ilustracje rękopisów iluminowanych, choć powielane niekiedy, miały dość wąski zasięg oddziaływania. Dopiero w książce drukowanej mogły one dotrzeć do licznej rzeszy odbiorców, a nawet — używając popularnego dziś terminu — istotnie do odbiorcy masowego.

Cenna i bogato ilustrowana praca Juliana Krzyżanowskiego *Romans polski wieku XVI* ukazuje, jak ważną rolę ilustracja pełniła w dziejach owego niezwykle popularnego gatunku. Wśród ilustrowanych wydań

³⁵ Zob. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 288—289. — Pelc, *Europejski i polski kontekst „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna*, s. 198—199.

ówczesnych romansów szczególne miejsce zajmują druki poprzedzone ilustracją tytułową. Tego typu ilustracje, będące swoistą wizytówką książki, uzupełniały zawartą w tytule informację o treści. Prezentowały już zaraz na wstępie głównego bohatera (czy bohaterów) — przypomnieć tu można rycinę tytułową *Ezopa* Biernata z Lublina, która przedstawia postać tytułową z charakterystyczną gestykulacją wyrażającą udział w dyskursie³⁶ — lub najbardziej znamienne sytuacje.

Ważną rolę pełniły jednak także ilustracje wewnątrz książek. Ich związek z tekstem mógł być przy tym luźniejszy lub bardziej ścisły. Już wydawcy XV-wieczni starali się zespolić ilustracje jak najściślej z tekstem, aby osiągnąć efekt zwielokrotnionego, wyrażonego i słowem, i ryciną, ukierunkowanego oddziaływania na odbiorcę. Nie wykluczało to zresztą możliwości występowania tych samych rycin w różnych dziełach, czasem w zupełnie odmiennej funkcji. Tendencje te oczywiście łatwo stwierdzić również u późniejszych autorów i wydawców zbiorów emblematycznych, którzy kierowali się podobnymi założeniami. Odnotujmy ponadto, że w najwcześniejszych drukach z XV w. odnaleźć możemy przykłady kilkuczłonowych konstrukcji bardzo zbliżonych do budowy pełnego emblematu.

Wśród inkunabułów Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. XV. Q. 329) m. in. znajduje się dzieło pt. *Von der ynnigen Selen wy sy Gott ca // steyet unnd im beheglich mach*, odbite w Erfurcie w drukarni Wolfganga Schenckena, a przedstawiające kolejne fazy osiągnięcia jedności Oblubieńca i Oblubienicy: Chrystusa i duszy ludzkiej. Książka ma konstrukcję bardzo zbliżoną do zbioru emblematów. Z każdą ryciną przedstawiającą kolejne stadium wielkiego misterium, mistycznego zespolenia, wiąże się osobny tytuł — odpowiednik inskrypcji, po nim zaś następuje dialog Oblubieńca-Chrystusa i Oblubienicy-duszy, pisany wierszem, oraz nauka moralna prozą, stanowiąca dodatkowy komentarz. Marginesowo już dodajmy, że ów dokument późnośredniowiecznych tendencji mistycznych wskazuje na istnienie tradycji dość bliskich barokowej emblematyce podejmującej m. in. ten sam temat, choć już jednak inaczej, przy jednoczesnym asymilowaniu tradycji antyku przejętej przez renesans bezpośrednio, często w opozycji wobec średniowiecza.

Konstrukcyjne podobieństwa z książką emblematyczną odnajdujemy również w niektórych późniejszych wydawnictwach, m. in. w edycjach

³⁶ Zob. J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*. Wyd. 2. Warszawa 1961, s. 149 (ryc. 67). Rycinę tę odnajdujemy również — z pewnymi modyfikacjami — w drukach obcych i późniejszych polskich (a odnosi się także ona do postaci Marchołta), być może więc znajdowała się także na karcie tytułowej zachowanego we fragmentach dawnego wydania *Rozmów, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*.

popularnych powieści. Przykładem może tu być choćby książeczka wypuszczona w r. 1551 (*nb.* to wyd. 2 — pierwodruk z r. 1543) przez krakowską oficynę Hieronima Scharffenberga pt. *Historyja barzo cudna i ku wiedzeniu potrzebna o stworzeniu nieba i ziemie i innych wszystkich rzeczy, które i żywą na świecie, i jako potem Pan Bóg człowieka, to jest Jadama i Jewę, z kości jego stworzył, a jako żywota swego na tym świecie dokonali etc.*³⁷ Książeczka ta, zawierająca dzieło krakowianina Krzysztofa Pussmana, skonstruowana była w ten sposób, że poszczególne jej części składowe (nie wszystkie zresztą) obok nagłówków posiadały drzeworyty przedstawiające sceny biblijne (zapowiedziane nagłówkiem), które opisywano i komentowano w tekście towarzyszącym rycinie.

Wśród wydawców w Europie schyłku w. XV i początków XVI ukształtowała się powszechna niemal — lub przynajmniej bardzo częsta — praktyka ilustrowania niektórych cyklów literackich, i to tak, aby poszczególnym członom kompozycji cyklicznej odpowiadały właściwe ryciny.

W ten sposób ilustrowano m. in. Owidiuszowe *Przemiany*, o czym świadczą np. wydania mediolańskie *Metamorphoses* z lat 1509, 1517, 1520³⁸, a także edycje drukowane w innych krajach, wspomnijmy tu choćby przekład francuski — Ovide, *Les Métamorphoses* (Lyon 1557) J. de Tournes³⁹. Szeroko stosowany był zwyczaj ilustrowania zbiorów bajek. Praktykowali go zwłaszcza drukarze niemieccy, ale nie tylko oni, na co wskazuje m. in. wydanie mediolańskie *Aesopus moralisatus [...]* z r. 1520, zawierające 22 winiety przy *Żywocie* i 64 ilustracje do bajek⁴⁰. Polskie wydanie *Ezopa* Biernata z Lublina z r. 1578, znane z unikatku kórnickiego (sygn. Cim. Qu. 2450 adl.), posiada ilustracje tylko przy *Żywocie*. Zachowały się jednak drzeworyty krakowskiej drukarni Wietora, które zapewne występowały obok bajek Ezopowych: *O potwarzy* (99) i *W nierówniu towarzystwa nie masz* (100), we wczesnym, nie zachowanym wydaniu, odbitym około roku 1522. Drzeworyty te wykazują zresztą wyraźne pokrewieństwa z rycinami wykonanymi tą samą techniką, występującymi w augsburskiej edycji bajek *Ezopa* z ostatniej ćwierci XV wieku⁴¹.

Ilustrowane wydania bajek wykazują bardzo bliskie pokrewieństwo ze zbiorami emblematycznymi. Te ostatnie zresztą, i to począwszy od pier-

³⁷ Por. K. Pussman, *Historia barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemii*. Wydał Z. Celichowski. Kraków 1890. — Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, s. 24, 181—182.

³⁸ Zob. C. Santoro, *Libri illustrati Milanesi del Rinascimento*. Milano 1956.

³⁹ Zob. R. Brun, *Le Livre illustré en France au XVII^e siècle*. Paris 1930, tabl. 24.

⁴⁰ Por. Santoro, *op. cit.*

⁴¹ Zob. A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490—1525)*. [Lwów 1929], s. 373 (ryc. 64, 65), 375—377.

wodruku *Emblematum liber* Alciatusa z r. 1531, wyraźnie nawiązywały do sytuacji przedstawianych w tekście bajek i w towarzyszących im rycinach⁴². Ilustratorzy emblematów nawiązywali do konwencji graficznych wypracowanych już przy ilustracjach do bajek. Wydane ostatnio przez Artura Henkela i Albrechta Schönego wspaniałe kompendium europejskiej emblematyki czasów renesansu i baroku: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, ukazuje wymownie, jak wiele ówczesne ryciny emblematyczne zawdzięczały i przyjęły z ilustrowanych zbiorów bajek⁴³. Nie dziwnym jest przeto, że w rozdziale 4 Rejowego *Zwierzyńca* emblematy i bajki zamieszczono obok siebie w tak bezpośrednim sąsiedztwie⁴⁴. Postępowanie Reja było zgodne z przekonaniem i praktykami w jego epoce. Fakt, że i bajki, i emblematy posługiwały się szeroko konstrukcjami alegorycznymi przedstawiającymi i wyjaśniającymi losy życia ludzkiego, mentalność ludzką, że i w jednych, i w drugich wizerunki zwierząt, ludzi, przedmiotów były traktowane jako symboliczne i hieroglificzne odpowiedniki postaw oraz zachowań ludzkich, niewątpliwie ułatwiał wzajemne zresztą z czasem oddziaływanie, przenikanie różnych elementów dwu pokrewnych gatunków, których twórcy stawiali sobie zresztą zazwyczaj podobne cele: pouczyć i zabawić odbiorcę-czytelnika.

W XVI wieku istniały i cieszyły się wielkim powodzeniem dwa gatunki literackie, dwa typy książek, które, podobnie jak ilustrowane zbiory bajek, wykazywały duże pokrewieństwa z emblematami i książką emblematyczną. Chodzi tu o tzw. „*imagines*”, „*icones*”, czyli wizerunki, oraz o „*stemmata*”, czyli graficzne wyobrażenie herbów, którym towarzyszyły komponenty literackie: nagłówek i komentarz zazwyczaj w postaci epigramu lub dłuższego wiersza.

Szczególną może wziętością cieszyły się w okresie renesansu zbiory rozmaitych „*imagines*” i „*icones*”, przedstawiające galerie wizerunków znanych postaci różnych lub też bliżej określonych czasów, współczesnych lub dawnych. Jako przykład wydawnictwa tego typu wymieńmy popularny, wielokrotnie wznawiany zbiór Ślązaka Mikołaja Reusnera *Icones sive imagines virorum literis illustrium [...]* (1540)⁴⁵.

⁴² Por. Alciatus, *Emblematum liber*. Augsburg 1531, k. C8v, D7r—v i inne. Zob. *Emblemata*, kol. 397, 878. W późniejszych wydaniach Alciatusa ilość powiązań wzrastała.

⁴³ *Emblemata*, kol. 369—902 *passim* (zob. zwłaszcza kol. 768, 770, 827, 878).

⁴⁴ Zwracał na to już uwagę Chrzanoski (*op. cit.*, s. 289).

⁴⁵ Zbiór ten był wielokrotnie wznawiany i uzupełniany. Z licznych wznowień wymieńmy: *Icones sive Imagines vivae literis Cl. Virorum [...]*. Basileae 1591. Tenże Reusner wydał w r. 1581 we Frankfurcie zbiór emblematów pt. *Emblemata Nicolai Reusneri ic. partim Ethica et Physica: partim vero Historica, et Hieroglyphica, sed ad virtutis, morumque doctrinam omnia ingeniosè traducta: et in*

Wizerunki („*imago*”, „*icon*”) współtworzące razem galerię zbioru posiadały zazwyczaj kształt następujący: 1) pod imieniem własnym i nazwiskiem danej osoby umieszczano dewizę jej życia w formie krótkiej sentencji, cytatu, zawołania lub hieroglificznego czy symbolicznego określenia, oddającego syntetycznie jej cechy, uczynki, rolę w społeczności (np. we wspomnianym już zbiorze Reusnera przy Janie Pico della Mirandola mamy formułę „*Phoenix cognominatus*”⁴⁶); 2) dalej następowała rycina, czyli wizerunek danej postaci, którą twórca drzeworytu czy miedziorytu starał się przedstawić w ten sposób, by uwypuklić w rysach jej cechy osobiste, zalety, zainteresowania, zajęcia, posługując się również akcesoriami, jak odpowiedni ubiór, przedmioty używane (np. książka czy pióro przy uczonych i pisarzach); 3) pod ryciną umieszczano wreszcie epigramat czy dłuższy wiersz będący pisany wizerunkiem danej osobistości, wyliczający jej cnoty, sławne uczynki, a niekiedy — zdarzały się bowiem wizerunki negatywne, zamierzone jako przestroga — błędy oraz przewinienia.

Tak przedstawiała się pełna, można by rzec klasyczna, konstrukcja „*imagineis*” („*iconis*”). W praktyce jednak nie zawsze takie wizerunki posiadały wszystkie wyliczone wyżej części. I tak zdarzały się obrazy poszczególnych osób pozbawione wstępnej dewizy. We wspomnianym zbiorze Reusnera np. przy wizerunku Alciatusa, znanego nam twórcy *Emblematów* i prawnika, obok nazwiska brak dewizy, występuje tylko określenie zawodu: „*Andreas Alciatus / Iuris consultus*”⁴⁷. Podobnie zresztą postępował w *Żwierzyńcu* Rej, ukazując w rozdziale 1 (poprzedzonym nagłówkiem: *A tu sie już poczynają sprawy i postęпки pamięci godne onych krolow i inych stanow sławnych tak pogańskich jako i krześcijańskich, z ktorych by własnie każdemu pocziwemu stanowi przystało dobre przykłady ku swym postępkom brać*) wizerunki różnych postaci historycznych, biblijnych i mitologicznych, a w rozdziale 2 (*A tu sie poczynają stany i domy niektore zacnego narodu polskiego*) obu królów Zygmunatów i inne osobistości. W tych rozdziałach tekstowi ośmiowersza towarzyszy w nagłówku tylko imię własne i tytuł z dodaniem co najwyżej przydawki „zacny”, „sławny”, „sławnej pamięci”, brak natomiast dewizy (o rycinach pomówimy dalej osobno). Zdarzały się wreszcie zbiory „*imagineis*” pozbawione zupełnie rycin, które zastępował jedynie rozbudowany, odpowiednio pisany wizerunek danych postaci.

Jeszcze bliższy związek z konstrukcją emblematów wykazywały niektóre „*stemmata*”. Godła herbów wywodzące się ze średniowiecznych ry-

quatuor libros digesta, cum Symbolis et inscriptionibus illustrium et clarorum virorum [...] (Częścią tego zbioru były: *Stemmatum, sive Armorum gentilitiorum libri tres*, a więc Reusner uprawiał wszystkie trzy pokrewne gatunki, jak Rej.)

⁴⁶ Reusner, *Icones sive Imagines vivae [...]*, k. G7v.

⁴⁷ *Ibidem*, k. O4r.

cerskich tradycji, a w czasach renesansu będące symbolem przynależności do warstw wyższych, rządzących, posiadających znaczenie w społeczeństwie, ze swej istoty miały kształt dający się interpretować symbolicznie, hieroglificznie. Tak też interpretowali je poeci i przygodni panegirysty-wierszokleci czasów renesansu. Aluzje do herbów wyjaśniały cnoty, zalety, niekiedy zaś i wady ich użytkowników, były punktem wyjścia do snucia prognostyków, komentarzem służącym do wyjaśnienia roli i znaczenia uczynków, piastowanych godności i urzędów, do wyrażenia pochwał, apoteozy, a także przestrogi i przygany.

Wiersze na herby w drukach renesansowych pojawiały się przede wszystkim w — nazwijmy ją tak — okolicznościowej obudowie książki, interpretowały na początku lub na końcu herb autora, a częściej jeszcze herb adresata przedmowy czy dedykacji. Pisywali je tam sami autorzy książek, wydawcy, ich przyjaciele i znajomi. Wiersze na herby, często z ich wizerunkami i dewizami do nich, umieszczano też w zbiorach epigramatów i zbiorach emblematycznych. Powstawały wreszcie zbiory wierszy na jeden czy na kilka herbów spokrewnionych ze sobą rodzin, a także cykle wierszy na różne herby dostojników, ludzi znakomitych, sąsiadów i przyjaciół.

Wiersze na herby pisywali, w mniejszych lub większych ilościach, właściwie wszyscy poeci polscy doby renesansu. Pisywali je też poeci obcy. Pisywał je Andrzej Krzycki, wśród poezji którego odnajdujemy zresztą i wizerunki różnych osób oraz emblemata⁴⁸. Pisywał je Klemens Janicki, również autor emblematycznych subskrypcji (m. in. *In imaginem] Mariae Magdalенаe*) i galerii wizerunków arcybiskupów gnieźnieńskich⁴⁹. Pisywał je Krzysztof Kobylński, w którego *Epigrammatum libellus* (1558) znajdują się one obok emblematów i wizerunków osób⁵⁰. Pisy-

⁴⁸ Por. *Andreae Cricii Carmina*. Edidit C. Morawski. Cracoviae 1888, s. 116; *In stemma Ioannis Tarnovii*; s. 151—152; *Insignia Odrowąz Christophori de Szydłowic, castellani et capitanei Crac. R. P. cancelarii*; s. 99; *In imaginem Lutri*; s. 9; *Sub imagine Deipartae Virginis Christum puerum tenentis* oraz *Sub imaginem Virginis matris Mariae*; s. 12; *In imaginem passi Redemptoris nostri*; s. 14—15; *Sub imagine Christi crucifixi in templo S. Catharinae Cracoviae*; s. 197; *In triumphum Amoris pictum*; s. 242; *In imaginem temporis*; s. 249—250; *In imaginem vitae aulicae*; a także wiele innych wierszy tego autora (czy przypisywanych jemu).

⁴⁹ Por. K. Janicki, *Carmina — Dzieła wszystkie*. Wydał i wstępem poprzedził J. Krókowski. Wrocław 1966. BPP seria B, nr 15, s. 142—143; *In stemma Ravitarum*; s. 286—287; *De insignii Tarnoviorum colloquium advenae et Poloni*; s. 256—277; *Vitae archiepiscoporum Gnesnensium*; s. 146—147; *In imaginem] Mariae Magdalенаe, In imaginem] Longini militis*.

⁵⁰ Ch. Kobylński, *Epigrammatum libellus*. Edidit L. Winniczuk. Varsoviae 1961, s. 53, 56—57, 29, 31—33, 36, 39, 40, 41, 43, 62, 63, 68. Por. też s. 71 n: *Metamorphoseos puellae et parvuli liber unus* (dołączono do wydania *Książeczki*

wał je przyjaciel Reja i Kochanowskiego — Andrzej Trzeciecki⁵¹. Pisywał je także sam Jan z Czarnolasu — przykładem choćby wierszyk *Na Leliwę Tarnowskich*, zamieszczony przy *Szachach*, czy epigram *In aquilam*, pomieszczony wśród *Foricoeniów* (nr 100), będący subskrypcją na królewski herb Henryka Walezjusza jako polskiego monarchy (orzeł z tarczą herbową na piersiach, na której lilie francuskiej dynastii)⁵².

Reja wiersze na herby rozrzucone są po wielu wydaniach jego dzieł, przede wszystkim w tzw. okolicznościowej obudowie książek (m. in. *Postylli*, *Wizerunku*, *Żwierciadła*). Napotykamy je wreszcie w dużej zwartej grupie w rozdziale 2 Rejowego *Żwierzyńca* wraz z godłami herbowymi, jakkolwiek nie we wszystkich ośmiowierszach występują tu aluzje do towarzyszących rycin. Niektóre z ośmiowierszy tego rozdziału pisane były właściwie pod obrazy konkretnych ludzi, a wizerunki osób zastąpiło tylko godłami ich herbów. I obserwacja ta posiada dość istotny walor teoretyczno-porządkujący. Granica między „*imagines*” i „*stemmata*” była w XVI w. niekiedy płynna, podobnie jak między „*emblemata*” i „*imagines*”. Czynnikiem ułatwiającym upodobnienia i zacieranie linii podziału było zapewne to, iż w funkcji subskrypcji w tych trzech pokrewnych strukturach (a więc w jej części literackiej, poetyckiej, pisanej) występowały zazwyczaj epigramaty posiadające własną poetykę, własną wielowiekową tradycję. Ponadto przypomnieć warto, że właściwie wszystkie trzy wymienione konstrukcje gatunkowe przechodziły w XVI w. ze szczególną gwałtownością procesy kompozycji i dekompozycji, którym gatunki i rodzaje literatury oraz innych sztuk podlegają zawsze. Przypomnieć wreszcie trzeba, że „*emblemata*” będące *in statu nascendi* — a w pewnym stopniu także „*imagines*” — wykazywały dużą prężność i zaborczość wobec form pokrewnych, podporządkowując sobie często zwłaszcza „*stemmata*”, posiadające starszą i bogatą tradycję czasów średniowiecza.

4

Pierwszą Rejową książką ozdobioną licznymi ilustracjami była *Postylla* wydrukowana w r. 1557 w Krakowie przez Macieja Wirzbięte, zna-

epigramatów z r. 1558), z ryciną po tytule, podobnie jak w wydaniach *Przemian Owidiuszowych*.

⁵¹ A. Trzeciecki, *Carmina — Wiersze łacińskie*. Opracował, przełożył i wstępem poprzedził J. Krókowski. Wrocław 1958. BPP seria B, nr 8; s. 74—75: *In Cymbam Gorcanorum insignia*; s. 80—81, 90—91 i inne. Zob. też Trzecieckiego wiersze okolicznościowe (przy portrecie) *In Effigiem [...] Nicolai Reii* w *Żwierciadle* (Kraków 1567—1568, k. A4r) i w *Postylli* (Kraków 1557, k. B2v).

⁵² J. Kochanowski: *Fraszki*. Opracował J. Pelc. Wrocław 1957, s. 144. BN I, 163; *Dzieła wszystkie*. Wydanie Pomnikowe. T. 3. Warszawa 1884, s. 241.

wiana w teŝe oficynie jeszcze dwukrotnie za ȳcicia autora w latach 1560 i 1566 (edycja 4 ukazała się juŝ pośmiertnie w r. 1571). Wydanie *Postylli* z r. 1557 i wcześniejsze o dwa lata (drugie z kolei, pierwsze w innej drukarni) *Psalterza Dawidowego* otwierało teŝ kilkunastoletni, bardzo interesujący okres współpracy Pana z Nagłowic z wybitnym drukarzem krakowskim i po trosze takŝe literatem, jakim był Maciej Wirzbięta, choćby jako autor przekładu dzieła Henryka Korneliusza Agryppy *O ślachtetności a zacności płci niewieściej [...]* (Kraków 1575)⁵³.

Na wstępie wydania 1 *Postylli* znalazły się powtarzane w edycjach następnycy cztery utwory wierszowane, które reprezentowały trzy charakteryzowane wyŝej gatunki renesansowe stojące na pograniczu sztuki plastycznej i sztuki słowa: „*stemmata*”, „*emblemata*”, „*icones*” („*imagines*”). Pierwszy z tych utworów nosił tytuł *Ku Orłowi Jego K[rólewskiej] Miłości*, pod którym znajdował się ozdobny drzeworyt przedstawiający herb króla polskiego, pod nim zaś z kolei umieszczono epigram dziesięciowerszowy. Na kolejnej sąsiedniej stronie następował drugi utwór związany z tą samą ryciną, pisany strofą saficką, pod nagłówkiem ujętym w stylu typowym dla formuł u Reja: *Iŝ Orzeł ten własnie przywłaszczon za herb a za klenot krolom i książętom a przelożonym świata tego* (k. A1v—A2v)⁵⁴. Dalej po dedykacji dzieła Zygmunutowi Augustowi i po przedmowie *Każdemu krześcijańskiemu Rycerzowi [...] pozdrowienie [...]* — utwór pt. *Ku temuŝ to krześcijańskiemu Rycerzowi napominanie*, w którym po nagłówku widniała alegoryczna rycina, a pod nią dość obszerny utwór pisany kwartynami (k. B1r—B2r).

Na następczej stronie umieszczono wizerunek Mikołaja Reja wykonany techniką drzeworytniczą, do którego chwalaćy autora *Postylli* („*Noster hic est Dantes*”) ośmiowersz łaciński dołączył Andrzej Trzeciecki (k. B2v).

Z wyliczonych tu czterech utworów wierszowanych interesuje nas oczywiście przede wszystkim nie ŝaden z dwu „stemmatów”, nie końcowy epigram Trzecieckiego na obraz Reja, lecz wiersz trzeci — *Ku temuŝ to krześcijańskiemu Rycerzowi napominanie*, posiadający wyraźną konstrukcję emblematyczną. Chronologicznie biorąc, był to pierwszy Rejowy emblemat, a przy tym utwór cieszący się zainteresowaniem i uznaniem, skoro niezależnie od *Postylli* ukazał się on ówczesnie dwukrotnie osobno w druku ulotnym (wraz z nutami) pt. *Podobieństwo ȳwota człowieka krześcijańskiego* i *Podobieństwo ȳwota krześcijańskiego*⁵⁵. Alegoryczny

⁵³ Por. wydanie opracowane przez S. Tomkowicza (Kraków 1891. BPP 14).

⁵⁴ W ten sposób odsyłamy do wydania: M. Rej, *Postylla*. Opracowali K. Górski i W. Kuraszkiewicz. Cz. 2. Wrocław 1965. BPP seria B, nr 14 — wydanie fototypiczne według edycji z r. 1566.

⁵⁵ *Podobieństwo ȳwota krześcijańskiego* M. R. W Krakowie Máttheusz Sybe-

wizerunek życia człowieka, widmo grożącego mu niebezpieczeństwa przedstawia tu Rej bardzo wyraźnie w kilku strofach.

Jesteś prawie on, co go Lew gonił,
 Upadł z skały gałązki sie chwycił,
 Poźrzał nadoł Smok sie k niemu ściąga,
 Ledwe że mu nog już nie dosiága.
 Poźrzał wzgorę a gałązkę onę
 Myszy gryzą już na drugą stronę,
 Z jednej strony czarna z drugiej biała,
 Tak iż jej już mała część została.
 Uźrzał jabłka nędzny nieboraczek
 Na gałązce, chocia słaby krzaczek,
 Jedną sie ręką u niej uwiesił,
 A drugą rwąc tym swą nędzę cieszył.
 Takież też ty nędzny nieboraczku,
 Barzo wiesz tu na słabym krzaczku,
 Lew groźna śmierć tuż stoi nad tobą,
 Czart srogi Smok też czeka pod tobą.
 A prawie cie dosiága za nogi,
 Jesli spadniesz z sprawiedliwej drogi,
 Bo już na cię dawno dekret wydan,
 Uczynił ji sam on niebieski Pan.
 Gałązka ta, na ktorej tak wiesz,
 Nędzny żywot, o którym tu słyszysz,
 Ktorąć czarna i biała Mysz głodze,
 We dnie, w nocy każąc ci ji srodze.
 A wźdyć przedsię jabłuszka smakują,
 A tak tobą misternie blaznują,
 Że prze kęs tej doczesnej swej wolej
 Nie baczysz nic w jakiejżeś niewolej. [k. B₁r—v]

Czy tak dokładne opisanie towarzyszącej tekstowi ryciny uznać należy za przejaw dydaktycznej tendencji autora, który na wszelki wypadek wołał dokładnie objaśnić czytelnikowi układ i sens alegorycznego obrazu? Czy też może jest to dowód, iż Rej początkowo nie przewidywał, że tekstowi jego towarzyszyć będzie odpowiednia rycina? Nie znamy dokładnie historii współpracy Reja i Wirzbięty nad przygotowaniem wydania *Po-stylli*. Może autor wiersza pisząc go nie wiedział, czy tekst otrzyma rycinę? A może właśnie uzgodnił z drukarzem jej zamieszczenie i dokładnie

neycher MDLVIII. Bibl. Narodowa, sygn. XVI.O.241 (tu na karcie tytułowej inna rycina: Chrystus kuszony przez Szatana w mnisim habicie i z różańcem u pasa; tekst rozszerzony o jedną zwrotkę); *Podobieństwo żywota człowieka krześcijańskiego* M. R. W Krakowie Łazarz Andrysowic wybijał, b. d. Bibl. Ossolineum, sygn. XVI. O. 841 (rycina inna: też Chrystus kuszony przez Szatana, który nie występuje jednak w odzieniu mnicha; tekst identyczny jak w wydaniu Sybneychera, miejscami poprawniejszy), wydanie może wcześniejsze.

charakteryzując w wierszu sytuację i aktorów był niejako projektantem tej ryciny?

Wczytując się dokładnie w zacytowane zwrotki wiersza nietrudno dostrzec, iż poeta starał się nie tyle opisać obraz, ile wyjaśnić symboliczno-hieroglificzny sens poszczególnych fragmentów ryciny współtworzących alegorię ludzkiego losu. Objaśnienie to niewątpliwie miało ułatwić odbiorcy kontakt z ryciną, ale czy miało ten kontakt aż zastąpić? Rej bynajmniej nie stronił od powtórzeń i objaśnień treści uznanych za szczególnie ważne. A taką wagę dla człowieka borykającego się z przeciwnościami losu, ulegającego pokusom dóbr doczesnych posiadał niewątpliwie morał przedstawiony w dalszych strofach wiersza. Cytowane zwrotki objaśniające obraz i rycina przygotowywały odbiorcę-czytelnika do właściwego przyjęcia morału. A że Rej niewątpliwie pragnął podkreślić wielką doniosłość ukazanych tu spraw, świadczyć może fakt, iż pewną modyfikację sytuacji przedstawionej w alegorycznym „napominaniu” rycerza chrześcijańskiego powtórzył w rozdziale 8 *Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego* [...], wydanego w rok po pierwodruku *Postylli*⁵⁶.

Znakomita jednak większość rycin, wykonanych techniką drzeworytniczą, występujących w wydaniach *Postylli* Rejowej wiąże się oczywiście nie z wierszami dołączonymi, lecz z głównym trzonem dzieła, tj. poszczególnymi kazaniami. Przy tym ryciny oddają treść perykop ewangelicznych objaśnianych ponadto komentarzem.

Ilustrowane wydania postylli nie należały w XVI w. do rzadkości. Zwiększenie, uwielokrotnienie dydaktycznej wymowy treści *Ewangelii* i związanego z nią komentarza przez dołączenie odpowiedniej ryciny było zadaniem tak zbożnym, iż chętnie podejmowali je wydawcy książek tego typu, zarówno katolicy jak i protestanci, działając w ten sposób jeśli nie według życzenia, to zapewne zgodnie z intencją autorów kazań. Ustaliła się też w edycjach tego typu konwencjonalna symbolika rycin związanych z odpowiednimi perykopami ewangelicznymi i ich komentarzem. Główne elementy wielu rycin przejmowały od siebie postylle nawet różnych wydań, choć oczywiście zmieniano szczegóły, które ze względów konfesyjnych trudno byłoby w danym wypadku akceptować. Rejowa *Postylla* nie stanowiła zresztą pod tym względem wyjątku. Symbolika większości rycin (choć oczywiście nie wszystkich) nie odbiegała w zasadzie od konwencjonalnych ujęć stosowanych współcześnie w innych postyllach⁵⁷.

⁵⁶ M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego, w którym jako we zwierciadle snadnie każdy swe sprawy oglądać może, zebrany z filozofów i z różnych obyczajów świata tego*. Kraków 1558, list 109—110.

⁵⁷ Porównywałem m. in. ryciny *Postylli* Rejowej z rycinami wydanego w r. 1541 w Krakowie „per Mathiam Scharffenberg” dzieła pt. *Postilla Quillermi*

Dlatego też krakowskie wydanie katolickiej *Postylli mniejszej* Jakuba Wujka z r. 1590 mogło przejąć z *Postylli* Reja aż 67 ilustracji⁵⁸.

Interesująca natomiast jest w dziele Rejowym konstrukcja poszczególnych kazań; po nagłówku określającym dzień, lokalizację wybranego fragmentu *Ewangelii* oraz temat kazania, a przed ryciną, pełną perykopą i komentarzem — występowały wybrane dewizy, motto, które ujmowały lapidarnie treść ryciny, perykopy i komentarza. Dwa przykłady:

[1] Rozródź się corko Syjońska, bowiem oto krol twój
idzie do ciebie sprawiedliwy á Zbawiciel twój.

— co wiązało się z wizerunkiem wjazdu Chrystusa do Jerozolimy i fragmentem ewangelii według św. Mateusza (rozdział XXI) oraz jej wykładem (l. 1r—v i dalej do l. 4r).

[2] Pánie rátuj nas, ábowiem zginiemy

— co wiązało się z ryciną przedstawiającą łódź pełną ludzi, wśród których znajduje się Chrystus, miotaną wzburzonymi falami, fragmentem ewangelii według św. Mateusza (rozdział VIII) oraz odpowiednim wykładem (l. 48r—51v).

Wprowadzenie tego rodzaju wstępnych dewiz nie było bynajmniej w postyllach obowiązujące⁵⁹. A przyjęcie ich upodobniało strukturę kazania, składającego się z dewizy-motto, ryciny, perykopy i komentarza — do popularnych konstrukcji emblematycznych. Czy Rej i Wirzbięta zdawali sobie sprawę z tego faktu? Tak czy inaczej, wybrali kompozycję właśnie tego typu jako najbardziej skuteczne narzędzie dydaktyki, pozwalające najlepiej trafić do odbiorcy i przekonać go o słuszności głoszonych prawd.

5

Nie zachowana chyba, a w każdym razie nie znana nam dziś korespondencja Mikołaja Reja z Maciejem Wirzbiętą (że istniała bowiem, to można przyjąć niemal jako pewnik) wyjaśniłaby wiele wątpliwości, które nasuwają się przy próbach interpretacji kształtu utworów poety wydawanych w oficynie tego drukarza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVI wieku. Dzieła Pana z Nagłowic tłoczone wówczas przez prasy Wirzbięty wychodziły bogato ilustrowane: *Postylla*, *Wizerunk*, *Żwierzyniec*, *Żwierciadło*. Czy decyzję o wprowadzeniu ilustracji, ich doborze, ilości i jakości

super Epistolas et Euangelia per totius anni circulum [...] (Bibl. Narodowa, sygn. XVI. Qu. 213).

⁵⁸ Por. K. Górski, wstęp do: Rej, *Postylla*, cz. 2, s. 11, zob. też s. 9—10 (próba oceny genezy i źródeł ikonografii *Postylli*).

⁵⁹ Brak ich np. we wspomnianym druku pt. *Postilla Quillermi [...]*.

podejmował sam wydawca? Czy porozumiewał się z autorem? A może autor podsuwał część lub większość pomysłów? Wydaje się rzeczą najbardziej prawdopodobną, że między wydawcą a autorem istniała jakaś współpraca (świadczą o tym pewne fakty, które bliżej omówimy w toku dalszych rozważań) — ale kto był stroną bardziej aktywną, inspirującą?

Wolno chyba jednak przyjąć założenie, że sprawa występowania ilustracji we własnych dziełach nie mogła być dla Reja obojętna. Pisarz niewątpliwie rozumiał, iż pełniły one ważną rolę dydaktyczno-wychowawczą, a chyba i ich funkcja estetyczna nie była dlań bez znaczenia, przecież i te walory ułatwić mogły dostęp do czytelnika, pomijając już nawet osobistą satysfakcję autora. Rej — zwłaszcza w późniejszym okresie swej twórczości — zdawał sobie wyraźnie sprawę z doniosłej roli, jaką w literaturze pełni konstrukcja „wizerunku”, obrazu („*imago*”). Nieprzypadkowo przecież swe programowe dzieło nawiązujące do Palingeniuszowego *Zodiacus vitae: hoc est de hominis vita, studio ac moribus optime instituendis* obdarzył tytułem *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego, w którym jako we zwierciadle snadnie każdy swe sprawy oglądać może [...]*. Tak o ile we wcześniejszym okresie twórczości Reja pozycję dominującą zyskiwały konstrukcje dialogowe (dialogi i dramaty), o tyle w okresie późniejszym, a już zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu na pierwsze miejsce wysuwają się „wizerunki”, popularne w dobie renesansu „zwierciadła” (*specula*), mające dawać — według zamierzeń twórców — podobnie jak iluzjonistyczne malarstwo możliwość najpełniejszego, najdokładniejszego oglądu przedstawianej rzeczywistości. Ilustracja tekstowa niewątpliwie ułatwiała wielostronną prezentację wizerunków pisanych. Jest sprawą w końcu drugorzędną, czy Rej, czy też Wirzbięta zaprojektował, by pisany *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego [...]* (1558) ozdobić i niejako uzupełnić rycinami odpowiednimi do treści jedenastu rozdziałów, zamieszczonymi w każdym z nich po nagłówku, a przed tekstem. Ważne jest, iż praktyka ta została przyjęta oraz usankcjonowana i przez poetę, i przez wydawcę, o czym świadczy ponowna edycja dzieła w tej samej postaci w roku 1560. Nie bez znaczenia też jest fakt, iż wznowienia *Postylli* ukazują się również z ilustracjami, uzupełnianymi zresztą stopniowo⁶⁰.

Rej pisząc wizerunki posługiwał się często konstrukcjami alegorycznymi. Alegorie pełnią ważną funkcję w tekście wszystkich jedenastu rozdziałów *Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego [...]* (Kraków 1558), stąd też przeniknęły one do rycin związanych z poszczególnymi rozdziałami (zob. zwłaszcza rozdz. 3, 7, 8, 11 — l. 20r, 81v, 108r, 158v).

Uproszczeniem byłby sąd, iż upodobanie Reja do alegorii było wyłącz-

⁶⁰ Zob. G ó r s k i, *op. cit.*, s. 10.

nie, czy też głównie, świadectwem niewątpliwych zresztą jego związków z tradycją średniowiecza. Twórcy epoki odrodzenia — a przynajmniej znaczna ich część — nie gardzili alegorią. Poprzez bezpośredni zwrot do tradycji antyku, któremu alegoria również nie była obca, odświeżyli oni jej kształt, sięgnęli do mniej utartych jej form, choć nie zrezygnowali ze sprawdzonych i nadal przydatnych⁶¹. Władysław Tatarkiewicz słusznie stwierdza:

Odrodzenie myślało alegorycznie: powszechnym było przekonanie, że każdą rzecz można wyrazić znakiem, słowem, pojęciem, godłem, hasłem, emblemem. A każda myśl, każde pojęcie, nawet najbardziej abstrakcyjne, daje się wyrazić obrazem. Każda rzecz jest alegorią i dla każdej myśli można znaleźć alegorię.

Ten sposób myślenia nie był nowy, nowością stulecia było natomiast szczególne upodobanie do alegorii i godeł oraz do zestawiania pojęć i obrazów. Pewni ludzie poświęcili się teraz specjalnie temu zadaniu: wynajdywaniu embleatów i alegorii⁶².

Do odświeżenia i ożywienia tradycyjnej postaci alegorii w dobie renesansu przyczyniły się walenie hieroglifika i emblematyka. Pozwalały one m. in. na nową interpretację średniowiecznej heraldyki.

W *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* [...] Mikołaja Reja odnaleźć możemy pewne podobieństwa do konstrukcji emblematycznej, trudno byłoby jednak mówić, iż utwór ów posiada budowę emblematyczną. Dalszego kroku w tym kierunku dokonał autor *Wizerunku* w następnym swoim dziele, w *Żwierzyńcu* (1562), który wprowadził nie był po prostu zbiorem embleatów, przynosił jednak ich sporo, zwłaszcza w drugim wydaniu rozszerzonym, a opublikowanym już pośmiertnie (1574). Emblematy Rejowe w *Żwierzyńcu*, nawiązujące do wzorów Alciatusa i inne, posiadają budowę dokładniej wypracowaną, bardziej zwartą niż wczesny utwór emblematyczny drukowany przy *Postylli*, pt. *Ku [...] krześcijańskiemu Rycerzowi napominanie*. W dużym stopniu przyczyniło się do tego przyjęcie dla wszystkich wierszy *Żwierzyńca*, z wyjątkiem utworów okalających zbiór, nieprzekraczalnej granicy ośmiowiersza. Zmuszało to autora do bardzo oszczędnej gospodarki słowem.

O ile *Wizerunek* posiada kształt jednego wielkiego „obrazu”, przedstawionego w jedenastu głównych (nie licząc wewnętrznego ich podziału) wariantach, ujęciach, o tyle *Żwierzyniec* w zamierzeniu autorskim miał przynieść galerię różnych wizerunków. O zamierzeniu tym informował wyraźnie tytuł: *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi,*

⁶¹ Por. C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford 1953, s. 167, 174—177, 257, 278. — A. Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York 1965, s. 237.

⁶² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 3: *Estetyka nowożytna. 1400—1700*. Wrocław 1967, s. 259—260.

żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane. Dalsza część tytułu określała cel, dla którego twórca potrudził się o zgromadzenie owej galerii wizerunków: *A zwłaszcza ku czasom dzisiejszym naszym niejako przypadające. Na rok od narodzenia Pańskiego 1562.* O dydaktycznym charakterze galerii wizerunków-przykładów pouczał też w wierszyku zamieszczonym na karcie tytułowej „Napowinniejszy przyjaciel Prawda”. Zgromadzone w *Żwierzynku* różnego rodzaju „*icones*”, „*stemmata*”, „*emblemata*”, a także bajki, przypowieści oraz innego typu (gatunku) wiersze uznane zostały przez autora za skuteczne i sprawne narzędzia wielkiej dydaktyki.

6

Już w rozważaniach poprzednich wskazywaliśmy, że w *Żwierzynku* szczególnie ważną pozycję zajmują gatunki pokrewne emblematom — bliskie zwłaszcza w latach, w których dynamicznie rozwijająca się emblematyka była jeszcze *in statu nascendi* — a mianowicie wizerunki („*imagines*”, „*icones*”) i wiersze na herby („*stemmata*”). Gatunki te, posiadające wówczas strukturę bardzo podobną do emblematu, traktowane były zresztą przez Reja roboczo (wraz z emblematami, bajkami), jako różnego nieco rodzaju *pouczające wizerunki*. Te pisane obrazy mogły oczywiście tylko zyskać, jeśli odbiorca obok tekstu otrzymywał jego plastyczne, graficzne wyobrażenie. Zadbał o to — jeśli chodzi o stronę praktyczną — Wirzbięta, choć (jak podkreślono już) realizacja ta mogła być i prawdopodobnie była w jakimś stopniu wyrazem porozumienia i współdziałania autora i wydawcy.

Do rozdziału 1 *Żwierzynka* przygotowano ryciny — w formie medalionów — różnych przedstawianych tam osób. Forma ta, nawiązująca do kształtu wizerunków na starożytnych monetach, przyjęta była szeroko w renesansowej ikonografii i w Polsce, i w całej Europie⁶³. Harmonizowała też z charakterem pisanych portretów pokazujących w większości postaci dawne, przeważnie antyczne, mitologiczne, choć także i biblijne. Wirzbięta starał się ponadto — ze skutkiem — by drzeworyty w kształcie medali odpowiadały treści związanych z nimi ośmiowierszy. Już przy pierwszym wizerunku, *Karzeł sławnej pamięci Cesarz Krześcijański*, na rycinie przedstawił Karola Wielkiego zgodnie z tekstem, jako dostojnego, mądrego człowieka wiekopomnych czynów, co podkreślał wyraz twarzy brodatego mędrca. Dawnych królów i cesarzy medaliony ukazywały z insygniami ich władzy monarszej, znakomitych rycerzy i wodzów zna-

⁶³ Zob. J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all’antica” w plastyce renesansowej*. W zbiorze: *Treści dzieła sztuki*. Warszawa 1968.

mionowały hełmy, zbroje, broń, uczonych, filozofów — poważny, skupiony wyraz twarzy, dostojny ubiór i charakterystyczny perswazyjny gest dłoni. Ponieważ jednak Wirzbięta nie dysponował odpowiednią ilością medalionów, przeto te same ryciny musiały występować przy kilku ośmiowierszach. I tak np. postać dostojnego brodatego mędrca odnajdujemy nie tylko przy wierszu *Heraklitus filozof*, lecz także przy epigramie *Anaksymenes filozof z Aleksandrem* oraz przy innych postaciach zakwalifikowanych do tej samej profesji (zob. l. 19r, podobnie l. 41r-v i inne⁶⁴). Medalion mający przedstawiać cesarza Karola odnajdujemy również przy piśnianym wizerunku *Klaudiusa Rzymskiego cesarza* (l. 1r, 30r). Powtarzały się i inne medaliony (np. dwa przedstawiające wodzów tatarskich, królów, rycerzy), jakkolwiek podkreślić trzeba, że Wirzbięta najwidoczniej uważał, by powtórzenia nie narzucały się odbiorcy w natrętny sposób. Dlatego też starał się, przede wszystkim — jeśli było to możliwe — rozłączać pary medalionów występujące na tej samej stronicy, tak by już więcej nie pojawiły się w tym samym sąsiedztwie (l. 2v, 11r).

O pełną indywidualizację zadbano w rozdziale 2, przy monarchach polskich: Zygmuncie Starym i Zygmuncie Auguście (l. 48r-v). Z dwu względów prawdopodobnie: po pierwsze, łatwiej było tu o odpowiednie drzeworyty; po drugie, chodziło o osobistości, które były często dobrze znane odbiorcy, a jednocześnie winny w nim wzbudzać niewątpliwie szacunek. Te dwa drzeworyty Rej znał zapewne przed publikacją zbioru (występowały w innych drukach). I kreśląc wizerunek Zygmunta Augusta zgodnie z ogólnym przekonaniem i zgodnie także z ryciną, słusznie uwypuklał dobroć króla:

Powiedz, jakoś powinien, co znasz z tej postawy,
Musisz rzec bez pochlebstwa, iż zacy król, prawy.
Bo zacność, rozum, cnota własnie jej przystoi,
A choć pan dobroćliwy, wždy sie każdy boi. [l. 48v]

Nawet jednak i w stosunku do aktualnie panującego nie pominął Rej okazji do sformułowania morału — życzenia, by dobroćliwy władca okazał Scypiona pilność, Aleksandrową pracę i Hektorową gorliwość oraz inne zalety, które uczynią zeń ideał monarchy.

Względy praktyczne — troska by nieodpowiednią, nie spełniającą oczekiwań ryciną nie obrazić różnych osobistości polskich — sprawiły, że w rozdziale 2 obok ich pisanych wizerunków pojawiają się nie ryciny z postaciami ludzkimi, lecz drzeworyty herbów. W samych tekstach natomiast brak często nawiązania do tych godeł. Tak było np. przy tekście

⁶⁴ W ten sposób odsyłamy do wydania: M. Rej, *Zwierzyniec* [...]. Kraków 1562 (l = list). Powołując się na edycję 2, poprzedzamy skrótowy zapis rokiem jej wydania — 1574.

pt. *Jan z Tarnowa, kasztelan krakowski*, w którym nie znajdujemy żadnej aluzji do herbu Leliwa:

Kto widział Herkulesa gdzie malowanego
 W postawie i w dzielnościach w dziwnych sprawach jego,
 Mogłoby tego zacnego Jana Tarnowskiego
 K niemu właśnie przyrównać i ku sprawom jego.
 On sie z smoki, z hydrami z srogimi lwy gonił,
 Ten Wołochy, Tatary, Turki, Moskwę gromił.
 Stało też to za hydry, za lwy, i za smoki,
 Że i dziś jego sława lata pod obłoki. [l. 50r]

Także w często cytowanym wizerunku Jana Kochanowskiego, porównanego z rzymskim poetą elegijnym Tibullusem, cenionego już w r. 1562 za jego „wiele pisma”, nie znajdujemy żadnej aluzji do herbowego Korwina. Ponadto w wydaniu 1 (1562) obok ośmiowiersza poświęconego pocie nie ma nawet ryciny z jego rodowym klejnotem (l. 77v). Dopiero w wydaniu 2 poprawiono ową usterkę (1574 — l. 78r). Nie była to zresztą jedyna korektura, jaką tam wprowadzono, powiększając równocześnie dość znacznie galerię polskich rodów i znakomitych postaci.

Niektóre jednak z epigramów rozdziału 2 posiadają kształt właściwy wierszom na herby. Wymownym przykładem może tu być ośmiowiersz pod nagłówkiem *Stanisław Szafraniec z Pieszko[wej] Skaly*, w drugim wydaniu już z tytułem: *Kasztelan Biecki*, zbudowany w formie aluzyj do ryciny herbu Stary Koń (mniej obeznanym w heraldyce warto wyjaśnić, że godło w istocie przedstawiało dzielnego, młodego konia, a nie starą szkapę), dających się zresztą odnieść i do herbu, i do tytułowej postaci:

Ten źrzobek, jako widzisz, stada domowego
 Choć nie bywał na paszach kraju postronnego.
 Ale sobie sam sprawił twardy munsztuk z cnoty
 Chociaj nie noremberskiej, secemskiej roboty.
 Na którym swój zacny stan pięknie załamuje
 A nie trzeba mu ostrog, bo sie sam sprawuje.
 I tarłby na Miedźwiedzia, gdyby k temu przyszło,
 Chociaj o tym nie mowi jako drudzy pyszno. [l. 64r (w obu wyd.)]

Choć jednak i rzeczywistych wierszy na herby moglibyśmy wskazać w rozdziale 2 *Żwierzyńca* dość sporo, przeważają w nim wizerunki postaci, konkretnych ludzi, przedstawiające ich sławne uczynki, cnoty, a niekiedy też i przywary. Mniejszą wagę przywiązywał Rej do hieroglificznej symboliki znaków herbowych, choć rzeczywiście nie pomijał jej całkowicie. W tym miejscu przeto stwierdzić należy, że właściwie w niewielkim stopniu skorzystał on z możliwości alegoryzującej interpretacji, jaką z heraldyki przejmowali twórcy emblematów i tzw. „*imagines*”. Warto

może natomiast powrócić jeszcze na chwilę do zacytowanego ośmiowiersza pt. *Jan z Tarnowa, kasztelan krakowski*, w którym Rej przedstawia sylwetkę hetmana w wymiarach „Herkulesa mało w a n e g o”. A przesławne czyny wojenne bohatera stawia na równi z przedziwnymi zmaganiem antycznego herosa z różnymi stworami oznaczającymi nieprzyjazne moce. Tego typu alegoryczne widzenie ludzi i świata było bardzo częstym zjawiskiem w emblematyce renesansowej i późniejszej⁶⁵. Świadczy to zarazem, iż w *Żwierzynku* odejście od budowy „stemmatu” mogło zbiec się z podjęciem innych pokrewnych wzorów, a mianowicie konstrukcji emblematycznych.

W krąg odmiennych konstrukcji wprowadza nas rozdział 3 *Żwierzynka*. I tu występują znane nam z poprzednich rozdziałów wizerunki, miniatury „zwierciadła” — np. *Krol albo jaki przełożony, Hetman*. Przeważają jednak scenki satyryczne. Oto pod nagłówkiem *Wojewoda* mamy przemowę postaci tytułowej, przypominającą wypowiedzi partnerów wcześniejszych Rejowych dialogów. Dalszym ciągiem jakby czy powtórzeniem owej „kwestii” Wojewody do Podwojewodzkiego jest wiersz przynoszący w nagłówku tytuł tego drugiego (l. 100r, 102r). Podobnie przemawiają rotmistrze do towarzyszy, sędzia do woźnego, poborca do starosty. Oczywiście wiersze te, niekiedy bardzo udatne, pokazujące wyraźnie, że Rej i w późniejszym okresie był mistrzem w kreśleniu scenek satyrycznych, nie mają nic wspólnego z konstrukcją emblematów czy struktur im pokrewnych.

Do konstrukcji emblematycznych zbliża się Rej znów bardziej w drugiej części rozdziału 3 przedstawiając „stanów duchownych przypadki”. Oto poeta zwraca się tonem swobodnej, zaprawionej ironią, gawędy do Zegara, symbolu przemijania tak częstego w emblematyce i renesansowej, i barokowej:

Tłucze, miły Zegarze, bo w każdej godzinie
Miałby się każdy baczyć, jako mu czas płynie.
Aleby nabarziej tłukł, przedsię, chwała Bogu,
Nie odstąpiemy żaden zwykłego nałogu.

Ale w następnych wersach zmienia ton, przechodzi do melancholijnej refleksji:

Nie pomniąc prawie, z wodą iż nam czasy płyną,
A wnet gorsze nastaną, skoro dobre miną.
Bujać też sobie w lesie Jelonek ubogi,
Ale ni sie obaczy, gdy mu strąca rogi. [l. 105v]

Znaleźliśmy się znów w kręgu poważnej dydaktyki i właściwych jej konstrukcji słownych: mały jelonek musi kiedyś postradać rogi „prawie

⁶⁵ Zob. *Emblemata*, kol. 1641—1648, 1650—1654.

z wodą, iż nam czasy płyną” — to już język znany z emblematyki. Milczący towarzysz, Zegar, narzucił partnerowi dyskursu własny, odmienny styl. W tej właśnie części rozdziału 3 przedstawiono Organy jako alegoryczny obraz Pospolitej Rzeczy (na dwieście lat przed czasami Stanisława Augusta), ale dodajmy, iż chodzi tu o jedność religijną społeczeństwa chrześcijańskiego (l. 105r). Alegoryczny obraz Rzeczypospolitej, nago jadącej na wozie ciągnionym w różne strony (*Rzeczypospolita albo sejm popolity*, l. 109v)⁶⁶, znajdziemy w trzeciej i ostatniej części tegoż rozdziału, poświęconej „różnym przypadkom świata tego”.

Przekraczając granicę rozdziału 4 *Żwierzynca*, dostajemy się w znany już Ignacemu Chrzanowskiemu świat Rejowych emblematów. Cykl ich otwiera „wizerunek” poprzedzony nagłówkiem *Człowiek poczciwie pobożny*. Choć przy wierszu tym, jak i przy następnych emblematkach (w wydaniu 1) występujących na początku tegoż rozdziału, brak ryciny, nie trudno się domyślić, iż epigram odnosi się do popularnych obrazów św. Krzysztofa niosącego małego Jezusa przez wodę. Ten znany motyw ikonografii średniowiecznej i renesansowej trafił także do emblematyki. Znajdziemy go w wydanych w r. 1581 *Emblematach* Mikołaja Reusnera⁶⁷. Może był on już wykorzystywany i we wcześniejszych książkach emblematycznych, choć oczywiście Rej nie musiał uciekać się do pomocy takiego źródła. Podobnie było zresztą i przy następnym epigramie pt. *Rycerz krześcijański*, którego związki z popularnymi obrazami św. Jerzego dostrzegł już i wskazał Chrzanowski⁶⁸.

Po dwu niejako programowych emblematycznych wizerunkach: *Człowieka poczciwie pobożnego* i *Rycerza krześcijańskiego* zaangażowanego w walkę z mocami wszelkiego zła, wizerunkach, które rozpoczynały w obu interesujących nas edycjach *Żwierzynca* (1562 i 1574) jego rozdział 4 — w pierwodruku następowała liczna grupa wierszy emblematycznych, począwszy od epigramu *Nadzieje figura* nawiązującego do popularnych wydań *Emblematów* Alciatusa⁶⁹. W edycji 2 mamy sytuację odmienną, tu właśnie dołączono sześć ośmiowierszy z rycinami, ale do tej sprawy powrócimy dalej, by teraz nie mącić tu historycznego ciągu wydarzeń.

⁶⁶ Oczywiście chodzi tu tylko o obrazy opisane słowem. W rozdz. 3 *Żwierzynca* brak zupełnie rycin w obu rozpatrywanych wydaniach.

⁶⁷ *Emblemata Nicolai Reusneri* [...], lib. I, nr 36. — Por. *Emblemata*, kol. 1857.

⁶⁸ Ch r z a n o w s k i, *op. cit.*, s. 287, 289. Jakkolwiek i temat walki św. Jerzego ze smokiem nie był obcy książkom emblematycznym czasów renesansu i baroku (zob. *Emblemata*, kol. 626; tu zresztą rycina nieco odmienna, rycerz walczy też z potworem, ale na smoku, ze zbioru *Emblemas morales de don Sebastian de Couarrubias Orozco* [...]. Madrid 1610, lib. III, nr 54). W Alciatusa *Emblematum liber* (Parisiis 1542) por. nr CII.

⁶⁹ Zauważył to już Ch r z a n o w s k i (*op. cit.*, s. 288).

Jesteśmy więc przy pierwodruku, który w całej początkowej części rozdziału 4, od listu 113r do listu 124v, rycin nie posiadał. W wierszach emblematycznych pojawiających się tu Rej zastąpił ryciny ich opisami, które wypełniały początek, a niekiedy znaczną część epigramów⁷⁰.

Już Chrzanowski stwierdził, że wiele spośród występujących tu Rejowych epigramów wykazuje związki z rycinami z emblematycznego zbioru Alciatusa. Do listy konkordancji ustalonej przez Chrzanowskiego dorzuciłem swego czasu dalsze pozycje, świadczące, iż Rej zapewne bardzo często obcował z *Emblematum liber* Alciatusa, a prawdopodobnie nawet z jego kilkoma wydaniem⁷¹. Uzupełnień takowych i uściśleń można by dodać więcej⁷². Chciałbym jednak zwrócić tu uwagę przede wszystkim na sprawę nieco odmienną. Otóż Rej pisząc swe emblemata prawdopodobnie korzystał nie tylko z wydań Alciatusa. Wizerunek opisany w ósmio-wierszu pt. *Żona poczciwa* wykazuje pewne podobieństwo do ryciny z dzieła Guillaume de La Perrière'a *La Morosophie [...] contenant Cent Emblèmes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François* (Lyon 1553), oznaczonej numerem 42. Rycina ta przedstawiała Niewiastę, symboliczne uosobienie Matki-Natury, która stoi pod drzewem, z piersi jej wytryskują strumienie mleka w kształcie gałązek i spadają pod drzewo na kręcące się dzieci⁷³. Możliwe, iż Rej nawiązał także, pisząc wierszyk pt. *Zdrój nigdy nie wierz*, do dzieła Gillesa Corrozeta *Hecatographie [...]*⁷⁴, choć mogła tu wystarczyć po prostu znajomość ilustrowanych bajek Ezopowych, z których korzystał również autor francuski.

Tego typu możliwych, choć trudnych do bezspornego udowodnienia, pokrewieństw moglibyśmy wskazać jeszcze więcej i warto chyba prowadzić dalsze poszukiwania w tym kierunku. Odnotujmy natomiast przede wszystkim pokrewieństwa dające się już obecnie udokumentować. Oto

⁷⁰ *Ibidem*, s. 286. — Pelc, *Europejski i polski kontekst „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna*, s. 198.

⁷¹ Chrzanowski, *op. cit.*, s. 288—289. — Pelc, *Europejski i polski kontekst „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna*, s. 198—199.

⁷² Np. Rejowemu *Occasio, to jest trefunk* odpowiada bardzo dokładnie u Alciatusa obraz *In occasionem* (w: *Emblematum liber*. Augsburg 1531, k. A8r, Parisii 1542, s. 20, nr 16). — Zob. *Emblemata*, kol. 1809. — L. Volkmann, *Bilder Schriften der Renaissance Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Leipzig 1923, s. 121 (ryc. 101).

⁷³ *Emblemata*, kol. 1533 (być może Rej znał też drugie dzieło tego autora, *Le Théâtre [...]* — por. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, t. 1, s. 394).

⁷⁴ *Emblemata*, kol. 455 (G. Corrozet, *Hecatographie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophthegmes, proverbes, sentences et dictz tant des anciens, que des modernes [...]*. Paris 1543, k. H5v).

w dalszej części rozdziału 4 *Żwierzynca*, począwszy od listu 125r w wydaniu 1 i od listu 128r w wydaniu 2, znalazły się wiersze, do których dołączono ryciny hieroglificzne i emblematyczne, jeszcze jedno świadectwo zapewne harmonijnej współpracy Reja i Wirzbięty. Ryciny te — jeśli nie wszystkie, to w ogromnej większości — pochodziły z nawiązującego do tradycji hieroglifików Horapolla dzieła Jana Herolda pt. *Heyden-Welddt und irer Götter anfanglicher vrsprung [...] aus viler glerter Männer Schriften zusammengetragen [...]*, wydanego w r. 1551 w Bazylei. Znajdujemy tu wierne odpowiedniki drzeworytów do wierszy: *Bocian na łakomca*, *Słońce na przelożone*, *Miedźwiedź na dobrowolne niewolniki*, *Mysz na niepewne dobre mienie* i innych, niekiedy jednak nieco zmodyfikowane, jak np. drzeworyt do wiersza pt. *Zajac na ubogiego kmiotka*⁷⁵. Kozła skubiącego wierzbę, z ryciny przy ośmiowierszu *Wierzba na stałość*, odnajdujemy w dziele Herolda osobno, co świadczy, iż twórca drzeworytów przeznaczonych do *Żwierzynca* bądź raczej może inspirujący go autor i wydawca (czy też tylko jeden z nich) potrafili zdobyć się na swobodniejsze operowanie materiałem przejętym.

Emblemata Rejowe grupujące się w rozdziale 4 *Żwierzynca* służyły autorowi przede wszystkim do obrazowego przedstawienia pojęć abstrakcyjnych: Nadziei, Poczciwości, Wiary, Sławy, Czystości, Pomsty, Niedbałości, Czasu „*Occasio*, to jest Trefunku”, „Spolnego Ratunku”. Rej lubił myślenie konkretne i dlatego konstrukcje emblematyczne uznał za doskonały instrument ułatwiający obrazowe, możliwie wielostronne, przedstawienie pojęć, które wypowiedziane skrótowo łatwo mogłyby umknąć uwadze odbiorców. Emblematyczny ich wizerunek natomiast zmuszał do namysłu, wskazywał kierunek interpretacji. Przypuszczać można, że Reja w mniejszym stopniu interesowały filozoficzne konsekwencje i filozoficzne zaplecze takiej postawy. Niewątpliwie jednak miał pełną świadomość płynących z niej korzyści praktycznych. Konstrukcje emblematyczne były dlań — po prostu tak jak inne — dobrym środkiem przekazu, dobrym narzędziem dydaktyki.

W ten sam sposób Rej potraktował również przydatność hieroglifików. Odwołanie się do nich dawało okazję do pogłębienia treści wyrażonych w komentarzu słownym. Charakterystyczne jest, że pisarz wybrał przede wszystkim hieroglifiki przedstawiające rośliny, zwierzęta i działanie sił przyrody (woda, słońce). Interpretacja tych hieroglifików była dla odbiorcy łatwa, odsłaniała przed nim teren do licznych skojarzeń, po-

⁷⁵ Volkman n, *op. cit.*, s. 77—79 (por. ryciny). Dodajmy, że z dzieła J. Herolda korzystali również autorzy, wydawcy i ilustratorzy wielu dzieł emblematycznych, a Herold wykorzystywał doświadczenia wcześniejszych wydań hieroglifików i emblematów, m. in. także wydań zbiorów Alciatusa.

równań wzbogacających refleksje nad sprawami prostymi i niekiedy niezauważalnymi w ich codzienności. I tu autorowi chodziło nie tyle o ukazanie filozoficznej głębi — której w hieroglifikach doszukiwało się wielu twórców i renesansu, i baroku — co o wydobycie morału. Wśród grupy rycin hieroglificznych towarzyszących obu wydaniom *Żwierzynca* znalazły się też wizerunki wstydlivej Panienki (*Na wstydlivość Panienka*) i krnąbrnego *Chłopa*. Obie te ryciny Wirzbięta połączył i wykorzystał w poprzedzającym *Żwierzyniec* dialogu Rzeczypospolitej z Prywatem.

Emblemata były gatunkiem służącym szeroko pojętej dydaktyce, wiedzieli o tym dobrze i podkreślali to XVI-wieczni twórcy oraz wydawcy. Zdawał sobie z tego sprawę niewątpliwie i Rej. Były ponadto czymś nowym, w pewnym sensie modnym, atrakcyjnym, wchodzącym dopiero na rynek czytelniczy. Największa kariera emblematyki miała się dopiero urzeczywistnić u schyłku w. XVI i w stuleciu następnym. Rej, którego skłonni jesteśmy zwykle traktować jako tradycjonalistę, dostrzegał walory, jakie dawała nowa, prężna, kształtująca się właściwie dopiero konstrukcja, przejął ją i starał się w pełni wykorzystać. Jednocześnie jednak w pewnych momentach jak gdyby nie dowierzał jej jeszcze i odsuwał się od niej wybierając wzory bardziej utarte.

Widać to szczególnie wyraźnie na pograniczu emblematu i bajki. Oba te gatunki sąsiadują w rozdziale 4 *Żwierzynca*. Sąsiadują, a jednocześnie zlewają się w pewien sposób w jedną całość. Zjawisko to nie było tylko właściwością pisarstwa Reja. Podkreślaliśmy już, iż twórcy emblematyki szeroko sięgali do jej starszej siostry, bajki. Warto natomiast przypomnieć tu słuszną obserwację Chrzanowskiego⁷⁶, iż pod piórem Rejowym niektóre emblematy przekształcają się w bajki. Najdobitniejszego może przykładu dostarcza utwór *Pyszny w cudzą nadzieję*:

Ośla namalowali, a on obraz nosi,
 A za nim żebrak idzie, co nań rzkomo prosi.
 Ludzie sie obrazowi, kędy szedł, kłaniali,
 Osieł mnimał, by jemu, kiedy go mijali.
 Stanął, a żebrak kijem: „Nie tobiec to, świno,
 Byś ty nie miał obrazu, szedłby każdy mimo”.
 Takżeć kiedy sie drugim dla panow kłaniają,
 Wnet zhardzieją, więc je też czasem i bijają. [l. 115v; 1574 — l. 118v]

Przy czterech końcowych wersach trudno wątpić, iż emblemat przekształca się w bajkę, opowiastkę, ożywioną dialogową wypowiedzią jednej z postaci obrazka, formą dość częstą w fabułach.

Emblemata Rejowe posiadają w zasadzie krótkie formuły nagłówkowe, jakie występują w epigramatach i jakie odnajdujemy często w wielu

⁷⁶ Chrzanowski, *op. cit.*, s. 289—290.

zbiorach emblematycznych, m. in. u Alciatusa. Niekiedy tytuły te dość nieporadnie zapowiadają, że wiersz odnosi się do określonego obrazu: *Niewiastę łakomą tak malują, Dworski stan tak malują*. Rzadziej niż u Alciatusa pojawia się u Reja nagłówek w formie sentencji, motta, w rodzaju: *Z możliwym nie graj, Nie wierz złemu nigdy, Z możliwym zły spolek*. Tę rozwiniętą i dojrzałą postać nagłówka częściej mają jego bajki.

Prócz emblematów, bajek, w rozdziale 4 *Żwierzynca* występują i inne konstrukcje, choćby obrazki satyryczne, a nawet i facecje, których bardziej odpowiednie miejsce byłoby w *Figlikach*, jak np. ośmiowiersz *Ze złym złe towarzystwo* („Praczkę węglarz namawiał, aby z nim mieszkała...”). Do *Figlików* natomiast trafiły także i bajki Ezopowe, m. in. *Co dzikiego męża ulapił. Żwierzyniec* był bowiem kompozycją gromadzącą materiał bardzo różnorodny, konstrukcje emblematyczne w szerokim rozumieniu tego terminu, a więc emblemata, wiersze na herby, a także wizerunki — pełniły w nim jednak bardzo istotną rolę i w znacznym stopniu określały charakter całego zbioru.

7

Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego [...], Żwierzyniec i ostatnie wielkie oraz wieloczłonowe dzieło Mikołaja Reja — *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć* — stanowiły właściwie w pewien sposób swoistą całość. Zawierały one sumę wiedzy pisarza o świecie i człowieku. Przygotowując do druku *Żwierciadło* (swe opus magnum), Rej pracował jednocześnie nad uzupełnieniami i poprawkami do nowej zamierzonej edycji *Żwierzynca*. I jeśli chodzi o sprawy interesujące nas, fakt ten posiada znaczenie dość ważne.

W *Żwierciadle*, składającym się z kilku autonomicznych części, znajdujemy na końcu utwór emblematyczny pt. *Zbroja pewna każdego Rycerza krześcijańskiego* z ryciną przedstawiającą pełny rynsztunek uzbrojenia i z subskrypcją wierszowaną, która wyjaśnia, iż najlepszą zbroją jest wiara (l. 254r)⁷⁷. Prócz tego mamy tu wiersze okolicznościowe na herb i portret Reja oraz kilka innych na herby osób, którym dedykowano przedmowy⁷⁸. Nie tymi jednak utworami chciałbym tu się zająć przede wszystkim. Znacznie ciekawsza i intrygująca jest kwestia roli ilu-

⁷⁷ W ten sposób odsyłamy do wydania: M. Rej, *Żwierciadło [...]*. Kraków 1567/1568.

⁷⁸ *Ibidem*, k. A1v: wiersz *Na Łodzią herb staradawny w Polszcze* (Górków); k. A4r—v: wiersze pochwalne związane z portretem M. Reja (pióra A. Trzecińskiego); list nlb. (po 29): *Na herb Korab* (tj. Łaskich); k. nlb. (ostatnia): *Na zacność Okrzej herbu* (klejnot M. Reja).

stracji związanych z główną częścią *Zwierciadła*, czyli *Żywotem człowieka poczciwego*. W trzech księgach tego dzieła bowiem po nagłówkach rozpoczynających nowe kapitulum (lub wyjątkowo dalej, jeśli na tej stronie nie było wolnego miejsca) znajdują się w ogromnej większości rozdziałów ryciny, pod którymi z kolei zamieszczono sam tekst główny wywodów. Układ ten przypomina oczywiście znaną z ksiązek kompozycję utworów emblematycznych, przypomina ponadto kształt wcześniejszych (dwu) wydań Rejowego *Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego*, w których też po nagłówku każdego rozdziału następowała rycina, a pod nią tekst, przypomina wreszcie również budowę Rejowej *Postylli* odbijanej — podobnie jak *Wizerunk* — przez prasy drukarni Macieja Wirzbięty.

Większość rycin związanych z poszczególnymi rozdziałami ksiąg *Żywota* (cztery wystąpiły już poprzednio w *Wizerunku*⁷⁹) posiada charakter ilustracji. Powiązane są one wprawdzie na ogół bardzo wyraźnie z nagłówkami i samym tekstem, trudno jednak byłoby stwierdzić, że są to już konstrukcje emblematyczne. W niektórych jednak przypadkach i kształt samych rycin, i sposób powiązania ich z tekstem oraz z formułą tytułu pozwala chyba na stwierdzenie budowy właściwej emblematom. Oto kapitulum VIII „Ksiąg pierwszych” *Żywota człowieka poczciwego*. Tytuł: *Jako cnota z rozumem i fortuna roznemi gościńcy chodzą*. Następnie rycina: po prawej stronie kroczą postacie w koronach — kobieta-Cnota i mężczyzna-Rozum, po lewej inną drogą idzie Fortuna, którą przedstawiono zgodnie z popularnymi wyobrażeniami wizerunków emblematycznych — półnaga, z zawiązanymi oczami, prawą ręką toczy koło, lewą rozsypuje monety, a ludzie schyleni zbierają je, z dala idąc za nią. Tekst:

Abowiem patrzaj, jako Cnota, Rozum a Fortuna daleko roznemi gościńcy od siebie ciągną, także im też roznego starania i roznych gospod potrzeba. Bo fortuny trzeba żeglarzowi, oraczowi, formanowi, także i każdemu rzemieśnikowi, kto sie ją para albo kto jej szuka. Ale człowiek umysłu wielkiego, który sobie przypadki ty Fortuny lekce waży, bo ty za Cnotą a za Rozumem skakać muszą, jedno iż sie puści na rzeczy rozważne, na rzeczy sobie na potym i ojczyźnie swiej potrzebne, a z czasem przypadnie, a z daleka, jako orzeł z gory, wszystko, co sie k czemu ściąga, przepatruje [...] [l. 21v—22r]

Podobnie skonstruowane jest kapitulum VIII „Ksiąg wtorych” *Żywota*. Tytuł: *Jako poćiwy człowiek pychę i ine wszeteczeństwa z niej przypadle ma w sobie i skromić, i jako sie jej przestrzegać*. Rycina: Na przedzie paw z rozpostartym pysznie ogonem, za nim kroczy wsparta w bok niewiasta — uosobienie Pychy. Ogon jej sukni rozpostarty niesie

⁷⁹ Zob. M. Reichenstein, *Mikołaja Reja „Zwierciadło” z roku 1567 pod względem ikonograficznym [...]*. Lwów 1935, s. 15.

dworcka, za nią idą dwaj mężczyźni z odkrytymi głowami. Z boku biegnie maleńki piesek. Tekst:

Acz mało przed tym i o tej zacnej paniej, o paniej szarej Pysze nieco sie wspominało, ale dla sequensu a dla porządku, jako to jedno za drugim idzie, i tu sie o niej przytoczyć musi. Pospolicie to jedno za drugim chodzi: za zbytki łakomstwo, za łakostwem a za bogactwem pycha, za pychą wzgardzenie a zwada, więc ubostwo toż zasię znowu, spomogszy sie, zbytki, a za zbytki znowu łakomstwo. A tak sie to koło z dawna na świecie ustawicznie toczyć musi. A tak ta pani szara Pycha niskądci inąd snadniej przypaść nie może jako z wszetecznego łakomstwa, z ktorego bogactwo roście. A pani Pycha jest jako własna dziewczka jego. A bardzo to pani sprosa i szkodliwa narodowi ludzkiemu. [l. 68v—69r]

Przykładów oczywiście można by przytoczyć więcej. Oto „Ksiąg wtorych” kapitulum V: *Jako poczciwy człowiek wszytki cnoty w sobie zdobić powinien, a napirwej sprawiedliwość*. Rycina przedstawia tu personifikację Sprawiedliwości — z mieczem w prawej i wagą w lewej dłoni, zgodnie z konwencjami przyjętymi w emblematyce⁸⁰. Tekst podkreśla znaczenie „naprzedniejszej cnoty”, jej charakter (l. 54r—54v).

We wszystkich przytoczonych tu przykładach ryciny i tekst przedstawiają pojęcia ogólne. Właśnie dla ukazania ich istoty, ich głębi i znaczenia Rej i Wirzbięta decydowali się na przyjęcie konstrukcji najbliższej emblematom. Przypomnijmy tu, że podobnie było w *Żwierzyńcu*, w którym autor pojęcia ogólne najchętniej w ten sposób ujmował.

Emblematyczne konstrukcje pojawiają się też często w miejscach, które w syntezie-przenośni ukazują ogólny sens ludzkiego żywota. Świadczy o tym kapitulum III „Ksiąg trzecich”: *Jako poćciwy człowiek, przyszedłszy ku latom swoim, ma stan swój sprawować i jako sie ma na przyszłą drogę swoją rozmyślać*. Formuła tytułowa najmniej jeszcze emblematyczna, ale dalsze komponenty: rycina i tekst, wykazują podobieństwa bardzo znamienne. Rycina: wędrowiec kroczy krętą drogą wiodącą w górę, za nim dwie postaci niewieście — jedna z krzyżem i księgą, druga z kwiatem (?), przy drodze czai się syczący wąż, dalej smok dwugłowy, w głębi lew srogi. Początek tekstu:

Abowiem patrzaj każdy, iż czas żywota naszego wszytek jest jako droga, ktora nas wiedzie do celu a do kresu naszego, bochmy tu są równie jako krawczycy, co wędrują od miasta do miasta, aż potym ku starości szukają warstatow swoich, gdzie by już też usieść a gdzie by już też żywota swego dokonać mieli. [l. 137r]⁸¹

Rok na cztery części rozdzielon symbolicznie przedstawia rycina ukazująca cztery postacie niewieście i sędziwego starca z laską, w wieńcu na

⁸⁰ Zob. *Emblemata*, kol. 1556—1557.

⁸¹ Por. też list 133r-v (rycina i tekst w kapitulum III „Ksiąg trzecich”).

głowie (l. 109r; poniżej tekst poświęcony wiośnie). Obraz ten występował już w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego*, gdzie towarzyszył *Trzeciemu rozdziałowi [...] Epikurus [...]*⁸². Tam służyć miał przestrodze — w *Żywocie* raczej uświetnia apologię korzystania z doczesnych rozkoszy ziemiańskiego bytowania.

Różne były rodowody i pokrewieństwa rycin zamieszczonych w *Żywocie człowieka poczciwego*. Dla obrazu przy kapitulum IX „Ksiąg wtorych” (l. 74v) ustalić by się dały powinowactwa z drukami emblematycznymi⁸³. Liczne, emblematyczne również, skojarzenia przywołuje wyobrażenie śmierci z kosą za plecami starca w kapitulum VIII „Ksiąg trzecich” (l. 162v). Nawet w tak polskim wizerunku przy kapitulum III „Ksiąg wtorych” — król i panowie rada (k. 40r) dają się odszukać podobieństwa do ogólnohumanistycznej ryciny z emblematu Alciatusowego *In senatu boni principis*⁸⁴. Trzy drzeworyty występujące w *Żywocie* „Księgach trzecich”: *Jako nas czas jako złodziej okrada* (w kapitulum II, k. 131v), *Poćwiwy jako sobie ma pamięć a dobrą sławę czynić* (w kapitulum VII, k. 161r—v) i po tytule kapitulum IX (k. 165v), który głosił, iż śmierci podlegają wszyscy i trzeba ją traktować jako rzecz ludzką — były odwróconymi kopiami, jak dowiódł tego Marek Reichenstein, miedziorytów Jerzego Pencza związanych z *Tryumfami* Petrarcki (*Tryumf czasu, Tryumf sławy, Tryumf śmierci*)⁸⁵.

8

Trzy wspomniane drzeworyty związane z miedziorytami Jerzego Pencza mają dalszą kartę swej historii w drukach Rejowych tłoczonych przez Wirzbiętę, nie znaną Markowi Reichensteinowi, w wywodach zaś niniejszych szczególnie istotną. Otóż wszystkie trzy te drzeworyty, a także trzy dalsze, związane z ilustracjami do pozostałych trzech *Tryumfów* Petrarcki, odnajdujemy w nowym wydaniu *Żwierzynca*, które ukazało się w r. 1574, już po śmierci autora, ale nad którym poeta w ostatnich latach swego życia pracował. Mieszczą się one na początku rozdziału 4 po dwu wier-

⁸² Por. Rej, *Wizerunek [...] (1558)*, l. 20. Rycina, występująca w *Zwierzynie* przy kapitulum X „Ksiąg trzecich” *Żywota* (l. 171v), pojawia się np. jako ilustracja tytułowa w przypisywanej Rejowi *Historii prawdziwej, która się stała w Landzie [...]*, drukowanej u Wirzbięty w r. 1568 (Bibl. Ossolineum, sygn. XVI. Qu. 3131). Zob. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, s. 128. — Ostatnio zakwestionowano hipotezę o autorstwie Rejowym *Historii*.

⁸³ Por. *Emblemata*, kol. 1181: wizerunek Brutusa przebijającego się mieczem, występujący w *Emblematum liber Alciatusa* (1531), k. C1r (w wydaniu sporządzonym przez J. Helda (München 1557) nr 136).

⁸⁴ A. Alciatus, *Emblematum libellus*. Parisiis 1542, s. 63 (nr 59).

⁸⁵ Reichenstein, *op. cit.*, s. 17—26.

szach: *Człowiek poczciwie pobożny i Rycerz krześcijański* (l. 113v-116r). Dodajmy, iż, jak dotąd, drzeworytów tych nie odnaleziono we wcześniejszej produkcji Wirzbięty ⁸⁶.

Nie dysponując korespondencją Reja z Wirzbiętą (ani wiadomościami o innych ich kontaktach bezpośrednich), nie potrafimy dziś odpowiedzieć definitywnie na pytanie, jaka była kolejność faktów. Czy Wirzbięta, przejmując jako ryciny dla *Zwierciadła* trzy drzeworyty oparte na miedziorytach Pencza, podsunął w ten sposób Rejowi cały cykl związany z ilustracjami do wydań Petrarki? Czy też odwrotnie, Rej napisał 6 ośmiowierszy do miedziorytów Pencza lub nawet ogólnie do ilustracji *Tryumfów* (symbolika ich powtarza się bowiem w różnych wydaniach niemiennie ⁸⁷), przeznaczając je do nowego wydania *Zwierzyńca*, i poprosił Wirzbiętę o przygotowanie do nich ilustracji (wskazując — lub nie — prace Pencza), a drukarz część tego materiału wykorzystał w *Zwierciadle*?

Piszący te słowa opowiadaby się raczej za możliwością drugą, która jest chyba bardziej prawdopodobna. Jakkolwiek i pierwszej zaprzeczyć nie możemy. Do miedziorytów Pencza mogli sięgnąć obaj: i Rej, i Wirzbięta. Do wydań *Tryumfów* Petrarki — tym bardziej. Jerzy Pencz (inne formy nazwiska: Georg Bencz, Bentz, Benz) był postacią ciekawą i związaną z kulturą polską. Norymberczyk, urodzony około r. 1550, uczeń i współpracownik Albrechta Dürera, miłośnik kultury włoskiej (przed wszystkim malarstwa Rafaela) ⁸⁸. Był on autorem malowideł znajdujących się w tryptyku ołtarza kaplicy Zygmuntowskiej w Krakowie, wykonanych w latach 1535-1538 ⁸⁹. I prawdopodobnie honorarium otrzymane od króla polskiego za to dzieło umożliwiło artyście powtórny już zresztą wyjazd do Włoch. Pod koniec życia Pencz (zmarły w r. 1550 w Lipsku czy — jak inni twierdzą — we Wrocławiu, gdy udawał się do Królewca) był nadwornym malarzem księcia pruskiego Albrechta ⁹⁰. Rej, wielbiciel księcia Albrechta jako protektora reformacji polskiej, kształcący potem na jego dworze w Królewcu syna ⁹¹, mógł nawet znać osobiście Pencza. W każdym razie był on postacią, o której pracach i Rej, i Wirzbięta musieli zapewne dobrze wiedzieć.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 22.

⁸⁷ Zauważył to już Reichenstein (*ibidem*, s. 18—21) i potwierdzają liczne przejrzane przeze mnie wydania *Tryumfów* z XVI wieku.

⁸⁸ Zob. T. Kruszyński, *Jerzy Pencz z Norymbergi jako twórca malowideł tryptyku w kaplicy Zygmuntowskiej*. Warszawa 1934, s. 11—16 (odb. z „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury” r. II). R. Stiasny, *Georg Pencz als Italist*. Leipzig 1890. — H. Rottinger, *Die Holzschnitte des Georg Pencz*. Leipzig 1914.

⁸⁹ Zob. Kruszyński, *op. cit.*, *passim*. — A. Bochnak, *Kaplica Zygmuntowska*. Warszawa 1960, s. 28 i tabl. 59.

⁹⁰ Kruszyński, *op. cit.*, s. 16.

⁹¹ Por. list M. Reja do Albrechta, z 30 XI 1564, ogłoszony przez Z. Celi-

Niezależnie jednak od kwestii, kto — Rej czy Wirzbięta — był inicjatorem wykorzystania w *Żwierciedle* i *Żwierzyńcu* rycin opartych na miedziorytach Pencza, niewątpliwe jest, iż obaj porozumiewali się ze sobą często i wynikiem tych kontaktów był ostateczny kształt, jaki otrzymało wydanie *Żwierciadła* i pośmiertne wznowienie *Żwierzyńca*. Reedycja *Żwierzyńca* z r. 1574 to ostatnia książka Reja przynosząca nowe utwory emblematyczne. Należały do nich przede wszystkim wspomniane wiersze związane z sześcioma rycinami do *Tryumfów* Petrarcki, należał do nich w pewnym sensie także, zamieszczony teraz (1574 — l. 130v) wraz z ryciną w serii hieroglifików, epigram pt. *Sojka swobodna na łgarza* (poprzednio w innym miejscu (l. 124r) pt. *Na łgarza*, bez ryciny)⁹².

Jest rzeczą szczególnie znamioną, iż Rej przygotowując po r. 1562 nowe wydanie *Żwierzyńca* tak dużą wagę przywiązywał do konstrukcji emblematycznych, które zajęły wśród wprowadzonych uzupełnień miejsce bardzo eksponowane. Dotyczy to oczywiście przede wszystkim utworów związanych z alegorycznymi ilustracjami do *Tryumfów* Petrarcki.

Rej, przejmując tematy wszystkich sześciu rycin z *Tryumfów*, sięgnął do dzieła cieszącego się w jego czasach ogromną wziętością, wydawanego wielokrotnie, czytanego i wykorzystywanego przez ludzi sztuki w całej Europie, nawiązał jednak, jako moralista reformacyjny, w pewien sposób polemicznie. Petrarkowski *Trionfo d'amore*⁹³ przekształcił się w *Miłość nieprzystojną* (1574 — l. 114v). U Petrarcki mamy następującą kolejność *Tryumfów*: Miłości, Czystości, Śmierci, Sławy, Czasu, Boskości⁹⁴. U Reja wprowadzono nową kolejność, wartościującą w sposób nieco odmienny: *Bóstwo jedyne* (l. 113v), *Zacność czystości* (l. 114r), *Miłość nieprzystojna* (l. 114v), *Sława dobra długo trwa* (l. 115r), *Czas prętko bieży* (l. 115v), *Żaden stan śmierci się nie umknie* (l. 116r).

Sześć swoich nowych „petrarkowskich” utworów emblematycznych umieścił Rej w rozdziale 4 *Żwierzyńca* po wizerunku *Człowieka pocziwie pobożnego* i po wizerunku walczącego ze złem *Rycerza krześcijańskiego*, a przed obrazami *Nadziei*, *Pocziwości*, *Wiary*. Świadczyło to, iż wśród wierszy emblematycznych w rozdziale 4 i także w całym *Żwierzyńcu* utwory te miały pełnić szczególnie ważną, programową niejako

chowskięgo w „Rocznikach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu” t. 18 (1891).

⁹² Wstawienie tego utworu na list 130v w edycji z r. 1574 spowodowało przesunięcie innego, sąsiadującego poprzednio z emblematem *Sojka w klatce na błazny*, pt. *Drzewko na niepewny żywot*, na pozycję przedostatnią (l. 134v; w wyd. 1 l. 127v zawiera dwa utwory: *Sojka w klatce na błazny* i *Drzewko na niepewny żywot*).

⁹³ *Il Petrarca Sonetti e canzoni. Trionfi con i espositione d'Alessandro Vellutello di nuovo ristampato [...]. Venezia 1547, k. 162r.*

⁹⁴ *Ibidem*, k. 162r, 180v, 185r, 191r, 203v, 206r.

rolę. I nieprzypadkowo te programowe dopowiedzenia Rej wyraził poprzez konstrukcje emblematyczne. W końcowym okresie twórczości uważał je przecież za niezwykle sprawny instrument, służący do ukazania problemów zawiłych i trudnych, złożonych pojęć, które należało odbiorcy przybliżyć i jak najlepiej wyjaśnić.

Na Reja zbyt często spoglądamy — podkreślając oczywiście wielkie jego zasługi dla literatury i kultury polskiej — jako na zasklepionego w domowych opłotkach tradycjonalistę, którym był zresztą niewątpliwie, choć nie był nim wyłącznie, na co słusznie zwracał wielokrotnie uwagę Julian Krzyżanowski⁹⁵. Ukazanie dużej roli konstrukcji emblematycznych w twórczości Mikołaja Reja pozwala na wydobywanie nowych rysów w portrecie „pościwego” (łacińskie: *honestus*) ojca literatury polskiej. Rej szybko zareagował na nowe zjawisko, które narodziło się w Europie jego czasów i rychło stało się czymś modnym, szeroko stosowanym, uważanym za znakomity klucz do poznania istoty człowieka i świata. Zareagował na nie i stał się jego współtwórcą, kiedy emblematyka europejska nie określiła jeszcze w pełni własnego jestestwa, co oczywiście miało swoje konsekwencje, i złe, i dobre. Jan Kochanowski, najwybitniejszy nowator w naszej literaturze renesansowej, nie prawił Rejowi czczych komplementów, gdy wymieniał go w elegii XIII księgi trzeciej wśród swych znakomych polskich poprzedników.

⁹⁵ Zob. m. in. jego: wstęp do: Rej, *Pisma wierszem*, s. LXXXVI; *Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm*. Warszawa 1964, s. 132.