

Hugo wędruje na wschód

Uwagi o recepcji *Pia desideria* Hermana Hugona w sztuce protestanckiej Europy Środkowej

Marcin Wiślocki

Uniwersytet Wrocławski

Nie będzie najmniejszej przesady w stwierdzeniu, że nie istniało bardziej rozpowszechnione dzieło emblematyki religijnej XVII stulecia¹. *Pia desideria* (Pobożne pragnienia) autorstwa południowoniderlandzkiego jezuitę Hermana Hugona – bo o tym druku mowa – po raz pierwszy wydane w oficynie Hendrika Aertssena w Antwerpii w 1624 r., w ciągu następných dekad trafiły do czytelników w całej Europie, a także do krajów Nowego Świata². Niezliczone edycje w wielu oficynach, ponad milion wydrukowanych egzemplarzy, wielokrotne tłumaczenia i parafrazy – wszystko to bez wątplenia potwierdza wyrażoną tezę³. Jednym z powodów, dla których książka ta okazała się wyjątkowo atrakcyjna dla odbiorców, były zamieszczone w niej *picturae*, służące jako pomoc w nabożnych rozważaniach nad losem chrześcijańskiej Duszy (*Anima Christiana*), w pełen żarliwości sposób pragnącej miłosego spotkania ze swym Bogiem⁴. Tematem miedziorytowych *picturae* stały się sceny rodzajowe rozgrywające się pomiędzy Duszą jako Oblubienicą – przedstawioną jako mała dziewczynka, oraz podobną aniołowi Boską Miłością (*Amor Divinus*), czyli Niebiańskim Oblubieńcem – wyobrażonym jako chłopięca postać Amora [il. 1]. Kompozycje te, ukazane zazwyczaj w urokliwej scenerii pałacowych ogrodów, alei oraz nadmorskich i leśnych pejzaży, inspirowane były świecką emblematyką miłosną⁵. Jakość artystyczną serii rycin zapewnił Boëtius à Bolswert, bliski współpracownik Rubensa.

¹ Określane bywa nawet jako „most successful work of spiritual emblematics of all time” (M. Schilling, *Der rechte Teutsche Hugo. Deutschsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen der Pia Desideria Hermann Hugos SJ*, „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 1989, nr 3, s. 283, 286). Zob. też G. R. Dimler, *The Jesuit Emblem*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P. M. Daly, *Companion to Emblem Studies*, New York 2008, s. 109; D. Peil, *The Emblem in the German-Speaking Regions*, [w:] *Companion to Emblem Studies...*, s. 201.

² H. Hugo, *Pia desideria Emblematis Elegiis at affectibus SS. Patrum illustrata Authore [...] Societatis Iesu. Ad Urbanum VIII. Pont. Max.*, Antwerpie 1624. Zob. G. R. Dimler, *Herman Hugo's „Pia Desideria”*, [w:] *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books*, ed. K. A. E. Enenkel, A. S. Q. Visser, Turnhout 2003.

³ Zob. M. Schilling, *op. cit.* Nt. oddziaływania zbioru Hugona zob. też K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] A. T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997; R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w:] M. Mielezko, *Emblematy*, wyd., oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, Warszawa 2010, gdzie m.in. obszernie uwagi dotyczące recepcji dzieła w Polsce.

⁴ Zob. E. T. Reimbold, „Geistliche Seelenlust”. *Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hugo Hermann, „Pia desideria”, Antwerpen 1624, „Symbolon” t. 4 (1978).*

⁵ Np. *Amorum emblemata* (1608) autorstwa O. van Veen. Zob. A. Buschhoff, *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen. Die „Amorum Emblemata” (1608) und die „Amoris Divini Emblemata” (1615)*, Bremen 2004. Warto przy tym dodać, że ważną rolę w kształtowaniu religijnej emblematyki miłosnej odegrał topos Erosa (Amora) i Anterosa (Antyamora), które w *Amoris divini emblemata* (1615) tego samego autora zostały przekształcone w Boską Miłość oraz Duszę. Zob. B. Kiefer Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton 1979, s. 179-212. Oddziaływanie ikonografii Amora na przedstawienia o treści chrystologicznej można zauważyć już w późnym średniowieczu. Zob. B. Newman, *Love's Arrows. Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion*, [w:] *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. J. F. Hamburger, A.-M. Bouché, Princeton 2006.

1. H. Hugo, *Pia desideria*, Antwerpia 1624, emblemat III 3. Fot. Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84195> (data dostępu: 28 IV 2020)

Szeroką recepcję *Pia desideria* wraz z zawartymi w tym zbiorze rycinami można pojmować jako rezultat dokonującego się od schyłku XVI w. wzrostu znaczenia obrazu jako medium praktyki medytacyjnej⁶. Z jednej strony, zjawisko to stanowi wyraz sięgnięcia do średniowiecznej tradycji obrazu dewocyjnego⁷. Z drugiej jednak, najbardziej popularne w tym czasie pisma służące duchowemu zbudowaniu wiernych wskazują na realizację formułowanego przez św. Ignacego Loyolę postulat „zastosowania zmysłów” (*applicatio sensuum, accomodatio sensuum*)⁸, potwierdzając zarazem nową jakość: kluczową rolę emblematyki. Tego rodzaju dzieła, jak *Evangelicae historiae imagines* Hieronymusa Nadala (1593–1594), miedziorytnicza seria *Cor Iesu amanti sacrum*, opracowana przez Antona Wierixa (1585 lub ok. 1600), czy *Via vitae aeternae* Antoine’a Sucqueta (1620), są tego dobrymi przykładami⁹. Co istotne, treść wielu z nich została zainspirowana wywodzącą się z *Pieśni nad Pieśniami* mistyką oblubieńczą i nawiązywała w różny sposób do tematyki miłosnej, jak np. *Paradisus Sponsi et Sponsae* Jana Davida (1607), *Duodecim Specula* tego samego autora (1610), anonimowe dzieło *Typus mundi* (1627) czy też *Schola Cordis* Benedictusa van Haeftena (1629)¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że jednym z ważniejszych czynników oddziałujących na opisywaną tendencję były postulaty i idee formułowane przez jezuitów, natomiast istotnym celem miało być przede wszystkim umacnianie katolickiej tożsamości wyznaniowej. Jakkolwiek Hugo, który postępując zgodnie z zaleceniami Loyoli zawartymi w *Ćwiczeniach duchownych*, opracował swoje dzieło dla celów *propagatio fidei*, to jednak w krótkim czasie pokonało ono granice konfesyjne, docierając do środowisk protestanckich. Przekłady bądź parafrazy autorów takich, jak Christian Hoburg (1661), Adam Olearius (1662), Wenzel Scherffer von Scherffenstein (1662) czy Erasmus Francisci (1668), stanowią tego niewątpliwie dowody¹¹. W wymienionych edycjach obraz pełnił tak samo istotną rolę, jak w jezuickim pierwowzorze, w zdecydowanej też większości przypadków słowno-obrazowe struktury emblematów pozostały niezmienione¹². Szczególnie wymownym przejawem recepcji *Pia desideria* jest jednak fakt, że pochodzące stamtąd emblematy trafiły nie tylko do protestanckiej literatury dewocyjnej, lecz także do protestanckich wnętrz kościelnych. Co więcej, stosowano je tam nie mniej powszechnie niż w katolickiej przestrzeni sakralnej¹³.

Niniejsze studium stanowi próbę charakterystyki oddziaływania kompozycji emblematycznych z *Pia desideria* na ewangelicką sztukę kościelną terytoriów Europy Środkowej, takich jak Księstwo Pomorskie, Prusy Królewskie i Książęce oraz Śląsk¹⁴. Ponieważ objętość nie pozwala na omówienie zagadnienia w ca-

⁶ Na temat medytacji za pomocą obrazów w okresie nowożytnym zob. m.in. W. S. Melion, *Meditative Art: The Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625*, Philadelphia 2009; *idem*, *Meditative Images and the Portrayal of Image-Based Meditation*, [w:] *Ut pictura meditatio: The Meditative Image in Northern Art, 1500–1700*, ed. W. S. Melion, R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, Turnhout 2012.

⁷ Na temat koncepcji obrazu dewocyjnego (*Andachtsbild*) zob. m.in. K. Schade, *Andachtsbild: die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

⁸ Zob. K. Kaczor-Scheitler, „Nabożne westchnienia” Mikołaja Mieleszki wobec piśmiennictwa ascetyczno-mistycznego, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4.

⁹ Na temat wczesnej emblematyki jezuickiej ostatnio obszerna literatura: G. R. Dimler, *The Jesuit Emblem...*, s. 99–128.

¹⁰ Zob. A.–K. Sors, *Allegorische Andachtsbücher in Antwerpen*, Göttingen 2015.

¹¹ Można wymienić autorów zarówno luteranckich, reformowanych, anglikańskich, jak i zwolenników nurtów spirytualistycznych. Zob. M. Schilling, *op. cit.*, s. 283–300; W. Heijting, *Christian Hoburg’s Lebendige Hertzens-Theologie (1661): A Book in the Heart of Seventeenth-Century Spirituality*, [w:] *Religious Minorities and Cultural Diversity in the Dutch Republic. Studies Presented to Piet Visser on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. M. G. K. Veen [et al.], Leiden 2014.

¹² Zob. M. Schilling, *op. cit.*, s. 283–300.

¹³ Zob. R. Grzeškowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 37–47; J. Harasimowicz, *Mistyka oblubieńcza w nowożytnej kulturze i sztuce Europy Środkowej*, [w:] *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane ks. prof. Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2011, s. 146–149.

¹⁴ Na temat pozaksiążkowego zastosowania emblematów z *Pia desideria* na terenach środkowej i wschodniej Europy zob. m.in. T. Chrzanowski, *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem pw. św. Apostołów Piotra i Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII w.*, red. M. Woźniak, Toruń 1994; D. L. Wójcik, *Jezuicka mistyka w protestanckim wnętrzu. Ze studiów nad programem ide-*



*Dilectus meus mihi et ego illi qui pascitur inter
lilia; donec aspiret dies et inclinentur umbræ, cant. 2*



Scham dich mein O Herr den ich bin schwach
Speit mich Herr den mein Gebein ist zerschlagen: o.

Warum verbergest du dein aultit, und haltst
mich vor deinen feind. Hiob. am. 13. Cap.

Ach daß du mich in der Hölle, verdeckst.
Und verbergest bis dein Zorn sich legt. Ps.

2. G. Haarhausen, ławy, ok. 1684–1688, Stare Miasto pod Dzierzgoniem. Fot. P. Birecki

iej złożoności, opracowanie stanowić może jedynie szkicowe ujęcie problematyki. Przedmiotem rozważań będzie zastosowanie emblematów z dzieła Hugona w malarskich dekoracjach elementów wyposażenia i wystroju wnętrz: sposoby wykorzystywania tych wzorców – strategie wyboru emblematów oraz metody ich transpozycji, modyfikacji i sytuowania w określonym kontekście, a nadto wymowa ideowa oraz funkcje skonstruowanych cykli. Prezentacja szerszego tła recepcji tych kompozycji pozwoli wyjaśnić, przynajmniej do pewnego stopnia, przyczyny ich popularności w środowiskach protestanckich.

Zanim przedstawię przykłady zastosowania emblematów z dzieła Hugona w przestrzeni kościelnej, niezbędne dla zrozumienia programów ikonograficznych będzie zwięzłe przedstawienie struktury dzieła. Zarówno wstęp, jak i każdy z następujących po nim emblematów (po 15 w każdej spośród trzech ksiąg), otwierany przez *pictura* z mottem zawierającym cytat biblijny lub jego parafrazę (zaczepniętym z *Psalmodów*, *Pieśni nad Pieśniami*, *Księgi Hioba*, *Księgi Jeremiasza*, *Księgi Izajasza* bądź listów św. Pawła), zawiera obszerny utwór wierszowany – w tym wypadku elegię odnoszącą się zarówno do przedstawienia obrazowego, jak i do towarzyszącego mu wersetu. Trójelementową strukturę emblematów dopełniają wypisy z dzieł Ojców Kościoła oraz autorów takich, jak św. Bernard z Clairvaux, Hugo od św. Wiktora, Rupert z Deutz czy św. Bonawentura – jako komentarze prezentujące podstawy doktrynalne wyrażonych treści¹⁵.

Tytuły ksiąg: *Gemitus animae poenitentis* (Skargi pokutującej duszy), *Vota animae sanctae* (Pragnienia świętej duszy) oraz *Suspiria animae amantis* (Westchnienia miłującej duszy) nie tylko objawiają ich zawartość, lecz również wskazują na zaakcentowane w nich kluczowe idee. Trzyczęściowy podział całości odzwierciedla zarazem koncepcję trzech stadiów drogi mistycznej wiodącej do zjednoczenia z Bogiem, omówionych m.in. przez św. Bonawenturę w jego *Itinerarium Mentis ad Deum* (Drozdzie duszy do Boga). Miała ona prowadzić od oczyszczenia duszy (*via purgativa*) poprzez jej uświęcenie (*via illuminativa*) aż ku całkowitemu zjednoczeniu się z Bogiem (*via unitiva*)¹⁶. Główne założenia księgi były mocno inspirowane nauczaniem św. Augustyna i jako takie zasadniczo nie pozostawały w sprzeczności z głoszonym przez zwolenników Konfesji Augsburskiej przekonaniem o zbawieniu wyłącznie poprzez Łaskę (*sola gratia*). Co więcej, główny akcent rozważań położono na ideę wewnętrznej przemiany serca dzięki działaniu Boskiej Miłości. Ponieważ narracja koncentrowała się całkowicie na relacji pomiędzy Duszą a Bogiem, treść ascetyczno-mistycznych elegii pozostawała poza obszarem dogmatyki, tak istotnej dla katolickiej tożsamości wyznaniowej po Trydencie. Wszystkie wymienione cechy stanowiły warunki *sine quibus non*, dzięki którym dzieło Hugona mogło zostać zaadaptowane do luterańskiej dewocji.

Za najdawniejszy znany element wyposażenia kościelnego, którego dekoracja inspirowana jest konceptami Hugona, należy uznać emporę zachodnią w Katharinenheerd na półwyspie Eiderstedt w Szlezwiku-Holsztynie, datowaną na lata pomiędzy 1635 a 1650 rokiem¹⁷. Wczesne powstanie dzieła z jednej strony

owym kościoła w Starym Mieście koło Dzierzgonia, [w:] *Sztuka i dialog wyznań. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, 18–20 XI 1999, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000; S. Szupieńko, *Mistyka oblubieńcza w programie dekoracji malarskiej kościoła poewangelickiego w Kościelcu koło Legnicy*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002; J. Harasimowicz, *Architektur und Kunst*, [w:] *Geschichte des Pietismus*, t. 4: *Glaubenswelt und Lebenswelten*, Hrsg. H. Lehmann, Göttingen 2004, s. 477–479; M. Wiśłocki, *Zur Rezeption Jesuitischer Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, Hrsg. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006; M. Wiśłocki, *From Emblem Books to Ecclesiastical Space: Emblems and Quasi-Emblems in Protestant Churches on the Southern Coast of the Baltic Sea and their Devotional Background*, [w:] *The Emblem in Scandinavia and the Baltic*, ed. S. McKeown, M. R. Wade, Glasgow 2006; R. Grzeźkowiak, J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 37–47; J. Harasimowicz, *Mistyka oblubieńcza ...*, s. 146–149.

¹⁵ Zob. G. D. Rödter, *Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den Pia desideria (1624) des Herman Hugo S.J. (1588–1629)*, Frankfurt am Main 1992, s. 24–28.

¹⁶ M. Schilling, *op. cit.*, s. 285; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000; M. Kiwka, *Mistyczne odkrywanie Boga w „Itinerarium mentis in Deum” św. Bonawentury*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 2017, nr 2.

¹⁷ Zob. W. J. Müller, *Die Emporenbilder von Katharinenheerd, „Nordelbingen”* t. 40 (1971); I. Höpel, *Antwerpen auf Eiderstedt. Ein Emblemzyklus nach Hermann Hugos „Pia Desideria” in St. Katharina, Katharinenheerd auf Eiderstedt, zwischen 1635 und 1650, „De zeventiende eeuw”* t. 20 (2004); eadem, *Change of Medium – from Book Graphic to Art in Sacred Space. With the Example of an Emblem-Cycle on a Church Gallery at Katharinenheerd*, [w:] *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Symposium an der Universität Hildesheim (30. April – 1. Mai 2004)*, Hrsg. J. Köhler, W. Ch. Schneider, Hildesheim 2007.

tłumaczy geograficzna bliskość Niderlandów, z drugiej zaś strony księstwo szlęzwicko-holsztyńskie, jak i całe Królestwo Danii, którego było ono wtedy częścią, stanowiło obszar, gdzie wpływ idei emblematycznych na obrazowość luterzańską – w tym także konceptów związanych z mistyką oblubieńczą – zaznaczył się wyjątkowo szybko (np. ołtarz w kościele Mariackim we Flensburgu [1595–1598])¹⁸.

Inne przykłady powstały już po połowie XVII stulecia, w szczególności w jego ostatnich dekadach, oraz na początku wieku następnego. Wskazują one wędrówkę Hugonowych wzorców zarówno na północ – do krajów skandynawskich; jak i na wschód – na terytoria Europy Środkowej¹⁹. W okresie tym, na który przypada ogólne zjawisko rosnącej popularności idei emblematycznych w protestanckich wnętrzach kościelnych, *picturae* z pisma południowoniderlandzkiego jezuitę znalazły się w dekoracjach malarzskich wszelkiego rodzaju dzieł. Widnieją na elementach wyposażenia liturgicznego, takich jak ambony (np. w Ostrowcu [ok. 1700]), chrzcielnice (np. w Konarzewie [1682] i Otoku [po 1682]) czy też konfesjonały (Jarszewo [1681]; Wierzbno [1696]). Zdobiły także ławy (Stare Miasto pod Dzierzgoniem [ok. 1684–1688], katedra w Kołobrzegu [1709]) i empory (Kościelec pod Legnicą [ok. 1698], Germau [Russkoje] w Prusach Książęcych [koniec XVII w.]). Odnaleźć je można nadto w dekoracjach stropów i sklepień (np. Mühlhausen [Gwardiejskoje], Prusy Książęce [1693–1696])²⁰.

Porównanie programów ideowych określonych typów dzieł pozwala stwierdzić, że jakkolwiek główna idea pisma Hugona pozostała niezmienną, to jednak wprowadzano zarazem różnego rodzaju modyfikacje. Wynikały one przede wszystkim z potrzeby dostosowania cyklu przedstawień do teologicznego i liturgicznego kontekstu określonego typu elementu wyposażenia bądź wystroju. Sekwencja emblematów w dziele Hugona mogła być naśladowana w sposób wierny, zwłaszcza w dekoracjach empor i ław, które – jako swojego rodzaju *Biblia laicorum* – podporządkowano ogólnym celom dydaktycznym²¹. Dobrą egzemplifikację stanowią ławy i południowa empora w Starym Mieście pod Dzierzgoniem (ok. 1684–1688, malarz Gottfried Haarhausen [il. 2]), pierwotnie zawierające obszerny cykl ponad 30 emblematów, prezentujących sekwencję zawartą w trzech księgach niemal w całej ich objętości²².

Innym przykładem jest wspomniana empora w Katharinenheerd, zawierająca 14 scen uporządkowanych w tej samej kolejności co w pierwowzorze książkowym. Otwiera go wstępny emblemat (z mottem z Ps 38, 5), wizualizujący pełne łez wdychanie Duszy, pragnącej pojednać się z Bogiem. Obrazy pochodzą głównie z *Księgi I* (wykorzystanej niemal *in extenso*), skoncentrowanej wokół sposobów, w jaki Boska Miłość napomina i instruuje grzeszną Oblubienicę, która pod wpływem ziemskich pokus próbuje się wstrzymać od wejścia na *via salutis*²³. Kompozycjom tym towarzyszą dwie płyciny z *picturae* zaczerpniętymi z *Księgi II* i wizualizującymi nawrócenie: *Anima* odwracająca się od miłości ziemskiej i kierująca się ku Oblubieńcowi (emblemat II 1, z wersetem Ps 119, 167: „Przestrzega dusza moja świadectw twoich;

¹⁸ Jeszcze wcześniejszym przykładem z Danii jest kościół św. Mikołaja w Kolding (1589–1590). Zob. C. Bach-Nielsen, *Emblematics in Denmark*, [w:] *The Emblem in Scandinavia...* Należy podkreślić wyjątkowość tego rodzaju fundacji z uwagi na fakt, że najstarsze przykłady zastosowania emblematów we wnętrzach kościelnych związane są zwykle z dziełami służącymi osobistemu upamiętnieniu. Zob. m.in. A. Seidel-Grzebińska, *Anfänge der Emblematik in der bildenden Künste Schlesiens*, [w:] *Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992)*, Wrocław 2003; M. Wiśłocki, *From Emblem Books...*, s. 266–268.

¹⁹ Np. epitafium pastora Hansa Nielsena Tausana w Tingvoll (1661), kwatery z empory w kościele w Ranes (1708), obecnie w NTNU Vitenskapsmuseet Trondheim. Zob. S. Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, Oslo 1973, t. 2, s. 237. H. von Achen, *Visions of the Invisible: Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Emblems in Norway*, [w:] *The Emblem in Scandinavia...*

²⁰ D. L. Wójcik, *op. cit.*; S. Szupieńko, *op. cit.*; M. Wiśłocki, *Zur Rezeption...*, s. 311–320; M. Wiśłocki, *From Emblem Books...*; R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 37–47; J. Harasimowicz, *Mistyka oblubieńcza...*, s. 146–149. Zob. też J. Przytkowski, *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu* [CD-ROM], Warszawa 2006; tamże dokumentacja sprzed 1945 r. ze zbiorów Archiwum Państwowego w Olsztynie (Germau: fot. nr 367–244-001, 367–244-002; Mühlhausen: fot. nr 367–413-028, 367–413-016, 367–413-016, 367–413-016); oraz Instytutu Sztuki PAN (Stare Miasto pod Dzierzgoniem: fot. nr 058427, 058428).

²¹ Zob. M. Wiśłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005, s. 136–158.

²² Na podstawie zachowanych *picturae*, cytatów oraz fotografii archiwalnych można zidentyfikować następujące emblematy: I 1–3, 5–8, 11–14, II 1–4, 7–8, 10, 12–15, III 3–6, 8–14. Zob. D. L. Wójcik, *op. cit.*; R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 40.

²³ Są to emblematy: I 1, 3–6, 9–11 oraz 13–14. Zob. I. Höpel, *Antwerpen...*; *eadem*, *Change of Medium...*; R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 44.



3. Kościół, kwatera z malarskiej dekoracji empory, ok. 1698. Fot. archiwalna, Herder-Institut, Marburg, Bildarchiv

albowiem je bardzo miłuję”²⁴ oraz *Anima* ratowana z krętego labiryntu przez Oblubieńca, zrzucającego z wieży sznur (emblem II 2, z Ps 119, 5: „Oby wyprostowane były drogi moje ku przestrzeganiu praw twoich!”). Natomiast pointę całego cyklu konstituuje *imago* z *Księgi III*: uskrzydłona *Anima* z jabłkiem królewskim jako kulą u nogi próbuje wlecieć ku Oblubieńcowi (emblem III 9, z mottem z Flp 1, 23: „Albowiem jestem ściśniony od tego obojga, pragnąc być rozwiązany, a być z Chrystusem, bo to daleko lepiej”), wizualizując dążenie niedoskonałej Duszy do spotkania ze Zbawicielem. Tym samym nacisk został położony na luterańską koncepcję usprawiedliwienia dzięki działaniu Łaski jako jedynego zbawienego ratunku dla błądzącej i grzesznej Duszy. Natomiast w programie 14 kwater empory w Kościelcu pod Legnicą (ok. 1698) [il. 3] – powstałym z inicjatywy barona Carla Heinricha von Zahradecka i skonstruowanym wyłącznie z emblematów z księgi drugiej i trzeciej – akcent został położony na wątki związane z pragnieniem Boga, objawieniem się Boskiej Miłości poprzez działanie Słowa oraz bliskością pomiędzy Duszą a Oblubieńcem²⁵.

O ile cykle emblematyczne na emporach i ławach miały przede wszystkim wizualizować „drogę do nieba”, o tyle dekoracje malarskie sklepień i stropów – dostarczać wizualnego ekwiwalentu nieba, zgodnie z tradycyjną symboliką tych elementów architektury²⁶. Dowodem może być sklepienie pozorne w Mühlhausen (obecnie Gwardiejskoje, 1693–1696, malarz Gottfried Hintz) w Prusach Książęcych [il. 4], gdzie wybór *picturae* został podporządkowany kontekstowi transcendencji jako podstawowej idei programów ikonograficznych dekoracji przekrycia wnętrza w ogólności. Emblematy na ścianach bocznych sklepienia, zestawione z postaciami Apostołów jako świadków Chrystusa, ukazywały Duszę jako oczyszczaną, nauczaną i uświęcaną. Od strony południowej są to emblematy: II 2 z Ps 17, 5 (zamiast Ps 119, 5), I 10 z Ps 143, 2 oraz II 1 z Ps 119, 8 (zamiast Ps 119, 20), od północnej zaś: I 11 z Ps 69, 17, II 5 z Ps 119, 37 oraz III 9 z Flp 1, 23²⁷. Natomiast emblematy w medalionach przy narożach pola środkowego (III 12, z werse-

²⁴ W dziele Hugona jako motto do emblematu II 1 posłużył werset Ps 119, 20, wyrażający podobną treść. Wszystkie cytaty według: *Biblia, to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczone [sic!]*, Warszawa 1958.

²⁵ Są to emblematy: do wstępu oraz II 2–3, 6, 8, 12–13, III 2–5, 9, 11–12. S. Szupieńko, *op. cit.*; R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 42. Dokumentacja fotograficzna stanu sprzed 1945 r. przechowywana jest w zbiorach Archiwum Ikonograficznego Instytutu Herdera w Marburgu (fot. nr: 128967–128971, 128976, 130118–130124).

²⁶ Zob. K. Cieślak, *op. cit.*, s. 320–325.

²⁷ Analogiczny wybór wersetów biblijnych jako mott emblematów II 1 i II 2 można odnaleźć m.in. w: Ch. Hohburg, *Emblemata Sacra. Das ist Göttliche Andachten Voller Flammender Begierden einer Bußfertigen geheiligten und liebreichen Seelen [...]*, Amsterdam 1661, s. 56, 58. Dzieło zostało wydane ponownie w Lipsku w 1692 roku.



4. G. Hintz, dekoracja malarska sklepienia pozornego, 1693–1696, Mühlhausen (Gwardiejskoje). Fot. archiwalna, R. Schulze-Marburg, 1943/1944, Bildarchiv Foto Marburg

tem Ps 42, 2b: „Kiedyż przyjdę, a okażę się przed obliczem Bożem?”, oraz II 14, z Ps 84, 1–2: „O jako są miłe przybytki twoje, Panie zastępów! Żąda i bardzo tęskni dusza moja do sieni Pańskich; serce moje i ciało moje pochutniwa sobie do Boga żywego”) wskazują na oglądanie Boga w niebie jako konsekwencję zjednoczenia duchowego ze Stwórcą. Idea ta została zaakcentowana dobitnie, ponieważ w polu centralnym całego stropu widnieje monumentalna kompozycja na podstawie ryciny Johanna Sadelera starszego według Pietera de Wittego zwanego Candidem, przedstawiającej muzykujące chóry anielskie oraz grającą na pozytywwie św. Cecylię, adorujących Boga w niebiosach²⁸.

Inne sposoby wykorzystania pierwowzorów można zaobserwować w malarskich dekoracjach elementów wyposażenia liturgicznego, zawierające mniej obszerne cykle z dzieła Hugona. Konstruowano je najczęściej w taki sposób, aby kluczem interpretacyjnym dla zrozumienia całości była funkcja liturgiczna dzieła. Dostosowanie do niej odbywało się poprzez sam wybór *picturae*, jak choćby w programie ambony w Ostrowcu (ok. 1700). Na jednej z kwater kosza umieszczono tam emblemat z przedstawieniem Oblubienica nauczającego „płomienną mową” Oblubienicę (III 5), z mottem z PnP 5, 6: „Omdlałam była na głos jego”. Tym samym jednoznacznie nawiązano do mocy Słowa zwiastowanego przez kaznodzieję²⁹.

²⁸ Johann Sadeler starszy według Pietera de Wittego zw. Candidem. Zob. *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Katalog der Ausstellung in der Residenz in München 12. Juni – 5. Oktober 1980*, Hrsg. H. Glaser, München 1980, s. 31–33, nr kat. 4, il. 101.

²⁹ Całość programu tworzą emblematy: Oblubienica i Oblubieniec nakładający sobie wzajemnie wianki (III 3, z werselem PnP 2, 16), Boska Miłość niosąca nad brzegiem wzburzonego morza Duszę trzymającą kotwicę (II 13, z Ps 73, 28), Oblubieniec skierowany ku Oblubienicy w geście nauczania, z jego ust wydobywa się płomień; w tle pejzaż morski oraz wysoka wieża na brzegu (III 5, z PnP 5, 6), Boska Miłość zwrócona w stronę Duszy, podążającej ku niemu w chodzik (II 3, z Ps 17, 5).

Niekiedy jednak akcentowano wątki łączące się z funkcją poprzez zestawianie emblematów z *Pia desideria* z kompozycjami wywodzącymi się z innych pierwowzorów. Jako dowód może posłużyć niezachowany konfesjonał z Wierzbna (1696, sygn. G. Pasche), którego program ukazywał stadia drogi mistycznej w kontekście aktu spowiedzi oraz odpuszczenia grzechów. W płycinach zaplecka znalazły się następujące sceny: *Anima* obracająca koło młyńskie i poganiana biczem przez niebiańskiego Oblubieńca (I 4, z wersem Ps 25, 18: „Obacz udrczenie moje i pracę moję, a odpuść wszystkie grzechy moje”), Dusza tonąca w wodzie i ratowana przez anioła (I 11, z Ps 69, 17: „Wysłuchajże mię, Panie! boć dobre jest miłosierdzie twoje; według wielkiej litości twojej wejrzyj na mię”), Dusza siedząca na kuli ziemskiej i spoglądająca ku Oblubieńcowi w kręgu niebieskim (III 6, z Ps 73, 25: „Kogożbym innego miał na niebie? I na ziemi oprócz ciebie w nikim innym upodobania nie mam”) oraz Dusza chrześcijańska myjąca stopy (PnP 5, 3: „Zwlekłam suknię moję, jakoż ją oblec mam? umyłam nogi moje, jakoż je zmyać mam?”). O ile trzy pierwsze *picturae* pochodzą z dzieła Hugona, o tyle źródłem inspiracji dla ostatniego była rycina w *Hohe geistreiche Lehren* (Wysoce uduchowione nauki) – wydanego we Frankfurcie nad Menem w 1622 r. spirytualistycznego w swym charakterze komentarza do *Pieśni nad Pieśniami*, opracowanego przez Daniela Sudermanna, schwenckfeldianina oraz kolekcjonera i znawcę pism mistycznych Mistra Eckharta³⁰. Za pomocą omówionych kompozycji unaoczniona została droga do zbawienia, prowadząca od żalu i pokuty, poprzez ratunek z powodzi niegodziwości, ku silnemu i prawdziwemu pragnieniu Boga, a w konsekwencji – ku oczyszczeniu z grzechów. Swoistą pointą całości stało się umieszczone na drzwiczkach wyobrazenie Męża Bolesci z inskrypcją *Vor alle* (Dla wszystkich), a nadto – stanowiący pociechę dla grzeszników i często wykorzystywany w literaturze dewocyjnej wersem Mt 11, 28³¹.

Inny przykład dzieła, ukazujący sposób, w jaki wybór emblematów podyktowany był funkcją sprzętu, stanowi chrzcielnica w Konarzewie (1682), wykonana przez snycerza i malarza z Kołobrzegu, Martina Edlebera [il. 5]. Program ikonograficzny sprzętu skonstruowany został zapewne przez miejscowego pastora Floriana Hamiltona, syna szkockich imigrantów z Darłowa, którego nazwisko uwiecznia inskrypcja poniżej jednej z kwater malarskich. Cykl, zdobiący arkadowe płyciny na czaszy, przedstawia się w sposób następujący: Sąd nad Oblubienicą – personifikacja Sprawiedliwości prowadząca Oblubienicę ku Chrystusowi-Sędziemu, za którym widnieją tablice Dekalogu (I 10, z mottem z Ps 143, 2: „A nie wchodź w sąd



— S. M. Edleber, chrzcielnica, kwatera z dekoracją malarską, 1682, Konarzewo. Fot. M. Wiśtock

³⁰ D. Sudermann, *Hohe geistreiche Lehren und Erklärungen. Über die fürnembsten Sprüche deß Hohen Lieds Salomonis [...]*, [Frankfurt] 1622, k. 41 r. Zob. M. Pieper, *Daniel Sudermann (1550 – ca. 1631) als Vertreter des mystischen Spiritualismus*, Stuttgart 1985; M. Wiśtock, *Świątynia skórą zrzucić i stać się znowu młody. Idea „ponownego narodzenia” w programach ideowych protestanckich konfesjonałów na Pomorzu u schyłku XVII i w XVIII w.*, „Quart” 2007, nr 4, s. 25–27.

³¹ Zob. *ibidem*.



*Quis mihi det te fratrem meum, sugentem vbera
matris meæ, vt inueniam te foris et deosculer
te et iam me nemo despiciat! Cantic. 8. 24.*

6. H. Hugo, *Pia desideria*, Antwerpia 1624, emblemat II 9. Fot. Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84186> (data dostępu: 28 IV 2020)

z sługą twoim; albowiem nie będzie usprawiedliwiony przed obliczem twoim żaden żyjący”), Chrystus trzymający Duszę na rękach (II 9, z Mk 10, 14: „Dopuszczcie dzieciom przychodzić do mnie, a nie zabraniajcie im; albowiem takich jest królestwo Boże”), *Amor Divinus* zasłaniający Oblubienicy oczy przed widokiem *Vanitas* wyobrażonej jako nierządnicą (II 5, zmodyfikowany werset Ps 119, 37: „Odwróć oczy moje, aby nie patrzyły na marność; na drodze twojej ożyw mię”) ³², Oblubienica dosiadająca jelenia, na którą sphywa krew z ran Chrystusa jako *Fons Vitae* (III 11, z Ps 42, 1: „Jako jelen krzyczy do strumieni wód, tak dusza moja woła do ciebie, o Boże!”) oraz Chrystus uchylający kotarę i objawiający się Oblubienicy (III 12, z Ps 42, 2b: „Kiedyż przyjdę, a okażę się przed obliczem Bożem?”). Zwornik ideowy całości stanowi kompozycja wzorowana na frontyście gdańskiej edycji Katechizmu Lutera (1648) z oficyny Andreasa Hünefelda, zmodyfikowana w ten sposób, aby zaprezentować sakrament w kontekście ożywczej mocy krwi Chrystusa, jak również jako włączenie nowo ochrzczonego dziecka do wspólnoty Kościoła ³³. W ten sposób chrzest, który inskrypcja określa, zgodnie ze słowami św. Augustyna, mianem „pierwszej bramy łaski” („*Die Erste Gnaden Thuer, Ist diese Tauff alhier*”), został zaprezentowany jako fontanna źródła życia, odpuszczenie grzechów oraz obietnica oglądania samego Boga ³⁴. Co więcej, w ten sposób wyrażono nie tylko myśl o duchowych owocach samego sakramentu, lecz także wezwanie do ich zachowywania w ciągu całego chrześcijańskiego życia.

Chrzcielnica w Konarzewie stanowi *exemplum* ukazujące sposoby przekształcania emblematów z księgi Hugona. W większości przypadków kompozycje miedziorytów powtarzano wiernie i towarzyszyły im identyczne wersety biblijne, zazwyczaj w języku niemieckim. Jeżeli same *picturae* były modyfikowane, to zwykle sprowadzało się to do uproszczeń, wynikających bądź z ograniczonych kompetencji cechowego mistrza lub wiejskiego malarza (*Dorfmalers*), bądź z posługiwania się miedziorytami w jednej z późniejszych edycji lub parafraz pierwowzoru.

Jednakże niektóre zmiany podyktowane były dążeniem do zaakcentowania określonych treści. Tak jest w przypadku przedstawienia Chrystusa trzymającego dziecko na rękach, z ukazaniem obok chodźkiem. Wyobrażona scena stanowi rezultat swobodnego odwrócenia wymowy pierwowzoru, w którym to Dusza trzyma dziecięcą Boską Miłość w swoich ramionach [il. 6]. Co więcej, zamiast wersetu PnP 8, 1 jako motta widnieją tutaj słowa z Mk 10, 14, wypowiedziane podczas luterańskiej liturgii chrztu i stanowiące zarazem uzasadnienie praktyki udzielania tego sakramentu dzieciom. W ten sposób treść kompozycji słowno-obrazowej dostosowano do funkcji liturgicznej sprzętu, a nadto – uczyniono *imago* bardziej zrozumiałą dla lokalnej wiejskiej gminy.

Obrazowanie *Amor Divinus* w postaci Chrystusa, widoczne w przypadku innych płycin chrzcielnicy, było – jako swoiste wypełnienie postulatów *Biblia laicorum* – zabiegiem realizowanym niejednokrotnie. Za przykład może posłużyć jedna z kwater konfesjonału w Jarszewie (1681), prezentująca Duszę, którą Chry-

³² Inskrypcja poniżej kwatery: „*Wende meine Augen ab, daß sie die Eitelkeit nicht sehen*”.

³³ Malowidło przedstawia świątynię wspartą na pięciu kolumnach, z kopułą zwieńczoną wyobrażeniem Chrystusa jako *Fons Vitae*. Krew z ran Zbawcy sphywa ku kolumnom, symbolizującym części katechizmu i określonym za pomocą inskrypcji: „*TAUFF*” (Chrzest), „*GLAUB*” (Wyznanie wiary – Credo), „*ABENDM(AHL)*” (Komunia), „*GEBET*” (Modlitwa Pańska) oraz „*GESETZ*” (Prawo, tj. Dekalog). Do mocy chrześcijańskiego Kościoła, założonego na „twardej opoce”, jaką jest sam Chrystus, odnoszą się zapewne słowa „*Sie ist fest gegründet*” na stopniach świątyni, do indywidualnego zbawczego działania krwi Zbawcy zaś – inskrypcja umieszczona na kopule świątyni: „*Christi Blut, die rote fluht, Mein Seele(n) ruht*”. Zob. M. Wiśtock, *Sztuka protestancka...*, s. 130–131.

³⁴ Jako przykład odwołania się do słów św. Augustyna może posłużyć kazanie autorstwa Augustina Balthasara, generalnego superintendenta Pomorza Szwedzkiego, wygłoszone z okazji konsekracji kościoła w Voigdenhagen: A. Balthasar, *Gottgefälliger Tempel- Bau / Das ist / Christliche Einweihungs- Predigt / aus dem 1. Hagg. v. 8. Den 25. Septembris dieses 1683. Jahrs / In der auß dem äusserstem Ruin wieder auffgerichteten Kirchen zu Vögdenhagen durch göttlichen Beystand gehalten [...]*, Greiffswald [1683], fol. K II v.



7. Steinhagen, empora południowa, kwaterna z dekoracją malarską, ok. 1670–1680. Fot. M. Wistocki

stus ratuje z więzów śmierci (emblem I 9). Zamiast motta z Ps 18, 6 znalazły się tutaj wyrażające podobną myśl słowa z Ps 116, 3–4³⁵, potwierdzające niewątpliwie fakt posłużenia się jedną z parafraz Hugona, jak choćby *Emblemata sacra* Hoburga (1661)³⁶. Jednakże niezależnie od zmian, które w tym przypadku mógł zalecić miejscowy pastor, również same *picturae* w pismach autorstwa protestanckich duchownych przechodziły podobną ewolucję, by później znaleźć się w przestrzeni kościelnej³⁷. Na inspirowanie się różnymi wzorcami wskazują niewątpliwie odmienne wersje *picturae* do emblematu III 12 (z mottem z Ps 42, 2b), odnoszącego się do pragnienia oglądania Zbawcy.

Oprócz przykładów wiernego powtórzenia Hugonowego pierwodruku, z Boską Miłością objawiającą się za zasłoną – jak w przypadku ławy w Starym Mieście pod Dzierzgoniem (ok. 1684–1688)³⁸ czy chrzcielnicy w Otoku (po 1682, Edleber) – mamy również kompozycje ukazujące Duszę wznoszącą dłonie ku *Amor Divinus*, wylaniającemu się z obłoków (np. w Mühlhausen [1693–1696]). Tego rodzaju wariant pojawia się od czasu drugiego wydania *Pia desideria* w 1628 roku. Jako źródło inspiracji posłużyła tutaj zapewne któraś z parafraz jezuickiego pisma, zawierająca *imago* przekształconą w podobnym duchu, np. wspomniane już *Emblemata*

sacra Hoburga³⁹. Innym przykładem może być scena Sądu nad Duszą (I 10, z Ps 143, 2) w dekoracji konfesjonau przy południowej nawie kościoła św. Mikołaja w Greifswaldzie (1720), powstałego zapewne z inicjatywy pietystycznego superintendenta Brandanusa Heinricha Gebhardiego⁴⁰. Znamienne, że właśnie ta scena, ilustrująca myśl o odpuszczeniu grzechów przez Zbawcę, okazała się szczególnie użytecznym sposobem wizualizacji luteranckiej nauki o usprawiedliwieniu przez Łaskę oraz o Boskim miłosierdziu. Nie może zatem dziwić, że nie tylko często ją stosowano przez całą pierwszą połowę XVIII w. (np. ława kolatorska w Schaprode na Rugii, 1742), lecz także przekształcano na różne sposoby. Jak daleko mogła sięgać modyfikacja wzorca, potwierdza jedna z kwater empory południowej w Gross Bisdorf z początku XVIII w., ukazująca Jedermannna stojącego przed sędzią, z Chrystusem w postaci *Vir Dolorum* obok. Jako motto posłużyły tutaj następujące słowa z *Listu św. Pawła do Rzymian* (8, 34): „Któż jest, co by je potępił?”.

W świetle omówionych dekoracji malarskich recepcja dzieła Hugona – niezależnie od różnych sposobów modyfikacji pierwowzorów – była ograniczona do dwóch elementów (tzn. ikonu oraz biblijnego motta), częściej w przypadku emblematyki pozaksiążkowej. Rozwiązanie wyjątkowe na ich tle prezentowała

³⁵ Zob. Ps 116, 3–4: „Ogarnęły mię były boleści śmierci, a utrapienia grobu zjęły mię; ucisk i boleść przyszła na mię. I wzywałem imienia Pańskiego, mówiąc: Proszę, o Panie! wybaw duszę moję”.

³⁶ Ch. Hohburg, *op. cit.*, s. 40, z wersem Ps 116, 3 jako lemmą.

³⁷ Z licznych przykładów, w których pojawiają się *Anima* oraz Chrystus, można wymienić m.in. pisma H. Müllera, G. Heilera, J. Quirsfelda czy J. Lasseniusa. Zob. H. Müller, *Himmlischer Liebes-Kuß [...]*, Frankfurt am Main 1659; G. Heiler, *Süsse Jesus-Gedanken [...]*, Strassburg 1681; J. Quirsfeld, *Allersüssester Jesus-Trost Einer Weltverdrossenen Seelen [...]*, Leipzig 1681; J. Lassenius, *Das betrübte und von Gott Reichlich Getröstete Ephraim [...]*, Kopenhagen 1692.

³⁸ Zob. D. L. Wójcik, *op. cit.*

³⁹ Zob. Ch. Hohburg, *op. cit.*

⁴⁰ Zob. M. Wistocki, *Zur Rezeption...*, s. 319; *idem*, *Swą starą...*, s. 29–37.

372 Die XIV. Andacht. Mein Jesus

Laß uns in deiner Liebe/
Und Erkenntniß nehmen zu/
Daß wir im Glauben bleiben/
Und dienen im Geist so/
Daß wir hie mögen schmecken
Deine Süßigkeit im Herzen/
Und dürsten stets nach dir!

Erklärung des Kupffers
Vierzehender Andacht.

Es muß es seyn/
Soll ich dem Wilde Jesu ähnlich werden.
Angst/ Noth und Pein/
Muß ich hier dulden auff der Erden.
So schlage Welt und Teufel immer hin/
Ists meinem Jesu doch auch so gegangen;
Drumb dulc ichs auch/ weil ich nichts besser
bin,
Ich leide hier/ daß ich kan dort mit prangen.

Die



8. *Mein Jesus ist mein Creutzbild*. Ilustracja w: J. Quirsfeld, *Allersüssester Jesu-Trost*, Leipzig 1681.
Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 474667

niezachowana ława z katedry w Kołobrzegu (1709)⁴¹. Przedstawienia stanowiące trzon słowno-obrazowej struktury oraz odpowiadające im wersety (tutaj zredukowane do sigłów cytatów biblijnych) zostały dopełnione niemieckimi dwuwierszami, przepojonymi bezpośrednim, emocjonalnym charakterem i sugerującymi kierunek interpretacji całości. I tak emblematowi II 12 (z cytatem PnP 3, 3–4), prezentującemu Duszę i Boską Miłość w miłosnym objęciu, towarzyszyły słowa: „Szukam i odnajduję Cię / mój Jezu, ucałuj mnie” („*Ich such und finde dich / mein Jesu, Küsse mich*”). W emblemacie III 2 (z mottem PnP 2, 5), odnoszącym się do „miłosnego pokarmu”, były to słowa wskazujące na kontekst Eucharystii: „Krew twoja, Panie Jezu Chryste / najlepszym pokrzepieniem jest” („*Dein Bludt Herr Jesus Christ / die beste Labsaal ist*”). Natomiast emblemat III 3 (z PnP 2, 16), przedstawiający Oblubieńca i Oblubienicę zdobiących się nawzajem wiankami, uzupełnił dwuwiersz: „Nic nie przewyższy korony / którą mi da Syn Boży” („*Nicht übertrifft die Kron / die mir schenkt Gottes Sohn*”), nawiązujący do toposu korony żywota (zob. 2 Tm 4, 8; Ap 2, 10), tak często podkreślanego w protestanckiej homiletyce⁴².

Zaprezentowane uwagi dotyczące sposobów wykorzystania emblematów z *Pia desideria* warto uzupełnić refleksją na temat funkcji skonstruowanych z nich cykli, a także ich tła ideowego. Włączenie omówionych kompozycji słowno-obrazowych do repertuaru przedstawień w przestrzeni kościelnej można zrozumieć w kontekście ówczesnych nurtów luteranckiej dewocji, a także dokonującej się równolegle ewolucji miejsca i roli obrazu w ewangelickiej praktyce kultowej. Wzrastająca rola subiektywizmu i uczuć, uwewnętrznionej praktyki duchowej, pokuty i nawrócenia, a nadto – odzicie późnośredniowiecznej tradycji medytacyjnej, to tylko niektóre przejawy nowej tendencji. Zjawiskiem charakterystycznym dla kształtującej się w ciągu XVII stulecia tzw. pobożności serdecznej (*Herzfrömmigkeit*) było ożywione zainteresowanie mistyką oblubieńczą. Reprezentujący ten nurt kaznodzieje w centrum swoich rozważań umieszczali nie kwestie dogmatyczne, lecz różne oblicza mistycznej drogi podejmowanej przez indywidualną duszę dążącą do zjednoczenia z Chrystusem. W sposób obrazowy i bezpośredni oraz przepełniony żarliwością i afektem opisywał je Johann Arndt w księgach *Von wahren Christenthumb* (O prawdziwym chrześcijaństwie, 1605–1610) oraz *Paradies-Gärtlein* (Rajskim ogródeczku, 1612)⁴³, a także Heinrich Müller w swym *Himmlischer Liebes-Kuß* (Niebiańskim pocałunku miłości, 1659)⁴⁴ i Johann Michael Dilherr w *Göttliche Liebes-Flamme* (Boskich płomieniach miłości, 1651)⁴⁵, podobnie jak wielu innych duchownych.

O ile tradycyjny repertuar scen i postaci biblijnych okazywał się dla tego rodzaju treści dalece niewystarczający, o tyle doskonałym ekwiwalentem wizualnym stały się dla nich przedstawienia alegoryczne i kompozycje emblematyczne. Dokonało się to zrazu na kartach ksiąg emblematycznych oraz literatury dewocyjnej, a w miarę upowszechnienia się opisywanych tendencji – co nastąpiło po połowie XVII wieku – w luteranckich wnętrzach kościelnych. Zwłaszcza wczesne przykłady w przestrzeni świątyni swoje powstanie zawdzięczają pobożności praktykowanej przez zleceniodawców, jak choćby obszerny cykl z *Pieśni nad Pieśniami* na jednym z filarów kościoła Mariackiego w Gdańsku (1639), zainicjowany przez pastora Daniela Dilgera, gorliwego zwolennika Arndta oraz apologety jego nauki⁴⁶.

⁴¹ Z obszernego programu dzieła można zidentyfikować dziewięć emblematów z *Pia desideria*: I 12; II 9,12; III 2-3, 5, 9, 13 i 15. Zob. R. Grzeškowiak, J. Niedźwiedz, s. 41 n. Archiwalna fotografia dzieła przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Szczecinie (negatyw nr 2688, 13 × 18).

⁴² Inskrypcje za: P. Hinz, *Der Kolberger Dom und seine Bildwerke. Eine Wanderung durch sechs Jahrhunderte christlicher Kunst in einer pommerschen Kirche*, Stettin 1936, s. 140–142.

⁴³ Zob. Ch. Braw, *Bücher im Staube. Die Theologie Johann Arndts in ihrem Verhältnis zur Mystik*, Leiden 1986.

⁴⁴ Zob. Th. Kaufmann, *Universität und lutherische Konfessionalisierung. Die Rostocker Theologieprofessoren und ihr Beitrag zur theologischen Bildung und kirchlichen Gestaltung im Herzogtum Mecklenburg zwischen 1550–1675*, Gütersloh 1997, s. 494–507, 538–571; J. Strom, *Orthodoxy and Reform. The Clergy in Seventeenth Century Rostock*, Tübingen 1999, s. 222–238.

⁴⁵ J. M. Dilherr, *Göttliche Liebesflamme: Das ist Andachten Gebet und Seufzer über Das Königliche Braut-Lied Salomonis Darinnen ein Gottseliges Hertz fürnemlich zu eiveriger Betrachtung der unverschuldeten Liebe Christi / und seiner schuldigen Gegenliebe werd angemahnet [...]*, Nürnberg 1660 (wyd. 1: 1651). Zob. J. A. Steiger, *Ikongraphie und Meditation des Hohenliedes in der Barockzeit zwischen Konfessionalität und Transkonfessionalität. Die „Göttliche Liebesflamme“ (1651) Johann Michael Dilherrs und Georg Philipp Harsdörffers sowie das Bildprogramm an der Patronatsempore in Steinhagen (Vorpommern)*, Leipzig 2016.

⁴⁶ Zob. K. Cieślak, *op. cit.*, s. 373–384.

Jeśli nawet jako wzorcami posługiwano się kompozycjami emblematycznymi z innych pism dewocyjnych (np. Sudermanna), to jednak trudno porównać jakiegokolwiek dzieło z popularnością emblematów z *Pia desideria*. Wpływ obrazowości wykreowanej przez Boëtiusa à Bolswertu nie ograniczył się bowiem tylko do protestanckich translacji czy parafraz oraz przykładów ich wykorzystania w sztuce. Dostrzegalny jest także w *picturae* zawartych w szeregu pism o charakterze dewocyjnym, wydawanych licznie w ostatnich dekadach XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku⁴⁷. Niektóre z nich, jak te zawarte w *Göttliche Liebesflamme* Dilherra⁴⁸, trafiły do wnętrza kościelnych⁴⁹ [il. 7]. Jak głęboko sięga wpływ dzieła południowoniderlandzkiego jezuita na luteranckich duchownych, poświadcza nadto fakt, że Bolswertowskie kompozycje znalazły się w obszernym programie ideowym dekoracji malarskiej empor kościoła św. Katarzyny we Frankfurcie nad Menem (1680)⁵⁰, skonstruowanym przez duchowego ojca pietyzmu, Philippa Jakoba Spenera. Intrygujący jest przy tym akcentowany przez badaczy fakt, że „niezamierzony manifest” tego nurtu pobożnościowego (1675)⁵¹ nosi skądinąd ten sam tytuł, co dzieło Hugona⁵².

Omówionym przemianom w dziedzinie ikonografii towarzyszyła nadto ewolucja w zakresie pojmowania funkcji obrazu, który w większym niż dotąd stopniu miał służyć *zur erweckung guter christlicher Andacht*. Budująca rola omawianych kompozycji emblematycznych nie oznaczała jedynie katechetycznego *docere*. W nie mniejszym bowiem stopniu miały one skłaniać wiernych do wewnętrznego, pełnego żarliwości poruszenia duszy (*movere*). Istotnym *novum* stało się przy tym nie tylko wizualizowanie drogi duchowej, lecz także wyrażany *expressis verbis* postulat medytacji za pomocą obrazów. Dowody tego można odnaleźć w licznych pismach pastorów, którzy dobitnie podkreślali znaczenie wizualności w procesie wewnętrznego zbudowania chrześcijańskiej duszy. Pisał o tym choćby Arndt, w traktacie *Iconographia* (1597) zwracający uwagę, że „oglądanie ozdobnej figury czy malowidła w duchowy sposób formuje i pozostawia obraz w sercu człowieka”⁵³. Potwierdzają to nade wszystko same ilustracje druków, w jednoznaczny sposób prezentujące medytację za pomocą *picturae* [il. 8]. Ich różnorodność może budzić zdumienie – są to nie tylko przedstawienia boskiego obrazu w sercu, lecz także wizerunki pastora malującego konterfekt Zbawcy⁵⁴, Duszy portretującej Chrystusa w swoim sercu⁵⁵ lub na rozstawionych przed nią sztalugach⁵⁶ czy też ryciny ukazujące Chrystusa malującego obraz w sercu chrześcijanina⁵⁷. Co więcej, prezentowano nawet sam akt medytacji przy pomocy obrazów: zarówno chrystologicznych (w szczególności ilustrujących Pasję), jak i tych pochodzących z natury jako księgi poznania Boga⁵⁸. Istotne, że tego rodzaju przedstawienia łączą się mocno z akcentowanym przez ówczesnych kaznodziejów postulatem *imitatio*, którego

⁴⁷ Zob. H. Müller, *op. cit.*; G. Heiler, *op. cit.*; J. Quirfeld, *op. cit.*; J. Lassenius, *op. cit.*

⁴⁸ J. M. Dilherr, *op. cit.* Zob. J. A. Steiger, *op. cit.*

⁴⁹ Zob. M. Wiśtock, *From Emblem Books...*, s. 282–284.

⁵⁰ Są to emblematy I 9, I 15 oraz III 8. Nt. programu ideowego cyklu zob. m.in. J. Harasimowicz, *Architektur...*, s. 477; R. Lieske, *Arndt und Spener. Sas „emblematische” Bildprogramm der Frankfurter St. Katharinenkirche*, [w:] *Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die Vier Bücher von wahren Christentum*, Hrsg. H. Otte, H. Schneider, Göttingen 2005; J. Praeschoeldt, *Emporenmalereien an St. Katharinen. Ein Frankfurter Kleinod*, Frankfurt am Main 2007, s. 266 n., 312 n., 316 n.

⁵¹ Zob. J. T. Maciuszko, *Niezamierzony manifest pietyzmu*, [w:] F. J. Spener, *Pia Desideria*, Bielsko-Biała 2014.

⁵² Na możliwość nawiązania przez Spenera do tytułu dzieła jezuita wskazuje m.in. znawca problematyki pietyzmu M. Brecht (*Der mittelalterliche (Pseudo-)Augustinismus als gemeinsame Wurzel katholischer und evangelischer Frömmigkeit*, [w:] *Jansenismus, Quietismus, Pietismus*, Hrsg. H. Lehmann, H.-J. Schrader, H. Schilling, Göttingen 2002; zob. też m.in. K. J. Whitmer, *The Halle Orphanage as Scientific Community: Observation, Eclecticism, and Pietism in the Early Enlightenment*, Chicago 2015, s. 44–45.

⁵³ Woryginał: *Wie eine figürliche Rede/ durch die Prosopopeiam einem Menschen durchs Gehör im Herten ein Bilde fürmalet und also formiret das es im Gedechtnus bleibet: Also formiret ja imprimiret das anschawen eines zierlichen Bildes und Gemeldes im Herten des Menschen Geistlicher weise das jenige so es bedeutet*. Zob. J. Arndt, *Iconographia. Gründtlicher und Christlicher Bericht von Bildern, ihrem uhrsprung, rechtem gebrauch un[d] mißbrauch im alten und neuen Testament [...]*, Halberstadt [1597], k. 31 r.

⁵⁴ Zob. np. J. Saubert, *Geistliche Gemaelde [...]*, Nürnberg 1658. Zob. też I. Höpel, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main 1987, il. 65.

⁵⁵ Np. frontyspis w: J. Arndt, *Vier Bücher Vom wahren Christenthumb [...]*, Lüneburg 1653.

⁵⁶ Zob. J. Quirfeld, *op. cit.*, il. po s. 86.

⁵⁷ Zob. Ch. Hoburg, *Lebendige Hertzens-Theologie [...]*, Frankfurt am Main 1691, s. 42.

⁵⁸ Zob. H. Müller, *op. cit.*, il. po s. 165 i 262. J. Arndt (*Iconographia...*, k. 37v) na temat znaczenia obrazów pochodzących z natury pisał m.in.: „Weil nun die Natur sich so gewaltig aus Gottes ordnung durch Bilder offenbaret so ist es nicht allein unrecht oder Gottlos solche Bilder zu haben sondern es ist eine grosse Gottlosigkeit und unwissenheit/ dieselbe verwerffen oder verachten.”

aspekt duchowy znalazł swój ekwiwalent wizualny w odwoływaniu się do teorioartystycznego konceptu *mimesis*, pojęcia kluczowego w ówczesnym piśmiennictwie o sztuce. Wyrażony *expressis verbis* aspekt medytacyjny odnajdujemy w kościele w Starym Mieście pod Dzierzgoniem, którego empora i ławy (ok. 1684–1688) stanowią zarazem szczególny dowód przekraczania granic wyznaniowych. Jezuickie emblematy zlecił umieścić w kościele luterańskim patron Johann Ernst von Wallenrodt, który był kalwinem⁵⁹. W inskrypcji na tablicy upamiętniającej, jaką zamówił do kościoła, zachęcał przybywających do „pobożnej medytacji i oddawania Stwórcy wszystkiego, co jesteśmy mu dłużni”⁶⁰. *Picturae* z dzieła Hugona z całą pewnością mogły służyć jako odpowiednie do tego medium.

W świetle przedstawionych rozważań zjawisko recepcji wzorców z *Pia desideria* można w zwięzły sposób określić za pomocą czworakiego pojęcia drogi: w znaczeniu geograficznym – drogi na wschód; w znaczeniu konfesyjnym – poprzez granice wyznaniowe; w znaczeniu rodzaju sztuki – odnosząc się do tej prowadzącej do zmiany wykorzystanych mediów. I wreszcie – zgodnie z intencją Hugona oraz autorów opisywanych programów ikonograficznych – w znaczeniu drogi do nieba.

Słowa kluczowe

emblematyka, Herman Hugo, *Pia desideria*, protestantyzm, sztuka kościelna XVII–XVIII w. Europa Środkowa

Keywords

emblematics, Herman Hugo, *Pia desideria*, Protestantism, ecclesiastical art of the 17th–18th century, Central Europe

References

1. **Chrzanowski Tadeusz**, *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem pw. św. Apostołów Piotra i Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, [w:] *Sztuka Prus XIII–XVIII w.*, red. M. Woźniak, Toruń 1994.
2. **Daly Peter M., Dimler G. Richard**, *The Jesuit Emblem in the European Context*, Philadelphia 2016.
3. **Dimler G. Richard**, *The Jesuit Emblem*, [w:] *Companion to Emblem Studies*, ed. P. M. Daly, New York 2008.
4. **Grześkowiak Radosław, Niedźwiedź Jakub**, *Wstęp*, [w:] M. Mielezsko, *Emblematy*, wyd., oprac. **R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź**, Warszawa 2010.
5. **Harasimowicz Jan**, *Mistyka oblubieńcza w nowożytnej kulturze i sztuce Europy Środkowej*, [w:] *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane ks. prof. Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2011.
6. **Höpel Ingrid**, *Antwerpen auf Eiderstedt. Ein Emblemzyklus nach Hermann Hugos „Pia Desideria” in St. Katharina, Katharinenheerd auf Eiderstedt, zwischen 1635 und 1650*, „De zeventiende eeuw” t. 20 (2004).
7. **Höpel Ingrid**, *Change of Medium – from Book Graphic to Art in Sacred Space. With the Example of an Emblem-Cycle on a Church Gallery at Katharinenheerd*, [w:] *Das Emblem im Widerspiel von Intermedialität und Synmedialität. Symposium an der Universität Hildesheim (30. April – 1. Mai 2004)*, Hrsg. J. Köhler, W. Ch. Schneider, Hildesheim 2007.
8. **Herman Hugo**, *Pia desideria Emblematis Elegiis at affectibus SS. Patrum illustrata Authore [...] Societatis Iesu. Ad Urbanum VIII. Pont. Max., Antverpiae 1624*.
9. **Melion Walter S.**, *Meditative Art. The Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625*, Philadelphia 2009.
10. **Reibold Ernst Thomas**, „Geistliche Seelenlust”. *Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hugo Hermann, „Pia desideria”, Antwerpen 1624*, „Symbolon” t. 4 (1978).
11. **Rödter Gabriele Dorothea**, *Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria” (1624) des Herman Hugo S.J. (1588–1629)*, Frankfurt am Main 1992.

⁵⁹ Zob. **D. L. Wójcik**, *op. cit.*

⁶⁰ W oryginale: „CAETERUM DISCE QUISQUIS ES HOSPES EXIRE MORTEMQUE UT AETERNAE VITAE NATALEM INTREPIDE TEMNERE PIE MEDITARI/SUAQUE CREATORI CREDITA OPORTUNE REDDERE”. Zob. **D. L. Wójcik**, *op. cit.*; **R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź**, *op. cit.*, s. 47.

12. **Schilling Michael**, *Der rechte Teutsche Hugo. Deutschsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen der „Pia Desideria“ Hermann Hugos SJ*, „Germanisch-Romanische Monatsschrift“ 1989, nr 3.
13. **Szupieńko Stanisław**, *Mistyka oblubieńcza w programie dekoracji malarskiej kościoła poewangelickiego w Kościelcu koto Legnicy*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002.
14. **Wiślocki Marcin**, *From Emblem Books to Ecclesiastical Space: Emblems and Quasi-Emblems in Protestant Churches on the Southern Coast of the Baltic Sea and their Devotional Background*, [w:] *The Emblem in Scandinavia and the Baltic*, ed. S. McKeown, M. R. Wade, Glasgow 2006.
15. **Wiślocki Marcin**, *Zur Rezeption Jesuitischer Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, Hrsg. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006.
16. **Wójcik Dagmara Liliana**, *Jezuicka mistyka w protestanckim wnętrzu. Ze studiów nad programem ideowym kościoła w Starym Mieście koto Dzierzgonia*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, 18–20 XI 1999*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000.

Marcin Wiślocki, marcin.wislocki@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-7522-1196

Art historian, employee of the Institute of Art History of the University of Wrocław. His research interests include modern architecture, religious art and emblematics.

Summary

PhD MARCIN WISLOCKI (University of Wrocław) / Hugo is moving East. Notes on Herman Hugo's *Pia Desideria* in Central European protestant art

It is well known that Hermann Hugo's *Pia desideria* (1624) met with wide reception in Europe, exceeding religious boundaries. This study is an attempt to characterize the impact of emblematic compositions from this work on the Protestant ecclesiastical art of Central European territories, such as the Duchy of Pomerania, Royal and Ducal Prussia and Silesia. The subject of the study is the ways of using these patterns – strategies for selecting emblems and methods of their transposition, modification and situating in a specific context, as well as the ideological meaning and functions of the constructed cycles. The presentation of a broader background of the reception of these compositions allows to explain – at least to some extent – the reasons for their popularity in Protestant circles. The heart devotion (*Herzfrömmigkeit*), which has been developed as a result of the changes in Lutheranism, has increased the interest in the bridal mysticism. These transformations were not limited to the repertoire of representations, but also influenced the evolution of how the function of images had been understood. An important novelty was not only that certain aspects of spiritual life were visualized, but also the postulate, voiced *expressis verbis*, to meditate upon images. This is confirmed not only by pictorial metaphors, but also by the very engravings contained in works of devotional character and representations in the ecclesiastical space illustrating this kind of practice.