

Małgorzata Biłozór-Salwa 

Ucieszne igraszki – gra z konwencją, widzem i jego erudycją

Paryskie gry, zabawy i zagadki z początku
XVII wieku

TERMINUS

t. 27 (2025)

z. 3 (76)

s. 343–372

[https://ejournals.eu/
czasopismo/
terminus](https://ejournals.eu/czasopismo/terminus)

Abstract

Frivolous Games That Play with Convention, the Audience and Their Erudition: Parisian Games, Entertainments, and Enigmas from the Beginning of the 17th Century

The article discusses printed games produced in 17th century Paris. It demonstrates contemporary popularity of entertainment that engaged the intellect and appealed to the recipient's erudition. Such games were closely linked to the development of symbolic thinking in the modern era, as well as to the use of images as vehicles for hidden meanings. The article examines emblematic literature and its influence on the popularity of riddles, charades, and puns. The author analyses two graphic series: *Enigmes joyeuses pour les bons esprits* and *La femme d'honneur*. These were conceived as riddles with double meanings. Combining images and text, they offer a variety of interpretative possibilities, sometimes opposing. The main concept of both works is based on interaction with the viewer-reader, balancing innocence and promiscuity in interpretation. The author discusses both graphic series in the broader context of double images with hidden erotic content, showing as well that the prints provide a wealth of information on various courtly entertainments.

Keywords

games,
emblematics,
printmaking,
court culture,
erudition,
eroticism

W liście z roku 1571 Klaudia Walezjuszka, księżna Lotaryngii i Baru, a zarazem córka króla Francji Henryka II i Katarzyny Medycejskiej napisała: „Je vous prie de nous envoyer ung jeu de bilard et ung aultre jeu que l'on nomme trou-madame”¹ [Prosimy o przesłanie gry w bilard i innej gry zwanej *trou-madame*]². Z tej krótkiej wypowiedzi wynika, że u schyłku XVI wieku we Francji grywano w rozmaite gry bilardowe. Wydaje się, że wspomniana, a należąca do tej grupy gra *trou-madame* nie okrzepła jeszcze, choć nie była już wówczas całkowitą nowością (jedną z jej odmian wzmiankował François Rabelais)³. Z biegiem czasu zyskiwała na popularności, a w drugiej połowie XVII wieku podbiła serca socjety, nie wyłączając Ludwika XIV⁴.

Jednym z najwcześniejszych przedstawień przebiegu owej gry towarzyskiej jest miedzioryt ukazujący eleganckie towarzystwo we wnętrzu komnaty (il. 1). W centrum pokoju, z widoczną alkową, uchylonymi drzwiami i rozświetlonym oknem, znajduje się stół przykryty grubą tkaniną. To właśnie przy tym niewielkim meblu zgromadziły się trzy osoby. Są to dwie młode damy w wytwornych sukniach o kołnierzach wykończonych kunsztownymi koronkami, z odsłoniętymi dekolcami ozdobionymi biżuterią. Skupiają swoją uwagę na ustawionym w ich części stołu drewnianym portyku z galerią arkadek. Owe nisze stanowią cel dla równie wykwintnego młodzieńca, który stojąc po drugiej stronie stołu, rzuca niewielkimi kulami z kości słoniowej. Gra polegała bowiem na uzyskaniu określonej liczby punktów przez wrzucenie kulek do odpowiednich nisz (każdej arkadzie przypisany był numer odpowiadający liczbie punktów)⁵.

Przywołana rycina należy do serii zatytułowanej *Enigme joyeuse pour les bons esprits* (*Ucieszna zagadka dla dusz poczciwych*), w której każda z kart tworzy osobną, trójczłonową całość składającą się z tytułu, wizerunku i sonetu. Na rycinach ukazano scenki rodzajowe. Rozpoznajemy wśród nich rozrywki, którym oddaje się majątne towarzystwo oraz prace wykonywane przez przedstawicieli niższych warstw społecznych. Niniejszy tekst ma na celu szczegółowe omówienie tego zespołu jako dzieła, które obrazuje rozrywki z początku XVII wieku.

¹ L. Laborde, *Notice des émaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, t. 2, Paris 1853, s. 165; É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Paris 1873, s. 346.

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą ode mnie.

³ W oryginalnym tekście grę przywołuje brat Jan, gdy sprzymierza się z kuchtami, aby zwalczyć Kielbaski (Księga IV, rozdział XXXIX): „– Par le trou Madame! (dist frère Jan)”, F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris 1955, s. 645. W polskim tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego brak odniesienia do gry: „– Na te święte postronki – rzekł brat Jan”, F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. i przypisy T. Boy-Żeleński, Kraków 2010, s. 466.

⁴ H.R. D'Allemagne, *Récréations et passe-temps*, Paris 1906, s. 141–142, ilustracja.

⁵ J.B. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Universel Raisonné des Connoissances*, Yverdon 1775, s. 495; J. Lacombe, *Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières: par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes*, Paris 1782, s. 159–160; Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach: umieszczony tu kulig czyli szlichtada, lowy, maskary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusalki, sobótki i.t.p.*, Warszawa 1831, s. 36.



Il. 1. Grający w *trou-madame*, Jan van Halbeeck, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*; fot. Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8606960s/f23.item>

Aby pokazać różnorodność tych rozrywek – rozmaitych form aktywności fizycznej, ale przede wszystkim umysłowej – seria *Enigme joyeuse* zostanie najpierw ukazana na tle lokalnych, francuskich realiów intelektualnych epoki, którą Daniel Russell nazwał *aetas emblematica* (wiekiem emblematycznym), a więc czasem, w którym myślenie

emblematiczne było strategią komunikacyjną⁶. Fundamentem dla dalszej analizy całej serii będzie uznanie jej za formę emblematiczną: dzieło, w którym komponent werbalny i wizualny są równoważne, nierozzerwalnie związane i konieczne do jego pełnego zrozumienia. Dlatego w pierwszej kolejności omówione zostaną teksty, wpisujące się w niezwykle popularny literacki gatunek zagadki. To, że seria jest zbiorem zagadek, skłania do uznania jej za rodzaj gry, a więc dzieła, które wymaga od widza-czytelnika interakcji. W przypadku *Enigme joyeuse* – zarówno każdej z kart, jak i całości serii – gra bazuje na odwracaniu znaczeń, łudzeniu i demaskowaniu ułud. Wynika to z charakteru dzieła, które wpisuje się w tradycję tworzenia podwójnych obrazów. Dlatego w następnej części artykułu zostaną poddane analizie przedstawienia wizualne. Są to obrazy, które pod pozorem realistycznych scen rodzajowych przekazują zakodowane znaczenia i treści. W przypadku omawianej serii są to przede wszystkim treści erotyczne. Odczytywanie owego ukrytego przekazu staje się możliwe dzięki znajomości języka symbolicznego, dzięki rozumieniu konwencji artystycznej i dzięki umiejętności rozpoznawania określonych motywów, szczególnie tych odnoszących się do miłości zmysłowej.

Atrakcyjna wizualnie seria była radosną igraszką mówiącą o uciechach cielesnych. Oferowała prostą rozrywkę, która jednocześnie miała angażować intelekt. Ponieważ odniosła duży sukces, w dalszej części tekstu podejmę próbę uporządkowania wiedzy na temat kolejnych wersji i wydań serii. Będzie to zarazem propozycja rekonstrukcji wydarzenia wydawniczego, którym okazała się seria *Enigme joyeuse*. Dzieje owej serii (rozpatrywanej właśnie jako wydarzenie wydawnicze) egzemplifikują mechanizmy ówczesnego rynku wydawniczego oraz relacje rytowników i wydawców. A próba zrozumienia sposobów i kierunków przepływu motywów, pomysłów i wzorców sama w sobie staje się szaradą.

W drugiej części artykułu zostanie przedstawiona jeszcze jedna seria rycin – *La femme d'honneur*, którą można traktować zarówno jako dzieło polemiczne wobec serii zagadek, jak i jako kontynuację przewrotnej gry znaczeń i zwielokrotnionych obrazów. Można ją odczytywać na wielu poziomach, a jej interpretacja zależna jest od kompetencji odbiorców. W końcowej części tekstu zostanie podjęta próba określenia grupy odbiorców omówionych publikacji. W tym celu przywołane zostaną świeckie dzieła emblematiczne podejmujące tematykę miłosną.

***Enigme joyeuse pour les bons esprits* – paryskie afisze emblematiczne**

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań są dwa egzemplarze serii *Enigme joyeuse*: jeden przechowywany w Paryżu w zbiorach Bibliothèque nationale de France, drugi w Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel⁷. Egzemplarz paryski, zawierający

⁶ D. Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto 1995, s. 191–220.

⁷ Bibliothèque nationale de France [BnF], Réserve de la livre rares, ENFER-1735. J.-M.; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel [HABW], Graph. C: 296f.1-11.

dziesięć kart, dotychczas uchodził za najpełniejszy. Tymczasem zbiór z Wolfenbüttel, nieuwzględniony w dotychczasowej literaturze, liczy kart jedenaście⁸. Obydwa zespoły (nie mają karty tytułowej) zostały połączone w woluminy, jednak różnią się od siebie wymiarami (arkusze z niemieckiego zespołu zostały docięte do krawędzi bordiury) oraz kolejnością kart⁹. Niezależnie od tych różnic tworzą spójne całości dzięki jednolitej formie kart. I tak: u góry każdego arkusza widnieje wspólny dla wszystkich tytuł: *Enigme joyeuse pour les bons esprits*, pod którym znajduje się rycina. Poniżej każdego miedziorytu wydrukowano sonet będący zagadką powiązaną z obrazem, a całość karty otoczono typograficzną bordiurą¹⁰.

Na temat całego zespołu *Enigme joyeuse* trudno o pewne informacje. Wiemy jednak, że autorem miedziorytów był działający w Paryżu flamandzki rytownik Jan van Halbeek (czynny w latach 1600–1630), który sygnował jedną z rycin (pierwszą w serii paryskiej, ukazującą prządkę: „I[an] V[an] halbeek F[ecit]”)¹¹ (il. 2). Ze względu na użycie charakterystycznej bordiury wydawca, którego nazwisko nie pojawia się na kartach, został rozpoznany jako Jean le Clerc IV (1560–1622)¹². Le Clerc był jednym z ważniejszych wydawców paryskich swego czasu, który łączył typografię z ilustracjami odbijanymi z metalowych matryc¹³. Autorstwo sonetów nie zostało dotąd omówione i z pewnością wymaga dokładniejszych badań. Można jednak stwierdzić, że mamy do czynienia ze zbiorem utworów różnych autorów. Dotychczas udało mi się rozpoznać dwoje z nich. Są to: Madeleine de l’Aubespine (1546–1596) – poetka, dama dworu Katarzyny Medycejskiej, jedna z pierwszych autorek francuskiej poezji erotycznej, oraz Pierre de Larivay (1549–1619), pochodzący z Italli, osiadły w Paryżu dramaturg i poeta, autor jednego z pierwszych

⁸ W rozmaitych zbiorach graficznych można odnaleźć pojedyncze ryciny lub pomniejsze zespoły, jednak nie są tak kompletne jak serie z Paryża i Wolfenbüttel. Do większych zespołów należy też seria ośmiu kart z Królewskiej Biblioteki w Turynie. Biblioteca Reale di Torino, A 79/7 (dawniej: Cod. Corsiniano nr 709). W.L. Braekman, *Indecente literaire raadsels uit de vroege zeventiende eeuw*, w: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*, Gent 1993, s. 84.

⁹ Wymiary płyt mieszczą się w przedziale 103 × 136 mm – 114 × 143 mm, przy czym najczęstszym wymiarem jest: 113 × 143 mm; wymiary kart to: 331 × 221 mm w BnF i 289 × 181 mm w HABW.

¹⁰ J.M. Chatelin, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*, w: J.-P. Dubost, *De l’image arétine à la gravure libertine: rupture et continuité*, w: *L’Enfer de la Bibliothèque, Éros au Seret*, sous la dir. de M.-F. Quignard, R.-J. Seckel, Paris 2007, s. 90–91, kat. 38; O. Lapatre, *L’impertinence des images: mont(r)er. À propos de l’Enigme joyeuse pour les bons esprits et du Centre de l’amour*, „Cahiers du GADGES” (2012), n° 10: *Impertinence générale et genres de l’impertinence (XVI^e–XVIII^e siècles)*, sous la dir. de I. Garnier, O. Lapatre, s. 339–371.

¹¹ Ch. Le Blanc, *Manuel de l’amateur d’estampes*, Paris 1854–1890, t. 2, s. 336; *Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 8, Amsterdam [1958], s. 197, nr 113–122.

¹² P. Rouillard, *Van Halbeek et Vieilles dentelles*, w: *L’Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, Paris 2010, s. 68–78; M. Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*, Warszawa 2021, s. 33–39.

¹³ Dokładnie takie same bordiury stosował inny ważny wydawca paryski Nicolas de Mathonière (1573–1640). Także i on publikował druki z wizerunkami wykonanymi w technikach metalowych, współpracował również z Halbeekiem. Ewentualna zmiana dotychczasowych ustaleń wymaga jednak dalszych badań, gdyż poczynione tu obserwacje nie wydają się wystarczające. Na temat dorobku Nicolasa i całej rodziny Mathonierów: S. Lepape, *Graveurs de la rue Montorgueil*, Paris 2015, s. 182–270.

francuskich tłumaczeń *Le piacevoli notti* Giovanniego Straparoli z 1573 roku¹⁴. Choć również dokładna data wydania serii nie jest znana, przyjmuje się, że opublikowano ją w Paryżu w latach 1610–1615.



Il. 2. Prządka, Jan van Halbeek, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*; fot. Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8606960s/f9.item>

Opisana powyżej trójdzielna forma (tytuł – obraz – sonet) charakteryzująca każdą z kart pozwala uznać je za samodzielne formy emblematyczne. Warto pamiętać, że choć publikacja księgi emblematów Andrei Alciata (1492–1550) w 1531 roku

¹⁴ A. Klosowska, *Erotica and Women in Early Modern France: Madeleine de l'Aubespine's Queer Poems*, „Journal of the History of Sexuality” 17 (2008), n° 2, s. 190–200; R. Iounes-Vona, *Da Re Porco di Straparola a Le Prince Marcassin di Madame d'Aulnoy: il ruolo del traduttore Pierre de Larivey*, „Transalpina” (2021), n° 24, s. 39–54.

z jednej strony umacniała funkcjonowanie emblematów w trójczłonowej formie (motto/impresa – pictura/imago – *subscriptio/epigramat*), z drugiej dała asumpt do dalszego rozwoju myślenia emblematycznego¹⁵. W ciągu kilkudziesięciu lat od publikacji *Emblematum liber* powszechnie komunikowano się za pomocą symboli, alegorii, personifikacji, a więc obrazów, zawierających w sobie ukryte znaczenia¹⁶. Jednocześnie, w zależności od wcześniejszych, lokalnych tradycji – zarówno literackich, jak i artystycznych – myślenie emblematyczne wyrażało się poprzez rozmaite formy i gatunki. We Francji jest to szczególnie wyraźne. Russell, a za nim badacze i badaczki zajmujący się emblematyką francuską wskazują na rozwój olbrzymiej różnorodności form emblematycznej ekspresji. Nierzadko wymykają się one jednoznacznej kodyfikacji. Oprócz emblematów o trójdzielnej budowie oraz dewiz (obie formy zostały dobrze omówione i rozpoznane dzięki dyskusjom teoretycznym toczonym już od przełomu XVI i XVII stulecia), do pomniejszych form emblematycznych zalicza się między innymi także rewersy medali będące złożonymi kompozycjami symbolicznymi, poezję wizualną, akrostychy, anagramy czy zagadki¹⁷.

Szczególną formą są też charakterystyczne dla Francji emblematyczne afisze (*placard*), najczęściej o charakterze propagandowym, które funkcjonowały na tamtejszym rynku wydawniczym w latach 1590–1620, a więc w czasie rządów Henryka IV, regencji Marii Medycejskiej i na początku królowania Ludwika XIII. Tego rodzaju druki miały postać pojedynczej karty sporych rozmiarów, na której drukowano tekst i przedstawienie wizualne. Umieszczano na nich tytuł (nieraz bezpośrednio odwołujący się do tradycji emblematycznej, pojawiają się określenia *emblem*, *en forme d'emblem* itp.) oraz obraz (rycinę) i poetycki tekst, najczęściej w formie sonetu¹⁸. Karty z serii *Enigme joyeuse* wykazują wiele podobieństw do tego rodzaju druków. I choć, jak zostanie to omówione poniżej, powstały w innym celu i, jak można przypuszczać, skierowane były do innej grupy odbiorców, są wyrazem tego samego sposobu myślenia i komunikowania się za pomocą treści wyrażanych przez dialog pomiędzy obrazem i tekstem.

Zagadka jako gatunek literacki i forma zabawy

Powtórzony na każdej planszy tytuł definiuje całość jako zestaw zagadek – pułapek o podwójnym znaczeniu. Tym samym odwołuje się wyraźnie do popularnego gatunku literackiego zagadki, nierzadko przybierającej formę niestosownego żartu, rubasznego

¹⁵ K.A.E. Enenkel, *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610*, Leiden 2019, s. 127–169.

¹⁶ J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 28.

¹⁷ D. Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington 1985, 142–160; A. Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève 2000, s. 21–60.

¹⁸ D. Russell, *Wives and Widows: The Emblems of Marriage and Mourning in France at the End of Renaissance (1560–1630)*, w: *Visual Words and Verbal Pictures. Essays in Honour of Michael Bath*, ed. A. Saunders, P. Davidson, Glasgow 2005, s. 142–144.

opowiadania czy sprośnej szarady. Zabawa w rozwikływanie tego rodzaju zagadek, choć dostępna powszechnie, należała do repertuaru rozrywek, którym szczególnie chętnie oddawało się dobrze wyedukowane towarzystwo. Żonglowanie podwójnymi znaczeniami, zastawianie pułapek przez sugerowanie erotycznych kontekstów, a następnie radosne ich negowanie było więc intelektualnym wyzwaniem, które chętnie wykorzystywano jako grę towarzyską. W popularnym w siedemnastowiecznej Francji zbiorze nowel Giovanniego Francesca Straparoli *Le piacevoli notti* (*Ucieszne noce*) z 1551 roku, zgromadzone na wyspie Murano towarzystwo w ciągu kolejnych nocy rozkoszuje się tańcem, grą na instrumentach, słuchaniem opowieści i rozwiązywaniem zagadek – również tych rubasznych¹⁹. Rosnącej w kolejnych dekadach powszechności tej intelektualnej uciechy dowodzi zbieranie i publikowanie zbiorów zagadek²⁰.

Enigme joyeuse również jest zbiorem zagadek, a jego wyjątkowość polega na połączeniu obrazów i poetyckich opisów w formie sonetów. Każdy z tych sonetów to oddzielna zagadka zadana w pierwszej osobie, która w domyśle zawiera pytanie „Kim jestem?”²¹. Odpowiedzi na nie dostarcza obraz – umieszczona nad tekstem rycina. Trudność – czy raczej należałoby powiedzieć uciecha odgadywania – polega na tym, że opisy zawarte w sonetach mają bardzo wyraźny erotyczny wydźwięk. Tymczasem obrazy na pierwszy rzut oka są zwyczajnymi scenkami rodzajowymi. Tym samym, wbrew zawartej w opisie sugestii, odpowiedź okazuje się pozbawiona jakiegokolwiek sprośności i rubasności. Zarazem jest ona sprzeczna z odpowiedzią, ku której kierował czytelnika sposób zadania pytania. Zatem cała gra zasadzała się na inwersji. Sugestywne, pełne erotycznych podtekstów sonety budowały napięcie, sugerowały pornograficzną treść, aby w ostateczności odwrócić sugerowane wcześniej znaczenie²². Przykładowo w pierwszym sonecie z egzemplarza paryskiego przedmiot, którego nazwę należy odgadnąć, został opisany jako długi, delikatny, okrągły i biały; jako przedmiot, który pani chce trzymać w swych młodych palcach lub u swego boku; który często i pewnie chwyta, radośnie wkłada i zabiera z powrotem; który jest jej jedyną radością i jedyną przyjemnością²³. W zestawieniu z ryciną przedstawiającą prądkę opis okazuje odnosić się do wrzeciona (il. 2).

¹⁹ G. Straparola, *Le piacevoli notti*, Venezia: A San Luca al. segno del Diamante, 1551; pierwsze tłumaczenie francuskie autorstwa Jeana Louveau: G. Straparola, *Les facetieuses nuits*, Lyon: G. Roville, 1560. Zob. C. Barbaferi, „La femme est le potage de l’homme”. *Les plaisanteries malséantes dans la France classique*, „Cahiers du GADGES” (2012), n° 10, s. 423; B. Kaczyńska, *Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018*, Warszawa 2024, s. 64–65.

²⁰ A. Sylvain, *Cinquante Énigmes français*, Paris: Beys 1582; F. Colletet, *Nouveau recueil des plus beaux énigmes de ce temps. Composez sur divers sujets sérieux & enjoués. Avec leurs explications Naturelles & Morales*, Paris: Jean Baptiste Loyson, 1659. Zob. C. Barbaferi, „La femme est le potage de l’homme”..., s. 423–424.

²¹ J.-M. Chatelin, *Enigme...*, s. 91, kat. 38.

²² O. Lepatre, *L’impertinence...*, s. 341–345.

²³ Sonet w oryginalnym brzmieniu: „Je suis long d’un espan, delicat, rond & blanc,/ Ayant devers le bas la pointe un peu grossette:/ Madame m’a sans cette, ou avoir me souhaitte/ Entre les jeunes doigts, ou apres de son flanc./ Bien souvent & toujours quasi elle me prend,/ Et dans le creux ouvert d’une motte

Podobnie jak zagadka z prządką i wrzecionem każda następna wizualno-werbalna szarada staje się grą, w której jawnie erotyczny charakter sonetów zostaje zneutralizowany, a pornograficzna interpretacja zrzucona na karb nieczystych myśli odgadującego. Pytaniem otwartym pozostaje to, czy owa przewrotna gra mogła służyć (salonowej i nie tylko) rozrywce grupy osób, czy też była przeznaczona do samodzielnej lektury?²⁴ Obie sytuacje są prawdopodobne, gdyż zagadki te mogły być użyte jako frywolna gra, mogły też być przedmiotem osobistej lektury.

Najistotniejsza jest tu bowiem interakcja odbiorcy z dziełem. Autor tej rozrywki stawia pułapkę na widza-czytelnika, a jednocześnie zaprasza go do podjęcia gry. Funkcję przestrogi, a zarazem zaproszenia, pełni tytuł: *Enigme joyeuse pour les bons esprits*. Czytelnik-widz, podejmując grę, zgadza się na bycie mamionym, na bycie zwodzonym podtekstami. I choć ma świadomość stawianej pułapki, radośnie w nią wpada, aby ostatecznie zostać zawstydzonym przez odkrycie całkowicie niewinnego klucza do zagadki. Każda karta serii stanowi kolejną pułapkę, która zdaje się odsłaniać raczej frywolny niż poczciwy charakter odbiorcy. Owa szarada jest jednocześnie manifestacją przewrotności i sztuki autora. Dostrzeżenie tego sztuki, uwidaczniającego się na kilku poziomach, zależy od intelektualnych kompetencji widza-czytelnika.

Podwójny obraz – erotyka zakamufLOWANA

Zaskoczenie, które jest tu elementem zabawy, wynika z zestawienia ze sobą dość niewinnego obrazu z erotycznym sonetem. Owo zaskoczenie mogło wiązać się nie tylko z niespójnością tekstu i obrazu (którą mógł dostrzec nawet przeciętny odbiorca), lecz także z odmiennością serii od istniejących już i dobrze znanych dzieł. Należy bowiem pamiętać, że w pierwszej ćwierci XVII wieku, szczególnie we Francji, dość pręźnie rozwijała się lekka literatura o zabarwieniu erotycznym. Najważniejszym punktem odniesienia dla twórców tego rodzaju dzieł literackich były skandaliczne *Sonetti lussoriosi* (*Sonety lubieżne*) Pietra Aretina (1492–1556). Ilustrowane egzemplarze dzieła krążyły w największej tajemnicy po Paryżu, o czym w 1614 roku zaświadczał Branthôme²⁵. Wiadomo więc, że liczni paryżanie i paryżanki mogli oddawać się zmysłowej lekturze i studiować pornograficzne kompozycje powielające ryciny Marcantonio Raimondiego (1480–1534)²⁶.

doüillette/ Peluë tout au tour, rebondie & molette, joyeuse elle me met, puis soudain me reprend/ Pour me rendre plus prompt, plus dispos & habile/ D'une mine assetee & grace fort gentile./ Elle crache fur moy & m'en frotte à l'entour./ Je suis son seul plaisir, je suis sa contenance, Mais las! si reboucher il m'advient quelque jour, Pour tout jamais je suis banny de sa presence".

²⁴ Por. C. Barbaferi, *„La femme est le potage de l'homme”*..., s. 422.

²⁵ G. Peureux, *L'érotisme satyrique, entre libertinage et redéfinition des Belles-lettres (1615–1622)*, „Réforme, Humanisme, Renaissance” (2009), n° 68, s. 53–59.

²⁶ Na temat kopii *I Modi* Marcantonio Raimondiego dostępnych w Paryżu zob. L. Dunand, P. Lemarchand, *Augustin Carrache les compositions intitulées Les Amours des Dieux grave par Pierre de Jode*

O tym, że nie tylko sonety, jako utwory poetyckie, ale także towarzyszące im kompozycje graficzne inspirowały paryskich twórców, świadczy *Anamorfoza z parą kochanków*. Akwaforta znana wyłącznie z jednego egzemplarza przechowywanego w zbiorach XX Czartoryskich to praca Jana Ziarnki (czynny w latach 1598–1629) zrealizowana w Paryżu w 1608 roku²⁷. Ona również jest swoistą szaradą, podwójnym obrazem, którego ukrytą treść należało odkryć. Przedstawienie widoczne na pierwszy rzut oka zostało zakomponowane na wycinku koła. Podjęty temat *Potęga Wenus* to scena alegoryczna wyszydająca śmieszność ludzi, którzy oglupieni pożądaniem oddają się uciechom cielesnym. Moralizujący wydzwięk przedstawienia został zestawiony z ukrytym obrazem, który można dostrzec dopiero po sklejeniu krawędzi karty tak, aby utworzyć stożek. Dopiero wówczas, po obraniu odpowiedniego punktu patrzenia, oczom odbiorcy odsłania się ukryty obraz ukazujący parę kochanków. Kompozycja wykonana przy pomocy zniekształceń geometrycznych charakterystycznych dla przedstawień jest bardzo wierną kopią jednej ze skandalicznych rycin Raimondiego²⁸.

Akwafortę Ziarnki i serię z miedziorytami Halbeeca wiele łączy. Obydwa dzieła kryją w sobie podwójne znaczenie, zawierają treści zarówno widoczne na pierwszy rzut oka, jak i te, które widz musi odkryć, wchodząc w interakcję z obiektem. Obie powstały, aby służyć rozrywce wzmocnionej przez element zaskoczenia i zasadzającej się na zestawieniu tego co niewinne i tego co zmysłowe. Praca Ziarnki jest zdecydowanie bardziej dosadna; sonety z zagadkami, choć sugestywnie erotyczne, pozostawiają niewielką przestrzeń na odwrócenie znaczenia, podczas gdy ukryty przez anamorficzne zniekształcenie obraz jest wprost pornograficzny. Warto zwrócić uwagę na to, że dzieła te powstały w tym samym czasie i w tym samym środowisku wydawniczym²⁹. Jako takie są świadectwem frywolnych rozrywek kwitnących na dworze (oraz poza nim) słynącego z folgowania swojemu temperamentowi i zachciankom Henryka IV, a zapewne także po jego gwałtownej śmierci w 1610 roku. Jak wykazano wyżej, owe nieprzyzwoite rozrywki nie tylko nie były pozbawione aspektu intelektualnego, lecz także zyskiwały dzięki erudycji odbiorcy. Co istotne ówczesna erudycja wiązała się ze znajomością zarówno tekstów, jak i obrazów. Zasadzając się na wynajdywaniu i dekodowaniu podwójnych znaczeń, a jednocześnie na uleganiu ich zwodniczości, uciężne zagadki są wyraźnie grą angażującą przede wszystkim intelekt.

L'Ancien. Le Lascivie III, Genève 1990, s. 775–1009; B. Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Chichester 1999, J.G. Turner, *Caraglio's 'Loves of Gods'*, „Print Quarterly” 24 (2007), no. 4, s. 359–380; J.-P. Dubost, *De l'image arétine à la gravure libertine: rupture et continuité*, w: *L'Enfer...*, s. 57–77.

²⁷ Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum XX Czartoryskich, XV-R. 9349. M. Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty...*, s. 178–179, kat. 3.139.

²⁸ M. Biłozór-Salwa, *Teoria tworzenia anamorfoz stożkowych według Jana Ziarnki*, „Rocznik Historii Sztuki” (2014), nr 24, s. 43–46.

²⁹ Obaj twórcy to cudzoziemcy, którzy przybyli do Paryżu w podobnym czasie, obaj pracowali z tym samym wydawcą – Jeanem le Clerkiem IV. Wynikiem ich zawodowej współpracy jest seria *Figurae Libri Apocalypsis beati Ionnis Apostoli* opublikowana bez daty i miejsca zapewne w Paryżu przed rokiem 1619. Zob. M. Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko...*, s. 250–257, kat. 47.1–25.

Gra z widzem – pozór realizmu i ukryty kod znaczeń

Jak wspomniano, ryciny Halbeecka, w odróżnieniu od sugestywnych i aluzyjnych sonetów wydawały się dość niewinne. Na tym kontraście zasadzał się koncept rozrywki płynącej z lektury każdej z kart. Jest to jednak tylko jedna z warstw dzieła, czy też jeden ze sposobów jego odczytania i interpretacji. Choć na pierwszy rzut oka ryciny sprawiają wrażenie niewinnych, realistycznych scenek rodzajowych, nie są pozbawione elementów i motywów, które ówczesny, świadomy widz z łatwością dekodował. Kompozycje te, podobnie jak tzw. gatunkowe malarstwo niderlandzkie, bardzo realistycznie ukazywały rzeczywistość, gdyż były złożone z komponentów wiernych ówczesnym realiom (stroje, fryzury, obyczaje, wygląd wnętrza, podejmowane działania). Jednocześnie ów realizm był i miał być zwodniczy, gdyż przedstawienia zawierały elementy, dzięki którym możliwe było odczytanie odniesień erotycznych³⁰.

Na dwóch kartach z serii *Enigme joyeuse* widzimy młode, wykwintnie ubrane damy grające na instrumentach strunowych. Pierwsza z nich gra na lutni, siedząc na łóżku-leżance, druga, skupiona na grze na basowej violi da gamba siedzi na krześle, z zeszytem z nutami rozłożonym na stojącym obok stole (il. 3). We wnętrzu drugiego przedstawienia, za plecami muzykującej damy ukazano obszerną alkowę z odsłoniętymi kotarami uwidaczniającymi łożo. Choć ryciny niewątpliwie odnoszą się do faktycznej rozrywki, którą było muzykowanie, nie sposób pominąć symbolicznego znaczenia, jakie niósł ze sobą motyw muzykowania (przede wszystkim muzykujących kobiet), a w szczególności lutnia i instrumenty strunowe. Gra na lutni (lub innym instrumencie strunowym), tak jak i strojenie tych instrumentów, było powszechnie rozpoznawanym synonimem aktu miłosnego³¹. Gest umieszczenia instrumentów strunowych w scenach tzw. wesołego towarzystwa jasno wskazywał na moralnie naganny, grzeszny charakter sceny³². Te zakodowane w obrazie Halbeecka znaczenia, czytelne dla ówczesnego odbiorcy, znajdowały bardzo bezpośrednie wytłumaczenie w wersach sonetów. I tak, lutnistka wyznaje, że często po obiedzie, pełna obaw, czy przypadkiem się jej to nie znudzi, oddaje się najsłodszej grze, dopóki sprawia jej ona przyjemność. W podobnym tonie wypowiada się wiolinistka, która idzie do przyjaciela (tajemniczy przedmiot, którego tożsamość skrywa zagadka) wówczas, gdy znajdzie właściwy moment. W tym drugim przypadku, znaczący okazuje się też

³⁰ E. de Jongh, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, Leiden 1995, s. 85–103; A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 157–173; P. Oczko, *Wśród mitów. O dawnej sztuce i kulturze holenderskiej*, w: *Świat Rembrandta. Artyści – mieszczenie – odkrywcy*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2021, s. 31–33; M. Królikiewicz, *O głównych gatunkach malarstwa holenderskiego złotego wieku*, w: *Świat Rembrandta...*, s. 66–70; B. Purc-Stępnia, *Niewidzialne-widzialne. Znaczenie emblematu w malarstwie północno-europejskim XVII wieku*, w: *Firmitum symbolicum. Wokół emblematów w XVII-wiecznym Lublinie*, red. A. Frejlich, Lublin 2022, s. 5–100.

³¹ *Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, Warszawa 1981, s. 72; P. Oszczanowski, J. Gromadzki, *Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550–ok. 1650*, Wrocław 1995, s. 94, kat. 318.

³² *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, red. B. Purc-Stępnia, Gdańsk 2007, s. 405–410.

rodzaj i wielkość instrumentu przedstawionego na rycinie, który kobieta (podmiot liryczny sonetu) umieszcza między swoimi udami³³. W sonetach, co znamienne, pojawiają się bardzo plastyczne opisy doznań zmysłowych. Nie wiążą się one jednak ze zmysłem słuchu, czego można by oczekiwać po przedstawieniach z instrumentami muzycznymi, a przede wszystkim zmysłu dotyku i związanych z nim rozkoszy³⁴.

Podobny wydźwięk miało wyeksponowanie łóż we wnętrzach. Był to czytelny symbol miłości spod znaku bogini Wenus (*Venus voluptas, Venus vulgaris*), symbol grzesznej rozkoszy³⁵. W tym samym celu wprowadzono motyw alkowy z odsłoniętymi kotarami jeszcze na dwóch innych kartach: stanowią tło dla grających w *trou-madame* (il. 1), oraz dla damy z wachlarzem delektującej się słodyczami. To ostatnie przedstawienie kieruje uwagę widza-czytelnika do kolejnego zmysłu – smaku, a wraz z tekstem sonetu, nadaje erotyczny wydźwięk takim czynnościom, jak kosztowanie i konsumowanie. W częściach tekstowych często podkreślone zostają cechy przedmiotów odwołujące się do pierwiastków męskich i żeńskich, i podkreślające ich komplementarność i dopasowanie. Przywoływane zostają więc podłużne, w domyśle falliczne, pełne i obszerne kształty opisywanych i ukazywanych przedmiotów (wrzeciono, ciastko, instrument, pompka) oraz obiekty czy przestrzenie wklęsłe, puste odwołujące się do kobiecości (arkadki, do których wbijane są kulki; piłki, w które właczane jest powietrze; wejście do piwnicy, do której wtacza się beczki, czy otwór głębokiej studni).

W sonetach bardzo często pojawiają się też opisy czynności, procesów czy choćby samego ruchu, który przynależy do aktu miłosnego. Niekiedy użyty kod obrazowy był czytelny. Motyw zakładania na nogi pończoch lub butów oznaczał akt seksualny. Wynikało to z tego, że kobieca garderoba, a w szczególności pończochy i buty symbolizowały kobiety – przede wszystkim kobiety lekkich obyczajów³⁶ (il. 4). Jednak nie zawsze jego zobrazowanie czy choćby symboliczne odniesienie się do niego okazywały się zadaniem prostym. Przykładowo, związek z erotyką – jeśli wiemy, że należy go poszukiwać – wydaje się możliwy do odczytania w scenie, w której dworzanin turla kulkę w kierunku arkadki przytrzymywanej przez młodą kobietę, w scenie pompowania piłki-balonu, czy na rycinie przedstawiającej winiarza właczającego do ciemnej piwnicy przez arkadowe wejście okazałych rozmiarów beczkę. W tych dwóch ostatnich pojawia się dodatkowo motyw alkoholu i jego zgubnego (moralnie) wpływu na człowieka. Szynek, beczki wypełnione zdradzieckim trunkiem, czy porzucony na polu do gry w piłkę kufel, to również znaki odnoszące się do ukrytego znaczenia (il. 5). Podobną rolę pełni butelka stojąca u stóp rusztowania w scenie, w której mężczyzna i kobieta zgodnie, rytmicznie przepiłowują deskę. Ten stosunkowo subtelny znak komunikuje znaczenie, które dosadnie i obrazowo objaśnia sonet. Podobną

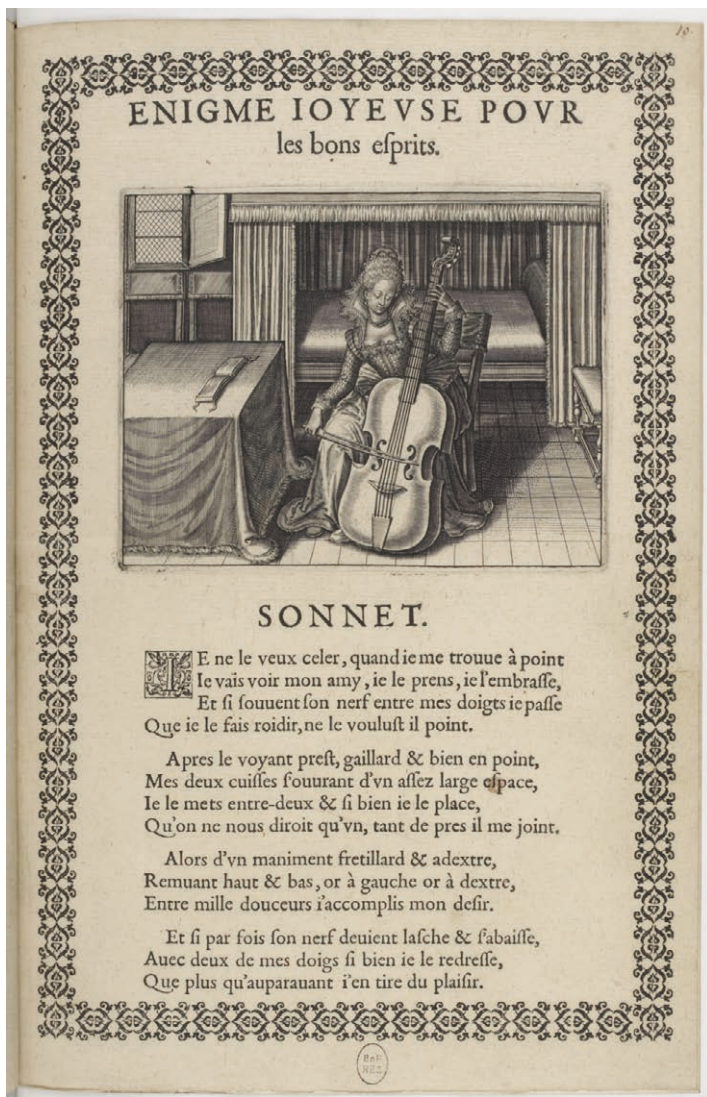
³³ W oryginale: „Après le voyant prest, gaillard & bien en point, Mes deux cuisses souvrant d'un assez large espace, Je le mets entre-deux & si bien je le place, Qu'on ne nous diroit qu'un, tant de pres il me joint”.

³⁴ W oryginale: „Pour le plus doux ebat que ie puisse choisir,/ Souvent apres disner, craignant qu'il ne m'ennuye:/ Je prens le manche en main, je le teste & manie./ Tant qu'il soit en estat de me donner plaisir”.

³⁵ *Ars emblematica...*, s. 68; P. Oszczanowski, J. Gromadzki, *Theatrum Vitae et Mortis*, s. 101, kat. 35.

³⁶ *Ars emblematica...*, s. 104–105, kat. 29.

funkcję znaku, który ma skłaniać do szukania ukrytego znaczenia, pełni postać mężczyzny w oknie, który przygląda się kobiecie wyciągającej wiadro ze studni³⁷.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il. 3. Kobieta grająca na violi da gamba, Jan van Halbeeck, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*; fot. Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8606960s/f27.item>

³⁷ Karta z ryciną przedstawiającą kobietę u studni pochodzi z serii z Wolfenbüttel (HABW, Graph. C: 296f.8), w serii paryskiej nie występuje.

IL NE FAUT JUGER DE
L'EXTERIEUR D'VNE DAME.



SONNET EMBLEMATIQUE.

ON ne peut ignorer d'une Dame prudente,
Lors qu'elle se prepare à la deuotion
Son cœur tressaille d'aïe, & son affection
La faict aller gayement en l'Eglise contente.

Son ame de l'orgueil ne prend nulle espouuante,
Ses habits ne sont point habits d'ambition:
Elle est sans artifice, elle est sans passion,
Ne dit mot de personne, & de rien ne se vante.

Mais, pourtant les muguetts qui muguetent le temps,
Et qui vont çà & là pour prendre passe-temps,
Regardent si la Dame est toujours bien chauffée:

Sans iuger si elle est vne femme d'honneur,
Ny sans cognoistre rien de son exterieur,
En diront bien ou mal leur fôte rattelée.

ENIGME IOYEVSE POVR
les bons esprits.



SONNET.

LE le vy qu'il tenoit entre ses deux genoux
Quelqu'une bien parée & passablement belle,
Laquelle il embrassoit d'une maniere telle
Qu'il luy faisoit monstrier son trou à tous les coups.

Vn autre ce pendant qui le voit, que sans poux
Sans haleine & sans vent, sans cesse elle chancelle,
S'approche & se choquant brusquement avec elle
Fait qu'il tient le dessus, & elle le dessous.

Après entre ses mains vn long chose il empoigne
Qu'il luy met dans le ventre, & hastant sa besongne,
Pousse tant & souuent que grosse elle en deuint.

Si cela luy fit mal ie ne le vous assure.
Mais ie scay bien qu'après que l'autre s'en reuint.
Qu'elle se plaignoit fort soupirant à toute heure.

Przykładem wizerunku, w którym bez objaśnienia trudno odczytać ukryte znaczenie, jest kompozycja z tkaczką. Gdyby nie sonet, odczytanie erotycznej treści ryciny ukazującej kobietę pracującą przy krośnie mogłoby nastęrczać trudności. Nie pojawiają się na nim takie motywy symboliczne, jak kot (grzech, chuć, igraszki, niewierność) czy pies (bezwstyd, łapczywość, zdrożność, ale i płodność), które wraz wrzeczonym w kobiecej dłoni widnieją na rycinie ukazującej prządkę³⁸.

Międzynarodowy sukces frywolnych zagadek

Z powyższych rozważań wyraźnie wynika, że seria *Enigme joyeuse* powstała jako przemyślana całość, która miała ludzić, zaskakiwać, a jednocześnie dostarczać pikantnej, erotycznie nacechowanej rozrywki. Zespoły przechowywane w Paryżu i Wolfenbüttel są wyjątkowe ze względu na swoją komplementarność, choć w rozmaitych zbiorach odnaleźć można pomniejsze zespoły lub pojedyncze odbitki, często docięte do wymiarów samej ryciny. Nadal stanowią jednak sporą rzadkość, zapewne dlatego że z powodu zarówno popularności, jak i użytkowego charakteru uległy zniszczeniu³⁹.

O tym, że cieszyły się bardzo dużą popularnością, świadczą rozproszone po zbiorach kopie i powtórzenia. W zbiorach Rijksmuseum znajduje się dziesięć luźnych kart ładząco podobnych do serii rycin Halbeecka wydanych przez le Clercka⁴⁰. Dokładna analiza wykazuje jednak różnice zarówno w wizerunkach, jak i typografii. Ryciny to nieznacznie uproszczone, bardzo wierne kopie omówionych kompozycji. Zaś okalające karty bordiury są wydatniejsze, bardziej złożone i ozdobne, inaczej został też zakomponowany tytuł na każdej z kart⁴¹. Ani rytownik, ani wydawca, ani też dokładny czas wydania nie są znane. Jednak charakterystyczna forma afisza wskazuje, że seria powstała w Paryżu w tym samym czasie co seria Halbeecka – le Clercka (il. 6).

Sukces, który odniosła seria *Enigme joyeuse*, zainspirował niderlandzkich twórców. Już w 1618 roku całość została skopiowana i wydana w poręcznej, niewielkiej książeczce o podłużnym formacie. Rycinom towarzyszył odbity na kolejnych kartach tekst w językach francuskim, łacińskim i niderlandzkim. Obecnie druk znany jest wyłącznie z trzeciego, rozbudowanego wydania (*Incogniti scriptoris nova poemata, ante hac nunquam edita*, 1624), a o jego popularności świadczą aż cztery dodruki i wersja piracka⁴².

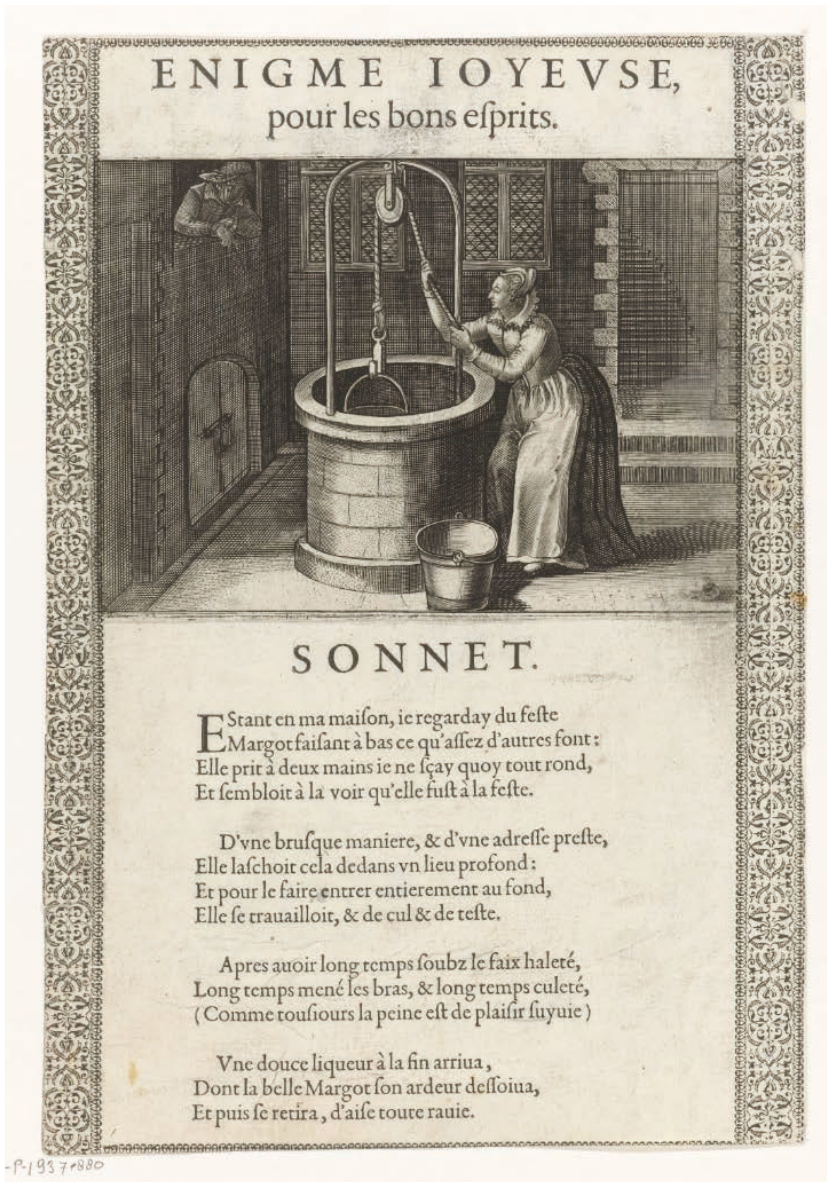
³⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 164–165, 317–319.

³⁹ *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings...*, s. 197, nr 113–122. Zob. W.L. Braekman, *Indecente literaire...*, s. 86.

⁴⁰ Rijksmuseum, RP-P-1937-877–RP-P-1937-885. Seria, podobnie jak pierwowzór, składała się z jedenaśtu kart. Kartę, której brak w zespole z Rijksmuseum, można odnaleźć w woluminie z Wolfenbüttel: HABW, Graph. C: 296f.7.

⁴¹ Tytuły w serii wydanej przez le Clerca: *ENIGME IOYEVSE POVR/ les bons sepris.*; tytuły w anonimowej serii z Rijksmuseum: *ENIGME IOYEVSE,/ pour les bons sepris.*

⁴² *Incogniti scriptoris nova Poemata, ante hac nunquam edita/ Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen [Enigmata sive Emblemata Amatoria]*, Lyon: [s.n.], 1624. Szczegółowe omówienie: W.L. Braekman, *Indecente literaire...*, s. 85–86.



Il. 6. Kobieta wyciągająca wiadro ze studni, Jan van Halbeeck, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*; fot. Rijksmuseum, <https://id.rijksmuseum.nl/200200809>

O istnieniu jeszcze co najmniej jednej serii wykonanej na północ od Paryża świadczy odbitka wklejona do gdańskiego sztambucha Jerzego Mehlmana (1587–1641). Jest to kopia ryciny ukazującej kobietę grającą na violi da gamba. Praca musiała

powstać w niedługim czasie od ukazania się serii *Enigme joyeuse*, gdyż wpisy dla Melhmana pochodzą z czasów jego studiów w Padwie, gdy zwiedzał Sienę (1615–1616), i z Gdańska (1616–1619). Choć rycina jest dość nieporadna technicznie, bardzo wiernie powtarza kompozycję Halbeeca. Towarzyszące jej inskrypcje łacińska i niemiecka niosą ze sobą sugestię erotyczną⁴³. Widać więc, że mimo zmienionej formy swawolna wymowa kompozycji została zachowana. Zapewne z tej samej serii pochodzi pięć rycin przechowywanych w British Museum, określanych jako prace wykonane w stylu Crispijna de Passe, hipoteza ta wymaga jednak dalszych badań. Choć wszystkie ryciny z British Museum wiernie powielają kompozycje z *Enigme joyeuse* i łączy je podobna nieporadność stylistyczna, zaledwie jedna, *Gra w balony*, opatrzona została napisem po łacinie i po niemiecku, analogicznym do teogo na odbitce gdańskiej. Na pozostałych rycinach: *Grającym w trou-madame*, *Przędce*, *Zakładaniu butów* i *Tkacze*, widnieją jedynie krótkie inskrypcje w języku łacińskim⁴⁴.

***Enigme joyeuse* jako wydarzenie wydawnicze**

Powyższe przykłady są wiernymi kopiami, zagranicznymi przekładami serii, które świadczą zarówno o lokalnym, jak i międzynarodowym sukcesie wydawnictwa. Miarą tego sukcesu jest również istnienie jeszcze jednej serii, która dodatkowo rzuca nowe światło na sposób funkcjonowania i odbioru całości.

Zapewne w tym samym czasie, co serię zagadek Halbeeca i le Clerca, w Paryżu wydano związany z nią zespół dwunastu prac podobnych do kart *Enigme joyeuse*. W literaturze seria ta, opublikowana nakładem paryskiego wydawcy Luca Lamiela (czynny w latach 1609–1632), funkcjonuje pod nazwami *Emblemata amatoria* lub *La femme d'honneur (Kobieta cnotliwa)*⁴⁵. Karty tej serii zostały zakomponowane w ten sam sposób, co karty z zagadkami: typograficzna bordiura otacza trójdzielną formę składającą się z tytułu, wizerunku i sonetu. Wszystkie ryciny, poza dwiema pierwszymi, ukazują te same sceny, co wizerunki z uciesznych zagadek. Porównując ryciny, można zaobserwować jedynie bardzo niewielkie zmiany detali, a niekiedy również odwrócenie kompozycji. Zasadnicza, fundamentalna zmiana dotyczy drukowanego tekstu, a tym samym jego treści i wymowy całości. Nie mamy tu do czynienia z zagadkami, a z serią o charakterze emblematycznym, w której każda karta została opatrzona innym tytułem (mottem), a obrazowi towarzyszy sonet dookreślony jako emblematyczny (nazwa *sonnet emblematique* pojawia się na każdym afiszu). W swojej wymowie sonety mają ponadczasowy charakter, pozytywny, umoralniający wydzwięk i wychwalają cnoty, głównie kobiece. Do dziesięciu planszy z wizerunkami

⁴³ Biblioteka Gdańska PAN, nr inw. Ms 2507, k. 53v. *Usłyszeć obraz...*, s. 461–462, kat. 209 [Z.L. Pszczółkowska].

⁴⁴ British Museum nr inw. 1873,0614.97; 1873,0614.99; 1873,0614.102; 1873,0614.103; 1873,0614.104.

⁴⁵ Karty w zbiorach BnF, Département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (18). Zob. H. Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ae.*, t. 1, Basel 1966, s. 20–23, kat. 53.

znany z zagadek dołączono dwie dodatkowe. Są to podwójne portrety ukazujące kobietę-muła i mężczyznę-małpę. Oba te podwójne wizerunki zestawiono z sonetami i nadano im odpowiednie tytuły: *Distinction de la femme sage a l'impudique* (Rozróżnienie pomiędzy kobietą mądrą a bezwstydną) oraz *Le meschant homme est brutal* (Zły mężczyzna jest brutalny).

Badacze nie są jednomyślni w ustaleniu, która z serii powstała jako pierwsza, stając się pierwowzorem, a zarazem punktem odniesienia dla kolejnej. Autorem rycin do serii emblematów *La femme d'honneur* wychwalających cnoty był Matthäus Merian (1593–1650). Jego sygnatury zapisane w różny sposób („MM feci”; „MMerian fecit”; „MMerian Basiliensis. fecit”) widnieją na sześciu rycinach⁴⁶. Rytownik urodzony w Bazylei, w latach 1612–1615 pracował w Paryżu, wykonując ryciny związane głównie z dworem młodego Ludwika XIII i regentki Marii Medycejskiej. Być może właśnie ze względu na artystyczną renomę tego twórcy, w którego *oeuvre* nie brak dzieł emblematycznych, część badaczy uznaje serię mniej znanego Halbeecka za kopie rycin Szwajcara⁴⁷. Zbiór zagadek jawi się zatem jako parodia moralizatorskiej serii emblematycznej wychwalającej cnoty. W ten sposób kwestię kolejności ich powstawania widzi Olivier Leplatre. Konstatuje on, że odwrócenie znaczeń zawarte w zagadkach, zostaje zwielokrotnione przez odwołanie się do wcześniejszej, zawierającej moralne przesłania serii. W jego ocenie erotyczne sonety odwracają znaczenie pierwotnych sonetów emblematycznych i zaciemniają obraz, gdyż następuje tu rekontekstualizacja obrazu, skutkująca jednocześnie odejściem od formy „czystego” emblematu⁴⁸. Z drugiej strony, autor monografii Meriana, opisując serię *La femme d'honneur*, zachował daleko idącą wstrzemięźliwość w przesądzaniu o kierunku wpływów, jednocześnie składając się nieznacznie ku uznaniu prac Halbeecka za wcześniejsze⁴⁹.

Dokładne przyjrzenie się obydwu seriom pozwala wzmocnić ową ostrożną hipotezę, według której seria z zagadkami *Enigme joyeuse* powstała jako pierwsza. Jeśli przyjrzymy się kartom, uznając je za pewną całość wydawniczą – rodzaj afisza (*placcard*), zobaczymy, że seria zagadek wydanych przez le Clerca z ilustracjami Halbeecka jest spójna, elegancka i uporządkowana. Zachowano proporcje między poszczególnymi elementami druku (bordiura, tekst typograficzny, miedziorytniczy wizerunek). Tymczasem wydana przez Lamiela seria z rycinami Meriana jest mniej dopracowana. Matryce, na których wrytowano kompozycje, wydają się zbyt duże w stosunku do zaplanowanej przestrzeni. Dominują wielkością nad tekstem, przytłaczają go. Nierzadko litery tytułu karty lub podtytułu (*Sonnet emblematique*) nachodzą na odcisk płyty (il. 4). Tego typu niedokładności spotykane są w wydawnictwach wtórnych lub pirackich, które realizowano w pośpiechu, aby wykorzystać moment dużego popytu na dzieło.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 20–23, kat. 53.

⁴⁷ M. Praz, *Studies in the Seventeenth-Century Imaginery*, Roma 1964, s. 381; J.-M. Chatelin, *Enigme...*, s. 90–91, kat. 38.

⁴⁸ O. Leplatre, *L'impertinence...*, s. 343.

⁴⁹ L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische...*, s. 20–23.

Sytuację jeszcze bardziej komplikuje istnienie dwóch odbitek, które pozwalają uznać, że w ówczesnym Paryżu funkcjonowało jeszcze inne wydanie ucieśnych zagadek. Afisz przechowywany w zbiorze graficznym ETH w Zürichu łączy w sobie typografię le Clerka oraz ilustrację (para wspólnie piłująca deskę) odbitą z płyty wykonanej przez Meriana⁵⁰ (il. 7). Drugą kompozycją, która stanowi ślad tej serii, jest odbitka z Albertiny przedstawiająca prądkę z wrzecionem⁵¹. Odbitka została docięta w taki sposób, że ukazuje jedynie rycinę oraz typograficzny tytuł. Na obydwu kartach litery tytułu nieznacznie nachodzą na odcisk płyty.

Mnogość wydań, różnorodność wariantów i zależności, choć nie ułatwia rozwikłania historii powstania obydwu serii (tzn. ustalenia klarownej chronologii zdarzeń i kierunku wpływów), pokazuje, jak silne były wzajemne relacje tych dwóch dzieł oraz ich komponentów, a także twórców stojących za ich powstaniem. Podejmując próbę uporządkowania materiału, należy przyjąć, że na paryskim rynku wydawniczym od około 1613 roku funkcjonowały następujące serie:

- a) *Enigme Joyeuse pour les bons esprits*, [s.d.], [Paris] – sposób zapisu tytułu: *ENIGME IOYEVSE POVR/ les bons esprits.*; rytownik: N. van Halbeeck; wydawca J. le Clerc.
- b) *Enigme Joyeuse, pour les bons esprits*, [s.d.], [Paris] – sposób zapisu tytułu: *ENIGME IOYEVSE,/ pour les bons esprits.*; rytownik: nieustalony; wydawca: nieustalony; kopia serii „a”.
- c) *Enigme Joyeuse pour les bons esprits*, [s.d.], [Paris] – sposób zapisu tytułu: *ENIGME IOYEVSE POVR/ les bons esprits.*; rytownik: M. Merian; wydawca J. le Clerc; kopia serii „a”; ryciny tożsame z serią „d”, typografia tożsama z serią „a”.
- d) *Emblemata Amatoria/ La femme d'honneur*, [s.d.], [Paris] – rytownik: M. Merian; wydawca: L. Lamie; kopia „polemiczna” serii „a”; ryciny tożsame z „c”, typografia i treść literacka całkowicie nowa.

Popularność nieprzyzwoitych zagadek dość szybko zaowocowała rozprzestrzenieniem się wzorców poza granicami Francji oraz wydaniem w Lejdzie serii w formie wpisującej się w lokalne tradycje wydawnicze (niewielka podłużna książeczka) i z tłumaczeniami na łacinę i niderlandzki⁵².

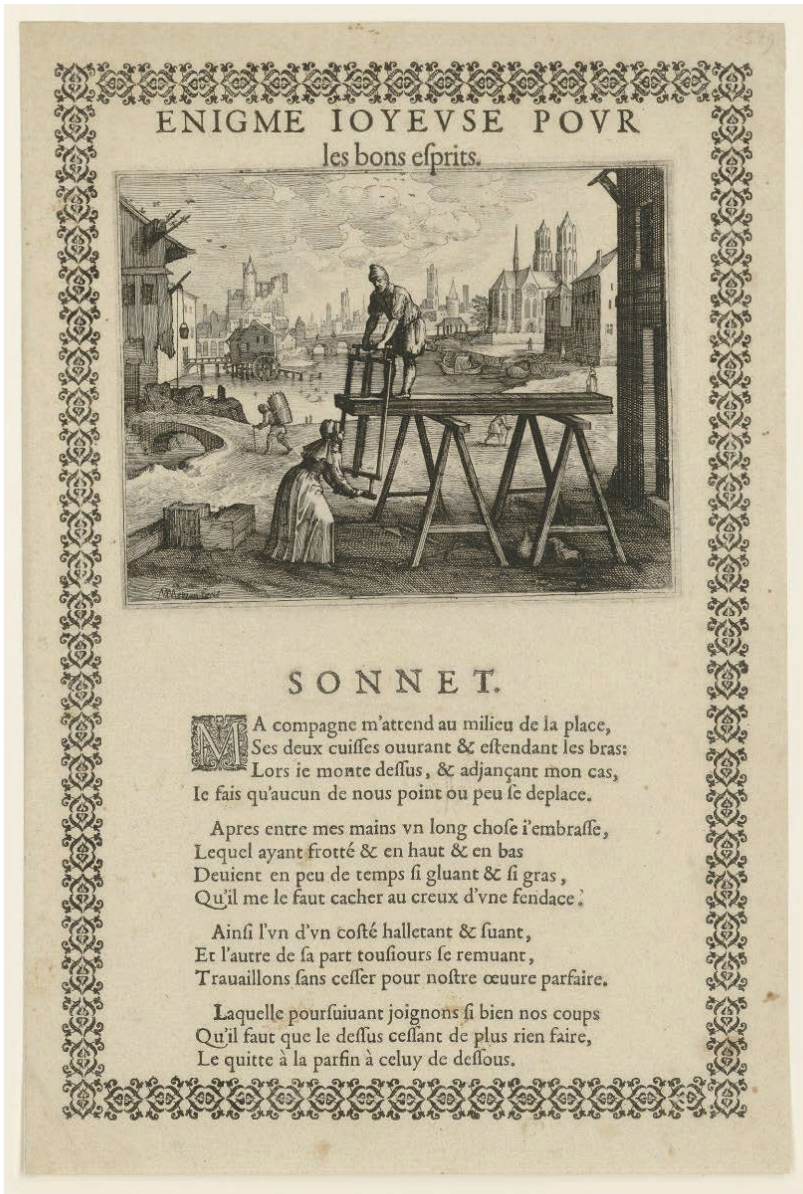
***La femme d'honneur* – gra z konwencją i erudycją widza**

Z powyższej enumeracji wynika bardzo istotny wniosek. Po pierwsze, mnogość wydań, istnienie kopii i powtórzeń wskazują na dużą popularność serii *Enigme joyeuse*. Po drugie, skoro obydwie zespoły – serie zagadek (niezależnie od wydania) oraz moralizująca seria *La femme d'honneur* powstały i funkcjonowały w podobnym czasie i w tym samym środowisku, zatem u odbiorców znajomość obydwu dzieł musiała

⁵⁰ ETH Zürich, D 35569. L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische...*, s. 23, kat. 65.

⁵¹ Albertina, D/III/2/62.

⁵² Szczegółowe omówienie serii i jej kolejnych wydań: W.L. Braekman, *Indecente literaire...*, s. 85–86.



Il. 7. Para piłująca deskę, Matthäs Merian, *Enigme joyeuse pour les bons esprits*,
fot. ETH-Bibliothek, https://doi.org/10.16903/ethz-grs-D_035569

wpływać na ich interpretację. Poszerzało to kontekst, w którym należało je umiejscowić i odczytywać, pogłębiało, a w zasadzie mnożyło płaszczyzny, na których powinno się poszukiwać ukrytych znaczeń. Można zaryzykować stwierdzenie, że seria

La femme d'honneur, choć wyraźnie moralizatorska, również mogła służyć podobnej „niegodziwej” rozrywce, co seria *Enigme joyeuses*. Nawet jeśli uznamy, że *La femme d'honneur* powstało jako umoralniająca odpowiedź na dość rubaszną rozrywkę, to samo istnienie ucieśnych zagadek włączało tę pierwszą w grę skojarzeń, bazującą na napięciu pomiędzy niewinnością a rozwiązłością; między moralizatorskim naporowaniem a delektowaniem się erotyką.

Aby klarownie przekazać ową multiplikację znaczeń, skupmy swoją uwagę na rycinie przedstawiającej kobietę wyciągającą wiadro ze studni (il. 6). Scena wydaje się niewinna, choć obecność mężczyzny wyglądającego przez okno jest typowym motywem (podobnie jak postaci służących zagląających do komnat przez uchylone drzwi), który miał informować widza o ukrytym znaczeniu. Jeśli więc czytelnik-widz zapoznał się z erotycznym sonetem, który bardzo plastycznie utożsamiał czynność opuszczania i podnoszenia wiadra w głąb studni z aktem miłosnym – aktem, który ostatecznie przynosi spełnienie jako „słodki trunek”, nie sposób przy późniejszej lekturze drugiej serii pominąć tę interpretację.

Była to strategia świadomie wykorzystywana przez twórców. Odwoływali się bowiem do istniejących już wzorców, wiedząc, że świadomy odbiorca, odczytując dzieło, będzie miał je w pamięci. Właśnie do takiej wiedzy uprzedniej odwoływał się Ziarnko w swojej widowiskowej anamorfozie. Nieco wcześniej, wierząc w erudycję odbiorców, swój sukces artystyczny i komercyjny zbudował włoski malarz majolik Francesco Xanto Avelli (czynny w latach 1487–1542). Komponując sceny (np. o tematyce mitologicznej lub historycznej), które malował na ozdobnych talerzach, wykorzystywał cytaty z popularnych rycin, chętnie sięgając po wzmiankowane już *Modi* Raimondiego⁵³. W ten sposób postaci ukazane w bardzo charakterystycznych pozach pojawiały się w neutralnych, nieerotycznych na pierwszy rzut oka kompozycjach. Wybór tak specyficznego pierwowzoru, a więc zacytowanie motywów silnie nacechowanych erotyzmem był intencjonalny. Choć w sferze wizualnej artysta pozbawiał owe motywy rozpustnego kontekstu, swoim gestem włączał erotyczne konotacje do możliwych interpretacji dzieła. Malarz miał świadomość, że kto choć raz widział nieobydajne *Modi*, ten zawsze odnajdzie erotyczne sugestie w charakterystycznych układach ciał i gestach. Podobnie było z omawianymi paryskimi seriami. Ten, kto choć raz zetknął się z obiema seriami zyskiwał świadomość olbrzymiego bogactwa możliwych – potencjalnie skrajnych – interpretacji. Pochodzący z samego dzieła koncept zabawy płynącej z odwracania znaczenia, z całkowitej zmiany interpretacji zwielokrotniał się przez świadomość istnienia kolejnej, całkiem odmiennej w wymowie serii.

⁵³ B. Talvacchia, *Taking Positions...*, s. 82; J.G. Turner, *Caraglio's...*, s. 372–374; C. Hess, *Maiolica in the Making. The Gentili/Barnabei Archive*, Los Angeles 1999, s. 14–19.

Emblemata amatoria

Jak wspomniano, wydana przez Lamiela seria emblematyczna z rycinami Meriana funkcjonuje pod dwoma tytułami. Pierwszy z nich: *La femme d'honneur* odnosi się do umoralniającego wydzwiewku sonetów, które wychwalają zalety skromnych, cnotliwych i pracowitych niewiast i zapewne zaczerpnięta została z tytułu jednej z kart, ukazującej kobietę wyśmiewającą lubieżnego mężczyznę – *Artifice d'une femme d'honneur*. Drugi tytuł: *Emblemata amatoria (Emblematy miłosne)* to określenie odnoszące się do utworów świeckiej emblematyki miłosnej. Dzieła tego typu zaczęły powstawać w Niderlandach na początku wieku XVII i w szczególności wiąże się je z uniwersyteckim środowiskiem w Lejdzie⁵⁴. Choć zbiory takich twórców, jak Jacob Cats (1577–1660), Daniel Heinsinus (1580–1655) czy Otton Vaenius (Otton van Veen, 1656–1629) wydawane były wyłącznie w Niderlandach – w Amsterdamie czy Lejdzie – często zawierały teksty w trzech językach (holenderski, łacina, francuski), dlatego były natychmiast dostępne francuskim odbiorcom. Co więcej materiał, który pojawiał się w kolejnych zbiorach, bardzo często pochodził z dzieł francuskich (dotyczy to zarówno tekstów, jak i wizerunków), co wskazuje na przepływ w obydwu kierunkach i szybkie przejmowanie wzorców⁵⁵. W wydanym w 1600 roku zbiorze emblematów świeckich Catsa *Emblemata ofte minelycke* odnajdujemy kompozycję wielokrotnie później powielaną w sposób bardziej lub mniej dokładny. Opatrzona mottem *Reperir, perire est* ukazuje młodą kobietę stojącą przy stole, zajętą wypuszczeniem ptaka z klatki. Sposób skomponowania całości, a więc ukazanie wnętrza z krzesłem, stołem, główną postacią i alkową z odsłoniętą kotarą eksponującą łożo, wyraźnie pobrzmiewa w omawianych paryskich rycinach⁵⁶. Z kolei dowodem na sięganie przez niderlandzkich twórców po francuskie wzory jest wzmiankowana wyżej lokalna kopia uciesznych zagadek wydana w 1618 roku w Lejdzie.

Te swobodne, lekkie, nierzadko żartobliwe utwory, często powstawały właśnie jako zabawa towarzyska. Tworzono je z myślą o młodych odbiorcach, na przykład o studentach. Jedną z pierwszych tego typu publikacji było niewielkie ilustrowane dziełko Crispijna de Passe (1564–1670) *Academia sive speculum vitae scholastice*⁵⁷. Wśród rycin przybliżających odbiorcom życie studenckie z jego jasnymi (edukacja i rozwój) i ciemniejszymi – z moralnego punktu widzenia – stronami (pijaństwo, wizyty w przybytkach rozkoszy), znalazła się też scena gry w piłkę, motyw wykorzystany w *Enigme joyeuse*⁵⁸. Scena określana też jako „gra w balony”, choć przedstawiała zabawę na świeżym powietrzu, kryła w sobie bardzo rozbudowane odniesienia

⁵⁴ I.M. Veldman, *Studentenleven omstreeks 1612: Crispijn de Passe's Academia*, „De Boekenwereld” 15 (1999), iss. 5, s. 344; *idem*, *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001, s. 166–168; J. Skubisz, *O Kupidynie na łyżwach i nie tylko. Emblematy niderlandzkiego Złotego Wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, Wrocław 2021, s. 50–65.

⁵⁵ A. Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem...*, s. 166; J. Skubisz, *O Kupidynie...*, s. 50–58.

⁵⁶ J. Cats, *Emblemata ofte minnelycke, zedelycke, en de stichtelacke sinnebeelden*, [s.l.]: [s.n.] [1610], nr 20.

⁵⁷ *Academia sive speculum vitae scholastice*, Utrecht: Crispiani Passaei, 1612.

⁵⁸ L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische...*, s. 23, kat. 64.

znaczeniowe, zarówno te odwołujące się do erotyki, jak i ulotności życia ludzkiego⁵⁹ (il. 5). Niderlandzkie zbiory świeckiej poezji miłosnej często wydawano wspólnie ze śpiewnikami. Jako wyraz subtelnego smaku i humoru chętnie wykorzystywano je w zalotach. Były więc prezentami mającymi wzbudzić cieplejsze uczucia u wybranki lub też stanowić zachętę do wspólnego spędzenia czasu na lekturze lub muzykowaniu⁶⁰. Autor przedmowy do trzeciego wydania *Incogniti scriptoris nova poemata*, a więc lejdejskiej wersji nieprzyzwoitych zagadek, wyraźnie wskazuje, że książeczka jest skierowana do „wszystkich możliwych panów i studentów” zauroczonych miłością i folgujących kultowi bogini Wenus. Jednocześnie dodaje, że jest ona także adresowana do „dziewcząt naszych czasów”⁶¹.

Wyprowadzając analogię z tego objaśnienia, które bardzo konkretnie wyznaczało grupę odbiorców i odbiorczyń druku w Niderlandach, można wskazać, że paryska seria *Enigme joyeuse* kierowana była do podobnej grupy. Poza szlachtą i zamożniejszymi mieszczanami mogli być to dworzanie i ich damy, które nie stroniły od lektury jawnie pornograficznych, ilustrowanych sonetów Aretina⁶². Środowisko dworskie, a w szczególności arystokratyczne otoczenie Henryka IV znane było nie tylko z upodobania do emblematycznych szarad i konceptów (i nagminnego ich stosowania), lecz także do frywolnych rozrywek i uciech wszelakich. Dobrze ilustruje to jeden z zapisów rycerskiego zakonu żółtego sznura (*l'Ordre de Cordon jaune*) powołanego uroczyście w Paryżu przez Ludwika Gonzagę, księcia de Nevers (1539–1595). Rycerze zakonu byli zobowiązani do znajomości zasad gry *la mourre* (wł. *la morra*, uznawana za wulgarną ludową rozrywkę polegała na jednoczesnym pokazaniu kilku palców jednej dłoni i próbie odgadnięcia sumy palców pokazywanej przez przeciwnika) i zalecano, aby często w nią grali. Ten absurdalny, jak określił go Denis Diderot, wymóg został ostatecznie zniesiony w 1606 roku przez samego króla⁶³. Kolejną grupę odbiorców stanowili paryscy studenci i przychylnie ich zalotom dziewczęta. Należy pamiętać, że Paryż, podobnie jak Lejda, był ważnym ośrodkiem uniwersyteckim. W tym miejscu warto choć przywołać twórczość autora licznych zagadek, paryskiego poety, Jacquesa de Fonteny (czynny w latach 1587–1629)⁶⁴. Jego dzieła powstawały

⁵⁹ I.M. Veldman, *Studentenleven omstreeks 1612...*, s. 353; *idem*, *The Portray of Student Life and Universities in the Early Modern Period*, w: *Education and Learning in the Netherlands, 1400–1600. Essays in honour of Hilde de Ridder-Symoens*, ed. K. Goudriaan, J. van Moolenbroek, A. Tervoort, Leiden–Boston 2004, s. 315–317; A. Fenech Kroke, *Representation*, w: *A Cultural History of Sport in the Renaissance*, ed. A. Arcangeli, London–New York 2021, s. 194.

⁶⁰ A. Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem...*, s. 50–51.

⁶¹ W. L. Braekman, *Indecente literaire...*, s. 86.

⁶² G. Peureux, *L'érotisme...*, s. 58.

⁶³ P.A. Chéruel, *Dictionnaire historique des institutions, moeurs et coutumes de la France*, t. 2, Paris 1880, s. 619–620; D. Diderot, *Cordon jaune*, w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, dir. de D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, Paris 1751–1772, t. 2, s. 239. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2022 Edition), R. Morrissey, G. Roe (eds): <https://encyclopedia.uchicago.edu> (dostęp: 14.11.2024).

⁶⁴ Księga rękopiśmiennych zagadek J. de Fonteny opatrzonych rycinami stanowi ciekawy punkt odniesienia dla omawianych serii i materiał do dalszych badań nad wizualno-poetyckimi zagadkami tego czasu. Zob. *Le Livre d'Enigmes de Jacques de Fonteny: Manuscrit d'une série de sonnets para-émblématiques*

i funkcjonowały w obydwu wskazanych środowiskach – dworskim i akademickim, gdyż wśród jego protektorów i osób, do których kierował swoje utwory byli zarówno książęta (m.in. królowa Małgorzata de Valois), jak profesorowie paryscy i akademicy z kolegium w Nawarrze. Sam Fonteny wykorzystywał własne utwory poetyckie, szczególnie zagadki i anagramy, jako osobiste prezenty – narzędzie pozwalające wyrazić, ale i podtrzymywać uczucia między przyjaciółmi⁶⁵. To, że sonety zostały napisane po francusku, wskazuje na chęć dotarcia nie tylko do studiujących mężczyzn, lecz także kobiet, które we Francji stanowiły istotną grupę czytelniczą⁶⁶. Wskazuje też na silne zakorzenie w lokalnej tradycji wydawniczej, gdyż początek siedemnastego wieku to czas olbrzymiego ożywienia translatorskiego i publikowania po francusku.

Użycie języka wernakularnego zwiększało też możliwy zasięg dzieła, a co za tym idzie szansę na sukces komercyjny. Czynnikiem, który także zwiększał szansę na sukces wydawnictwa, była forma druków – nie książek, ale afiszy (*placard*)⁶⁷. I choć publikacje tego rodzaju, charakteryzujące się dużymi rozmiarami i obecnością wizualnie atrakcyjnych rycin, funkcjonowały w całej Europie, to dzieła powstające w Paryżu na przełomie XVI i XVII wieku stanowią szczególnie rodzaj produkcji wydawniczej, wychodzący daleko poza ramy tego, co dotąd definiowano jako tzw. druki popularne (*imagerie populaire*)⁶⁸. Innymi słowy, omówioną formę druków należy uznać za charakterystyczną dla ówczesnego Paryża. W tym kontekście zmiana formatu serii i jej adaptacja do lokalnych upodobań w wydaniu lejdejskim jest znacząca, a zarazem racjonalna. Paryska forma afisza pozwalała na większą swobodę i dowolność lektury, gdyż luźne karty, a tym samym wydrukowane na nich zagadki mogły funkcjonować zarówno pojedynczo, jak w serii. Mogły być dowolnie dobierane i tasowane. Mogły w równym stopniu służyć indywidualnej lekturze, co pełnić rolę zestawu kart w grupowej zabawie wesołego towarzystwa. Dzięki sporym rozmiarom mogły być eksponowane na przykład przez naklejenie na ścianę⁶⁹.

Należy więc stwierdzić, że serie *Enigme joyeuse pour les bons esprits* i *La femme d'honneur*, będąc dziełami pod wieloma względami wyjątkowymi, są jednocześnie dość typowymi twórcami miejsca i czasu, w którym powstały. Charakterystyczne dla paryskiej produkcji wydawniczej wykazują silne związki z publikacjami niderlandzkimi (sposób obrazowania i język symboliczny) oraz wyraźne reminiscencje włoskie (literacka tradycja sonetów-zagadek)⁷⁰. Dokumentując lokalne obyczaje mieszkańców królewskiego dworu i Paryża, łączą wpływy północy i południa Europy. Nie dziwi to,

illustrés du début du XVII^e siècle, dir. de M.-M. Fragonard, G.F. Strasser, Wolfenbüttel 2019, <http://diglib.hab.de/edoc/ed000258/start.htm> (dostęp: 12.05.2025).

⁶⁵ F. Cavaillé, *Énigmes et lecture à clef dans le Beau Pasteur de Jacques de Fonteny (1587)*, w: *Le sens caché. Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVI^e siècle*, dir. de F. Wild, Arras 2013, s. 158.

⁶⁶ C. Barbaferi, "La femme est le potage de l'homme"..., s. 422.

⁶⁷ Por.: M. Biłozór-Salwa, *Jan Ziarno*..., s. 34–45.

⁶⁸ S. Lepape, *Graveures*..., s. 21–22.

⁶⁹ J. Adhémar, *Imagerie populaire française*, Milan 1968, s. 51–70; M. Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève 1986, s. 198–207; A. Griffiths, *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016, s. 415–616.

⁷⁰ W.L. Braekman, *Indecente literaire*..., s. 83–85.

jeśli weźmie się pod uwagę to, że Paryż był nie tylko centrum administracji królewskiej, centrum akademickim, lecz także miastem, w którym łączyły się główne szlaki handlowe ówczesnej Europy. Dzięki temu to, co wydawane było w najważniejszych centrach intelektualnych, niemal natychmiast dostępne było w stolicy Francji, zaś to, co powstawało w Paryżu, miało szansę szybkiego przekroczenia granic. Bliskie relacje dworu królewskiego z Italią z jednej strony i napływ wybitnych rzemieślników (głównie rytowników) z dotkniętych kryzysem gospodarczym Niderlandów sprawił, że około 1600 roku Paryż był miejscem, w którym kumulowały się aktualne trendy, co sprzyjało powstawaniu dzieł nowatorskich.

I zapewne właśnie dzięki nowatorstwu, indywidualizmowi i jednocześnie silnemu zakorzenieniu w międzynarodowym języku emblematyki ucieszne zagadki odniosły spektakularny sukces. Ów sukces może być mierzony nie tylko liczbą powtórzeń i wydań, ale także skalą nieobecności, a więc bardzo niewielką liczbą zachowanych odbitek wynikającą z ich użytkowania. Jak wykazano wyżej, popularność dzieła mogła wynikać z kilku czynników. Po pierwsze, były atrakcyjne ze względu na lekką, frywolną, nieco sprośną tematykę. Dzięki bardzo dobrym miedziorytom odpowiadały ówczesnemu gustowi. Sprzedawane zarówno jako pojedyncze karty, jak i całe zespoły, były dostępne szerokiemu gronu odbiorców. A dzięki wielu poziomom znaczeniowym były dziełami otwartymi na rozmaite interpretacje. Zarówno te najprostsze, rubaszne, a nawet wulgarne, jak i te bardziej wysublimowane, operujące kodem symboliki erotycznej. Bowiem każda z kart tych werbalno-wizualnych kompozycji, została pomyślana jako podwójny obraz, który pod pierwszą, widoczną na pierwszy rzut oka warstwą znaczeniową kryje drugą (moralizatorską lub frywolną). Razem tworzą kolejny obraz zwielokrotniony. Przez interakcję obydwu serii (ich zestawienie, znajomość lub choćby wiedzę o ich istnieniu) ich warstwy znaczeniowe multiplikują się, otwierając kolejne możliwości interpretacyjne.

Obie serie można porównać do twarzy o dwóch odmiennych obliczach lub też do twarzy i maski. Z pozoru niezwykle podobne skrywają tajemnicę, kalambur, dwuznaczność. Zastosowanie figury maski – chętnie wykorzystywane w ówczesnej poezji – pozwala na współlistnienie tego, co dozwolone, poprawne, aprobowane z tym, co moralnie naganne⁷¹. W ten sposób przyjemności zmysłowe, a szczególnie erotyka zostają ukryte za przyzwoitym obrazem. Zaś z pozoru cnotliwy obraz kamufluje to, co nieobyczajne. I być może to właśnie gra w podwójny obraz, w spoglądanie na owo oblicze w masce najpełniej oddają ducha epoki, królewskiego dworu i siedemnastowiecznego Paryża, miejsca, które było świadkiem rozpustnego trybu życia Henryka IV i dewocji Marii Medycejskiej. Zabawa w nakładanie maski, ale także odsłanianie ukrytych pod nimi treści była możliwa dzięki narzędziom, których dostarczała prężnie rozwijająca się literatura emblematyczna. To ona wyznaczała zasady gry toczącej się pomiędzy dziełem i widz-em-czytelnikiem.

⁷¹ D. Dorais, *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Montréal 2008, s. 25–47.

To ona także dostarczyła budulca do stworzenia uciesznych zagadek, które stanowiły cenioną rozrywkę mieszkańców i mieszkanki siedemnastowiecznego Paryża.

Bibliografia

Archiwalia

Biblioteka Gdańska PAN, nr inw. Ms 2507, k. 53v.

Bibliothèque nationale de France [BnF], Réserve de la livre rares, ENFER-1735.

Biblioteca Reale di Torino, A 79/7 (dawniej: Cod. Corsiniano nr 709).

British Museum, 1873,0614.97, 1873,0614.99, 1873,0614.102, 1873,0614.103, 1873,0614.104.

ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung, D 35569.

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel [HABW], Graph. C: 296f.1-11.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum XX Czartoryskich, XV-R. 9349.

Rijksmuseum, RP-P-1937-877–RP-P-1937-885.

Źródła

Academia sive speculum vitae scholastiche, Utrecht: Crispiani Passaei, 1612.

Cats J., *Emblemata ofte minnelijcke, zedelijcke, en de stichtelacke sinnebeelden*, [s.l.]: [s.n.] [1610].

Chéruel P.A., *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, t. 2, Paris 1880.

Colletet F., *Nouveau recueil des plus beaux enigmes de ce temps. Composez sur divers sujets serieux & enjouez. Avec leurs explications Naturelles & Morales*, Paris: Jean Baptiste Loyson, 1659.

Incogniti scriptoris nova Poemata, ante hac nunquam edita/ Nieuwe Nederduytsche Gedichten ende Raedtselen [Enigmata sive Emblemata Amatoria], Lyon: [s.n.], 1624.

Diderot D., *Cordon jaune*, w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, dir. de D. Diderot, J. le Rond d'Alembert, Paris 1751–1772, t. 2, s. 239. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2022 Edition), ed. R. Morrissey, G. Roe, <https://encyclopedie.uchicago.edu> (dostęp: 14.11.2024).

Golebiowski Ł., *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach: umieszczony tu kulig czyli szlichtada, łowy, maskary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusalki, sobótki i.t.p.*, Warszawa 1831.

Laborde L., *Notice des émaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, t. 2, Paris 1853.

Lacombe J., *Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières: par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes*, Paris 1782.

Le Livre d'Enigmes de Jacques de Fonteny: Manuscrit d'une série de sonnets para-emblématiques illustrés du début du XVII^e siècle, dir. de M.-M. Fragonard, G.F. Strasser, Wolfenbüttel 2019, <http://diglib.hab.de/edoc/ed000258/start.htm> (dostęp: 12.05.2025).

- Le Rond d'Alembert J.B., *Encyclopédie, ou Dictionnaire Universel Raisonné des Connoissances*, Yverdon 1775.
- Littré É., *Dictionnaire de la langue française*, t. 1, Paris 1873.
- Rabelais F., *Gargantua i Pantagruel*, tłum. i przypisy T. Boy-Żeleński, Kraków 2010.
- Rabelais F., *Oeuvres complètes*, Paris 1955.
- Straparola G., *Le piacevoli notti*, Venezia: A San Luca al segno del Diamante, 1551.
- Straparola G., *Les facetieuses nuits*, trad. J. Louveau, Lyon: G. Roville, 1560.
- Sylvain A., *Cinquante Énigmes français*, Paris: Beys 1582.

Opracowania

- Adhémar J., *Imagerie populaire française*, Milan 1968.
- Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, Warszawa 1981.
- Barbafieri C., "La femme est le potage de l'homme". *Les plaisanteries malséantes dans la France classique*, „Cahiers du GADGES” (2012), n° 10: *Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles)*, sous la dir. de I. Garnier, O. Leplatre, s. 421–426.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982.
- Biłozór-Salwa M., *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*, Warszawa 2021.
- Biłozór-Salwa M., *Teoria tworzenia anamorfoz stożkowych według Jana Ziarnki*, „Rocznik Historii Sztuki” nr 49, 2014, s. 43–53.
- Braekman W. L., *Indecente literaire raadsels uit de vroege zeventiende eeuw*, w: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*, Gent 1993, s. 71–121.
- Cavaillé F., *Énigmes et lecture à clef dans le Beau Pasteur de Jacques de Fonteny (1587)*, w: *Le sens caché. Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII^e siècle*, sous la dir. de F. Wild, Arras 2013, s. 153–164.
- Chatelin J.M., *Enigme joyeuse pour les bons esprits*, w: Jean-Pierre Dubost, *De l'image arétine à la gravure libertine: rupture et continuité*, w: *L'Enfer de la Bibliothèque, Éros au Seret*, sous la dir. de M.-F. Quignard, R.-J. Seckel, Paris 2007, s. 90–91, kat. 38.
- D'Allemagne H. R., *Récréations et passe-temps*, Paris 1906.
- Dorais D., *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Montréal 2008.
- Dubost J.-P., *De l'image arétine à la gravure libertine: rupture et continuité*, w: *L'Enfer de la Bibliothèque, Éros au Seret*, sous la dir. de M.-F. Quignard, R.-J. Seckel, Paris 2007, s. 57–77.
- Dunand L., Lemarchand P., *Augustin Carrache les compositions intitulées Les Amours des Dieux grave par Pierre de Jode L'Ancien. Le Lascivie III*, Genève 1990.
- Enekel K.A.E., *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610*, Leiden 2019.
- Fenech Kroke A., *Representation*, w: *A Cultural History of Sport in the Renaissance*, ed. A. Arcangeli, London–New York 2021, s. 177–204.
- Griffits A., *The Print Before Photography. An introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016.

- Grivel M., *Le commerce de l'estampe a Paris au XVII^e siècle*, Genève 1986.
- Hess C., *Maiolica in the Making. The Gentili/Barnabei Archive*, Los Angeles 1999.
- Hollstein's *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 8, Amsterdam [1958].
- Iounes-Vona R., *Da Re Porco di Straparola a Le Prince Marcassin di Madame d'Aulnoy: il ruolo del traduttore Pierre de Larivey*, „Transalpina” (2021), n° 24, s. 39–54.
- Jongh E. de, *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden 1995.
- Kaczyńska B., *Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018*, Warszawa 2024.
- Kłosowska A., *Erotica and Women in Early Modern France: Madeleine de l'Aubespine's Queer Poems*, „Journal of the History of Sexuality” 17 (2008), n° 2, s. 190–200.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Królikiewicz M., *O głównych gatunkach malarstwa holenderskiego złotego wieku*, w: *Świat Rembrandta. Artyści – mieszczenie – odkrywcy*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2021, s. 55–74.
- Le Blanc Ch., *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. 2, Paris 1854–1890.
- Le Livre d'Enigmes de Jacques de Fonteny: Manuscrit d'une série de sonnets para-emblématiques illustrés du début du XVII^e siècle*, sous la dir. de M.-M. Fragonard, G.F. Strasser, Wolfenbüttel 2019, <http://diglib.hab.de/edoc/ed000258/start.htm> (dostęp: 12.05.2025).
- Lepape S., *Graveures de la rue Montorgueil*, Paris 2015.
- Lepatre O., *L'impertinence des images: mont(r)er. À propos de l'Énigme joyeuse pour les bons esprits et du Centre de l'amour*, „Cahiers du GADGES” (2012), n° 10: *Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e–XVIII^e siècles)*, sous la dir. de I. Garnier, O. Lepatre, s. 339–371.
- Oczko P., *Wśród mitów. O dawnej sztuce i kulturze holenderskiej*, w: *Świat Rembrandta. Artyści – mieszczenie – odkrywcy*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2021, s. 25–83.
- Oszczanowski P., Gromadzki J., *Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550–ok. 1650*, Wrocław 1995.
- Peureux G., *L'érotisme satyrique, entre libertinage et redéfinition des Belles-lettres (1615–1622)*, „Réforme, Humanisme, Renaissance” (2009), n° 68, s. 53–61.
- Praz M., *Studies in the Seventeenth-Century Imaginery*, Roma 1964.
- Purc-Stępiak B., *Niewidzialne-widzialne. Znaczenie emblematu w malarstwie północno-europejskim XVII wieku*, w: *Firmamentum symbolicum. Wokół emblematów w XVII-wiecznym Lublinie*, red. A. Frejlich, Lublin 2022, s. 5–100.
- Rouillard P., *Van Halbeek et Vieilles dentelles*, w: *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud*, éd par P. Fuhring et al, Paris 2010, s. 68–78.
- Russell D., *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto 1995.
- Russell D., *The Emblem and Device in France*, Lexington 1985.
- Russell D., *Wives and Widows: The Emblematics of Marriage and Mourning in France at the End of Renaissance (1560–1630)*, w: *Visual Words and Verbal Pictures. Essays in Honour of Michael Bath*, ed. A. Saunders, P. Davidson, Glasgow 2005, s. 141–160.
- Saunders A., *The Seventeenth-Century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève 2000.
- Skubisz J., *O Kupidynie na łyżwach i nie tylko. Emblematy niderlandzkiego Złotego Wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, Wrocław 2021.

- Talvacchia B., *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Chichester 1999.
- Turner J.G., Caraglio's 'Loves of Gods', „Print Quarterly” 24 (2007), no. 4, s. 359–380.
- Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku, red. B. Purc-Stepniak, Gdańsk 2007.
- Veldman I. M., *The Portray of Student Life and Universities in the Early Modern Period*, w: *Education and Learning in the Netherlands, 1400–1600. Essays in Honour of Hilde de Ridder-Symoens*, ed. K. Goudriaan, J. van Moolenbroek, A. Tervoort, Leiden–Boston 2004, s. 315–338.
- Veldman I.M., *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001.
- Veldman I.M., *Studentenleven omstreeks 1612: Crispijn de Passe's Academia*, „De Boekenwereld” 15 (1999), iss. 5, s. 344–353.
- Wüthrich H., *Das druckgraphische Werk von Matthæus Merian d. Ae*, t. 1, Basel 1966.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

MAŁGORZATA BIŁOZÓR-SALWA

🏠 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie / University of Warsaw Library, Poland

@ m.salwa[at]uw.edu.pl

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-7173-5165>

Małgorzata Biłozór-Salwa is an art historian and a graduate of the University of Warsaw. Her doctoral dissertation focused on the work of Jan Ziarnko and the Parisian circle of printmakers and publishers of the first quarter of the 17th century. She works in the Print Room of the University of Warsaw Library as a curator of Old Master drawings. She conducts research on works of art on paper. Her particular interests include the culture of prints in general, and various functions of graphic works, including their use in propaganda, entertainment, and science.