



Sen i polityka

w malarstwie i grafice czasów nowożytnych*

Jan Harasimowicz



*Artykuł niniejszy stanowi polski przekład referatu, wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *Traum und Politik. Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa des Barock*, która odbyła się w dniach 13–15 października 2005 r. w Instytucie Historii Kultury Europejskiej na Uniwersytecie w Augsburgu.

¹ **Francesco Gandolfo**, *Il 'Dolce Tempo'. Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma 1978; **Wolfgang Haubrichs**, *Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden*, [w:] *Formen und Funktion der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, pod red. **Waltera Hauga**, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien Berichtsbände, t. III), s. 243–264; **Marianne Zehnpfennig**, *'Traum' und 'Vision' in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hannover 1979 (dysertacja doktorska, Tübingen 1975); **Peter Dinzelbacher**, *Visionen und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981; *I sogni nel Medioevo*, pod red. **Tullia Gregory'ego**, Roma 1985; *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, pod red. **Agostina Paraviciniego Baglianiego i Giorgia Stabilego**, Stuttgart–Zürich 1989.

² **Hans Martin von Erffa**, *Ikonologie der Genesis*, t. 2, München–Berlin 1995, s. 283–293.

³ **Werner Schäfke**, *Englische Kathedralen*, wyd. 2, Köln 1985, s. 196–197.

⁴ **Anna Bertani Ciafrone**, *La Scala Santa tra storia e la tradizione*, „Alma Roma” 38 (1997), s. 69–82; **Laura Donadono**, *La Scala Santa a San Giovanni in Laterano*, Roma 2000; **Nadja Hirsch**, *Die Scala Santa im mittelalterlichen Lateranpalast: Eine neue Lektüre der Quellen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 66 (2003), s. 524–532.

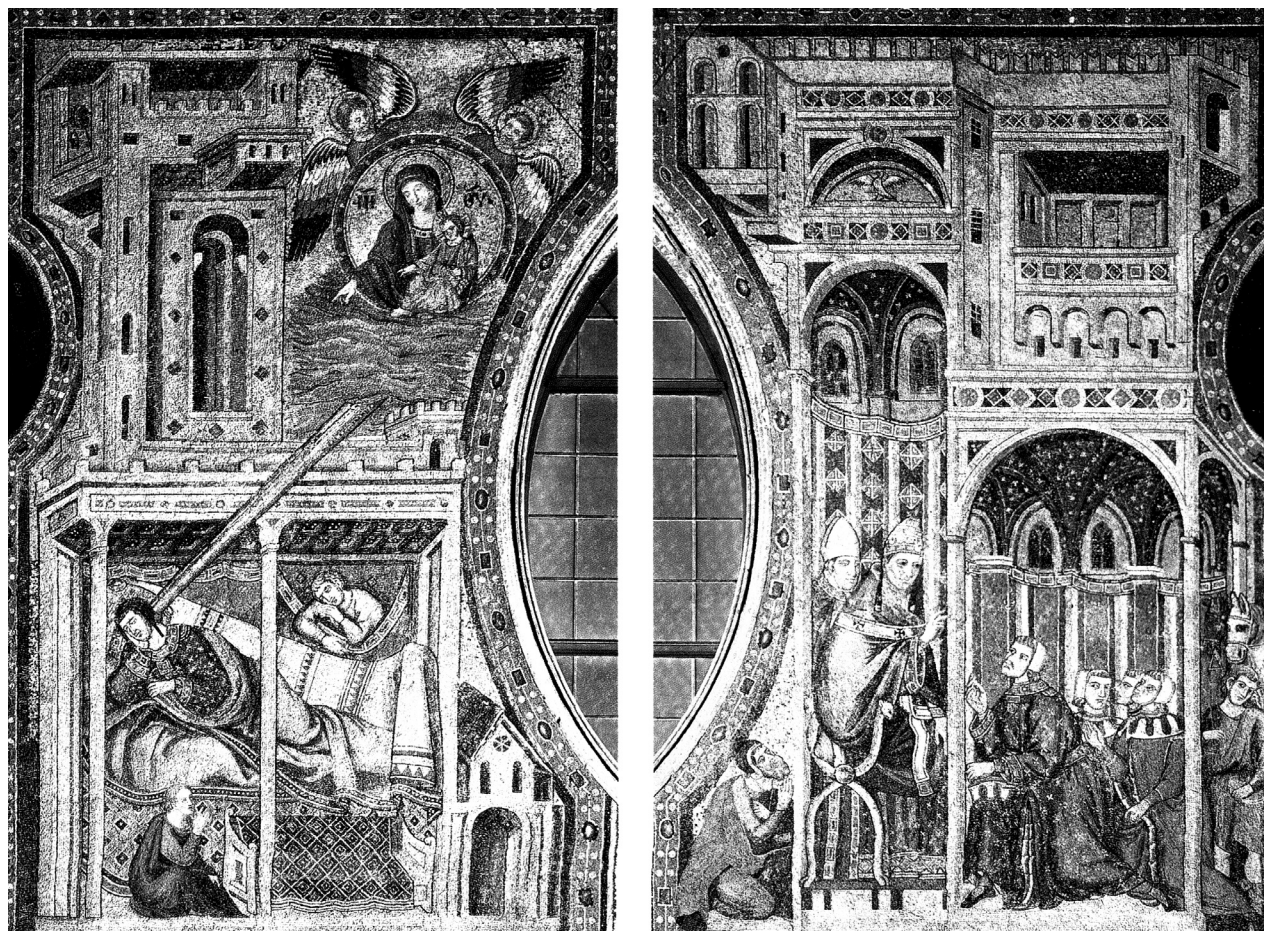
⁵ **Carlo Cecchelli**, *I mosaici di Santa Maria Maggiore*, Torino 1956; **Carlo Bertelli**, *Römische Träume*, [w:] *Träume im Mittelalter*, s. 91–112, tu s. 101–107.

⁶ **Ludwig Mohler**, *Die Kardinäle Jakob und Peter Colonna: Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitalters Bonifaz' VIII*, Paderborn 1914 (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, t. 17); **Richard Neumann**, *Die Colonna und ihre Politik von der Zeit Nikolaus IV. bis zum Abzuge Ludwigs des Bayern aus Rom: 1288–1328*, Langensalza 1916 (Samm lung Wissenschaftlicher Arbeiten, zes. 29); **C. Bertelli**, *op. cit.*, s. 96–101.

Somnium, visio, oraculum, insomnium i *visum* – takimi pojęciami, wypracowanymi na gruncie „Commentarium in Somnium Scipionis” Makrobiusa, dokonanej z neoplatońskiej perspektywy interpretacji niezachowanego fragmentu „De Re Publica” Cyserona, opisywano u schyłku średniowiecza i w początkach epoki nowożytnej „królestwo snu”¹. Dla ludzi tamtych czasów było ono z pewnością nie mniej ważne niż świat realnie istniejący, który przecież nie jest wieczny i tak samo jak sen – przemija. Granice znaczeniowe tych pojęć nie były ostre, do tego niektórzy autorzy szesnastowiecznych traktatów o śnie wprowadzali zupełnie nowe, sobie tylko właściwe kategorie.

Na rozwój zainteresowania snami i ich „wykładaniem” w XV i XVI wieku wielki wpływ wywarło upowszechnienie się Biblii, przetłumaczonej na wiele języków narodowych i drukowanej w coraz większych nakładach. Suggestywne opisy snów zawarte w Starym Testamencie pobudzały i organizowały wyobraźnię, wywołując nowe, modelowane na ich wzór, wizje. Szczególne znaczenie miał pod tym względem sen patriarchy Jakuba o drabinie niebieskiej, ukazujący dobitnie więź świata ziemskiego i niebieskiego, a tym samym możliwość stopniowego zbliżania się człowieka, duszy ludzkiej – do Boga². Drabina Jakubowa doczekała się licznych mniej lub bardziej udanych interpretacji malarskich i graficznych, co więcej – stała się nawet elementem kształtującym formę architektoniczną niektórych budowli sakralnych. Oliver King, biskup Bath i Wells w południowej Anglii w latach 1495–1503, któremu pewnej nocy przyśniła się drabina taka sama jak biblijnemu patriarsze, kazał na fasadzie katedry w Bath, którą właśnie przebudowywał, umieścić dwie wykute w kamieniu Drabiny Jakubowe, z wchodzącymi na nie i schodzącymi z nich aniołami³. Do snu o drabinie niebieskiej odwołuje się również *Scala santa* na Lateranie w Rzymie. Według legendy są to wprawdzie oryginalne schody z domu Poncjusza Piłata w Jerozolimie, po których Chrystus wchodził na przesłuchanie, ale wielki fresk na sklepieniu bocznego wejścia północnego przedstawiający Sen Jakuba stapia biblijną „relikwię” z biblijną „wizją” w jedną nierozzerwalną całość⁴.

Ze snem, który przyśnił się równocześnie dwóm osobom: papieżowi Liboriusowi i patrycjuszowi Giovanniemu, wiąże się ściśle powstanie innej słynnej budowli Rzymu – bazyliki Santa Maria Maggiore⁵. Matka Boska nakazała w owym podwójnym śnie, by na miejscu, które tej właśnie nocy – a było to z 4 na 5 sierpnia – pokryje się śniegiem, stanęła świątynia jej poświęcona. Rankiem następnego dnia, gdy patrycjusz wyjawiał swój sen papieżowi i gdy okazało się, że był on dokładnie taki sam jak papieski, obaj udali się na wskazane przez Matkę Boską miejsce. Obchodząc zalegający na nim śnieg, wyznaczono rzut poziomy nowego kościoła. Około roku 1295 fasadę bazyliki ozdobiły cztery wielkie mozaiki autorstwa Filippo Rusutiego, przedstawiające jej legendę założycielską: „Sen papieża Liberiusza”, „Sen patrycjusza Giovanniego”, „Spotkanie Giovanniego z papieżem w pałacu na Lateranie” [il. 1], „Wytyczenie planu kościoła na polu pokrytym śniegiem”. Fundatorem tych mozaik, przesłoniętych obecnie przez dobudowany w XVII wieku portyk kolumnowy, był kardynał Pietro Colonna, sławny zarówno z racji swego artystycznego mecenatu, jak i z zamiłowania do sennych wizji⁶.



il. 1 *Sen patrycjusza Giovanniego i Spotkanie Giovanniego z papieżem w pałacu na Lateranie, mozaiki Filippa Rusutiego na fasadzie bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie, 1295*

Tych kilka przykładów kreującej przestrzeń siły wyobrażeń sennych nie zmienia oczywiście faktu, że dziedzinami sztuk plastycznych, w których odegrały one największą rolę, były tzw. sztuki płaszczyznowe: malarstwo, grafika i relief. Tylko one, a nie – na przykład – ściśle od natury zależna rzeźba statuaryczna, wydobyć mogły różnicę między „zjawiskiem” i „rzeczywistością”. Skoro sama „rzeczywistość” obrazu, łudzącego swą rzekomą trójwymiarowością, jest fikcją, nie ma lepszego środka niż malarstwo i grafika na ukazanie wytworów fantazji i ułud⁷. To właśnie malarstwo, obierając za temat – między innymi – sny i wizje, może, jak pisał Leonardo da Vinci, naturę poprawiać lub zgoła przewyzszać.

Malowane wizje senne pełniły różnorodne funkcje. Przesądzał o nich zarówno temat i okoliczności danego snu, jak i osoba, której się przyśnił; ważne było też miejsce, na którym plastyczna wizja tego snu została umieszczona. O wielości tych funkcji świadczy najdobitniej najsłynniejsza wizja senna dojrzałego średniowiecza – sen papieża Innocentego III, opisany na podstawie bezpośredniej relacji papieskiej przez Tomasza z Celano, pierwszego biografę



⁷ M. Zehnpfennig, *op. cit.*, s. 51–52.

il. 2 *Sen papieża Innocentego III*, fresk Giotta i Pietra Cavalliniego w górnym kościele w Asyżu, około 1300



św. Franciszka, a następnie przez św. Bonawenturę⁸. We śnie tym Innocenty III ujrzał walącą się bazylikę św. Jana na Lateranie, podtrzymywaną przez pewnego „biedaczynę” (*pauperculus, poverello*), w którym rozpoznał dobrze już sobie znanego Franciszka z Asyżu. Na przełomie XIII i XIV wieku obraz tego snu, między innymi dzięki słynnemu freskowi Giotta w górnym kościele w Asyżu [il. 2], zyskał wielką popularność, stając się jednym z filarów „legendy założycielskiej” zakonu franciszkańskiego. O sile tej wizji świadczy próba jej reinterpretacji przez konkurencyjny zakon dominikański: według Konstantyna z Orvieto tym, który przyśnił się papieżowi jako podpora walącego się Lateranu, był nie św. Franciszek, lecz św. Dominik⁹. Z kolei wybitnie polityczną instrumentalizacją snu Innocentego III wykładanego „po franciszkańsku” było umieszczenie jego obrazu w formie wielkiej mozaiki na fasadzie kościoła Santa Maria in Aracoeli w Rzymie. Świątynia ta, podarowana w 1249 roku



⁸ Julian Gardner, *Päpstliche Träume und Palastmalerei: Ein Essay über mittelalterliche Traumikonographie*, [w:] *Träume im Mittelalter*, s. 113–124; Jürgen Werinhard Einhorn OFM, *Das Stützen von Stürzendem. Der Traum des Papstes Innozenz III. von der stürzenden Lateranbasilika bei Bonaventura. Vorgeschichte und Fortwirken in literatur- und kunstgeschichtlicher Sicht*, [w:] *KunstErziehung: Literatur, Kunst und Schulpraxis in franziskanischer Perspektive. Festgabe zum 65. Geburtstag*, pod red. Dietera Berga, Werl 1999, s. 165–184.

⁹ C. Bertelli, *op. cit.*, s. 91–92; J. Gardner, *op. cit.*, s. 117.

przez Innocentego IV franciszkanom, usytuowana jest na Wzgórzu Kapitolińskim, dominującym nad całym miastem. Mozaika z „biedaczną” ratującym Kościół, dziś prawie całkowicie niewidoczna, skierowana została w stronę Palazzo Senatorio, ówczesnej siedziby rzymskiej komuny. Miała rekomendować całemu miastu „braci mniejszych” jako współtwórców i gwarantów pokoju społecznego i zgody¹⁰.

Obok snów „papieskich” największe polityczne znaczenie miały sny „ce-sarskie”, jakkolwiek dwie najbardziej znane wizje senne najpotężniejszego władcy średniowiecznej Europy – Karola IV Luksemburskiego – powstały na długo przed objęciem tronu, a do tego zarejestrowane zostały w formie obrazowej wiele lat później, około 1472 roku, prawdopodobnie na polityczny ob-stalunek moralistów doby pohusyckiej. Pierwszą z tych wizji, bardziej „politycznej” natury, miał siedemnastoletni Karol w 1333 roku, w dniu Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, we włoskiej wiosce Terenzo koło Parmy¹¹. Jak pi-sał później w swojej autobiografii, przyśniło mu się tam, że anioł uniósł go za włosy do góry i powiódł nad obleganą przez jakieś wojsko twierdzę. Wkrótce zobaczył zstępującego z nieba drugiego anioła, który płomienistym mieczem przeszył ciało jednego z rycerzy i odrąbał mu narządy płciowe. W rycerzu tym – ku swemu zdumieniu – rozpoznał Guiga, delfina z Vienne, sprzymierzonego z jego ojcem, Janem Luksemburskim. Anioł ostrzegł go wówczas, że gdy on sam i jego ojciec wieść będą dalej życie pełne grzechu, spotkać ich może taka sama kara. Na pociechę dodał, że grzeszny Guigo zdążył jeszcze przed śmiercią wyświadczyć się i pojednać z Bogiem. Sen ten tak głęboko Karola poruszył, że po latach – już jako cesarz – ufundował w Terenzo nowy kościół z trzema beneficjami kapłańskimi, a w stołecznej Pradze wprowadził liczne zmiany w liturgii, zmierzające do intensyfikacji kultu Marii¹².

Dominujące w świadomości społecznej późnego średniowiecza poczucie grzechu i strach przed gniewem bożym stworzyły podatny grunt dla apoka-liptycznych wizji, roztaczanych – głównie na podstawie starotestamentowego proroctwa Daniela – przez chiliastyczny odłam reformacji, zwany przez Lutra „marzycielstwem”. Powszechnemu oczekiwaniu na koniec świata towarzyszy-ło gorączkowe wypatrywanie zapowiedzianych w Piśmie Świętym „znaków na niebie i ziemi”, poprzedzających ponowne przyjście Chrystusa. Skoro przez cały rok 1524 obawiano się nadejścia wielkiego potopu, nie powinno nikogo dziwić, że nawet tak racjonalnie myślącemu człowiekowi, jak Albrecht Dürer, przyśniło się w czwartek po dniu Zesłania Ducha Świętego roku następnego, że na ziemię spadają z nieba kaskady wody, zalewając wszystko dookoła¹³. Obudziwszy się, zarejestrował ten sen w słynnej akwareli ze zbiorów Kunsthi-storisches Museum w Wiedniu [il. 3], pod którą napisał: „Im Schlaf habe ich dieses Gesicht gesehen, wie viele, große Wasser vom Himmel fielen. Und das erste traf das Erdreich ungefähr vier Meilen von mir mit einer solchen Grau-samkeit und einem übergroßen Rauschen und Zerspritzen und ertränkte das ganze Land. Darüber erschrak ich so schwer, daß ich daran erwachte, ehe dann die anderen Wasser fielen. Und die Wasser, die dann fielen, die waren fast ebenso groß und fielen teils näher, teils weiter entfernt, und sie kamen von so hoch oben herab, daß sie wie in Gedanken langsam fielen. Aber als das erste Wasser, das das Erdreich traf, schier herankam, da fiel es mit einer sol-

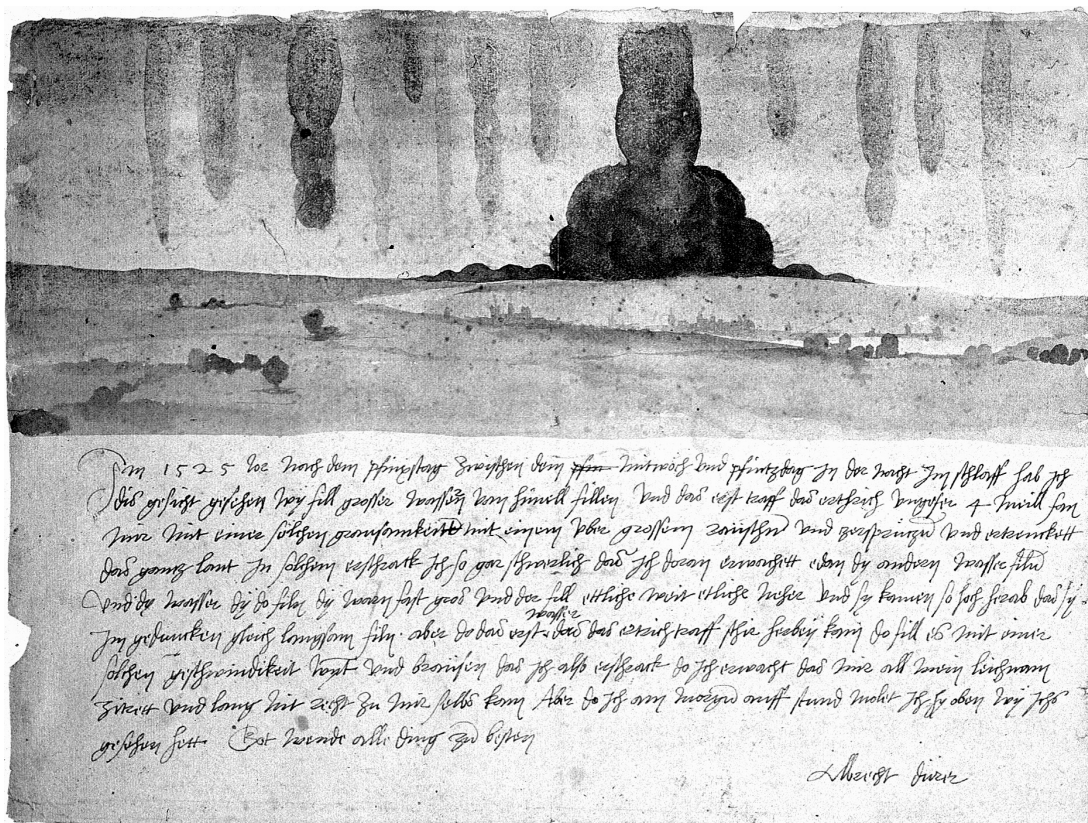


¹⁰ C. Bertelli, *op. cit.*, s. 92–97; J. Gardner, *op. cit.*, s. 119.

¹¹ Peter Dinzelbacher, *Der Traum Kaiser Karls IV*, [w:] *Träume im Mittelalter*, s. 161–170; František Kavka, *Karel IV. Historie života velkého vladaře*, Praha 1998, s. 59–60.

¹² P. Dinzelbacher, *op. cit.*, s. 161–162.

¹³ Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, t. 4: 1520–1528, Berlin 1939, s. 103–104, nr 944; Jean Michel Massing, *Dürer's Dreams*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 49 (1986), s. 238–244; Hartmut Böhme, *Albrecht Dürers Traumgesicht von 1525*, [w:] *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur-Sprache-Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp*, pod red. Gerharda Härlego, Essen 1995, s. 17–35.



il. 3 Sen o wielkim potopie, akwarela Albrechta Dürera, 1524



¹⁴ Cyt. według: F. Winkler, op. cit., s. 103-104.

¹⁵ Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung. Weimar und Wittenberg, Juli bis Oktober 1953, oprac. Walther Scheidig, [b.m.w.] 1953, s. 103, nr 301; Friedrich W. H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700, vol. VI: Cranach-Druse, Amsterdam 1954, s. 126; M. Zehnpfennig, op. cit., s. 17-20.

¹⁶ Jan Harasimowicz, Sztuka jako medium nowożytnych konfesjonalizacji, [w:] Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wrocław, listopad 1999, pod red. tegoż, Warszawa 2000, s. 51-75.

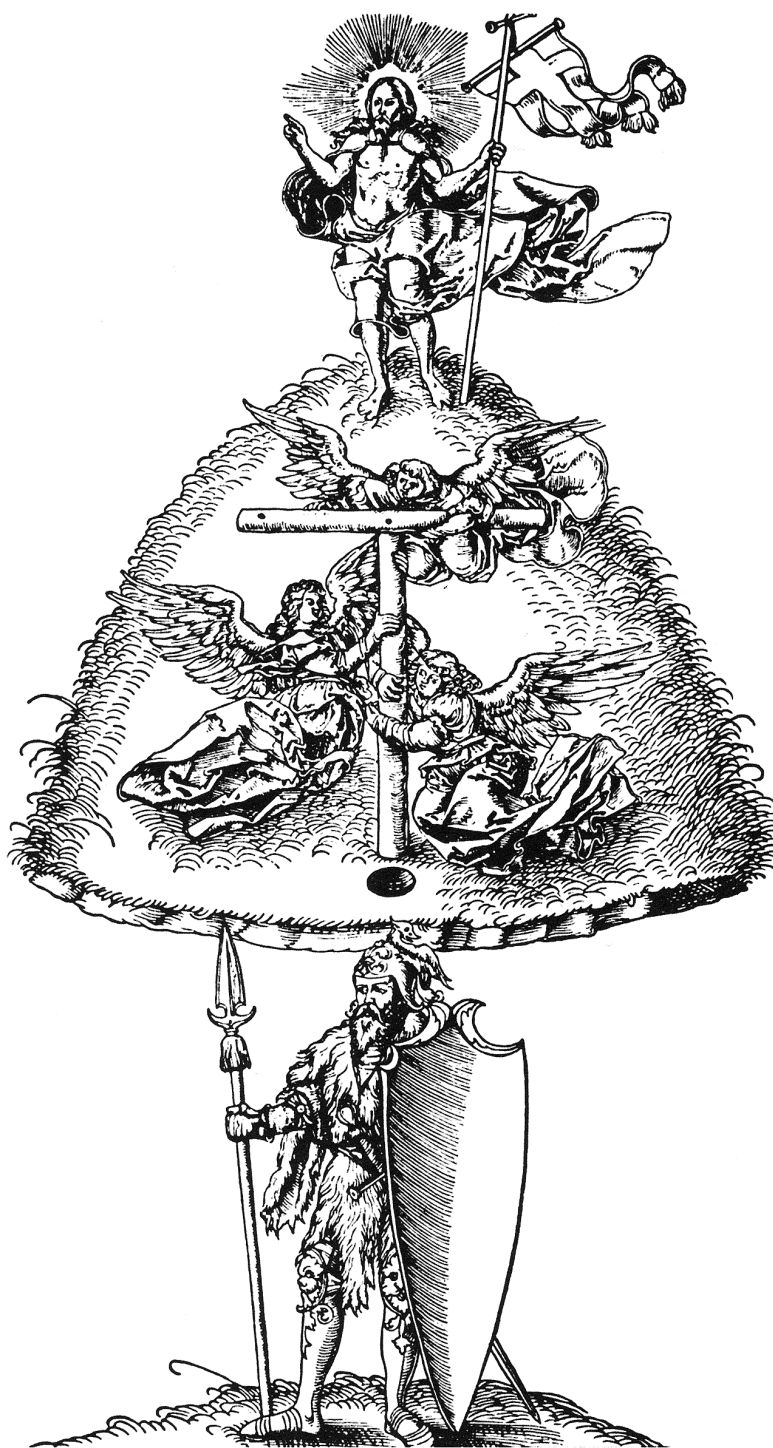
¹⁷ Jose Gudiol, Doménikos Theotokópolos. El Greco 1541-1614, Genf [b.r.w.], s. 47-48, nr 29.

chen Geschwindigkeit und einem solchen Wind und Brausen, daß ich derart erschrak, als ich erwachte, daß ich am ganzen Körper zitterte und lange nicht zu mir selbst kam. Aber als ich am Morgen aufstand, malte ich hier oben, wie ichs gesehen habe. Gott wende alle Dinge zum besten"¹⁴.

To jedyne w swoim rodzaju przeżycie senne jest – obok słynnych „Czterech apostołów” tego samego norymberskiego mistrza – wymownym świadectwem obaw i lęków, jakie w obliczu reformacyjnego przełomu żywili ludzie wykształceni i wrażliwi, świadomi konieczności zmian, lecz pełni skrupułów lub wręcz niezdolni do tego, by zmiany te aktywnie wspierać. Ci, którzy stanęli na czele reformacji i budowali podstawy nowego Kościoła, także miewali wizje senne, jakkolwiek były one reakcją nie na ogólne, „kosmiczne”, lecz na bardziej konkretne, „polityczne”, zagrożenia. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o tak zwany „Sen Filipa Melanchtona” z roku 1547, utrwalony w drzeworycie Lucasa Cranacha Młodszeo [il. 4]¹⁵. Reformator ujrzał w tym śnie greckiego wojownika Ajaxa, z lancą i charakterystyczną wielką tarczą, jak dźwiga na ramionach pokryte trawą wzgórze, na którego wierzchołku widnieje postać Chrystusa Zmartwychwstałego. U stóp Zbawiciela trzy anioły ustawiają – nierzeczywiście – „złoty krzyż”. Słowny komentarz do tego drzeworytu, ułożony

zapewne przez samego Melanchtona (zaczyna się od słów: „Widziałem stojącego Ajaksa...”), zapowiada liczne straszliwe wojny, które przetoczą się nad Ojczyznę; Kościół Boży jednak – tak jak Zwycięzca Chrystus na szczycie góry – pozostać ma nienaruszony. Niewątpliwie głównym gwarantem tej nienaruszalności miałby być dzielny Ajax. Z kimże ów antyczny wojownik mógł być jednak w tym czasie, tuż po klęsce Związku Szmalkaldzkiego pod Mühlberg, utożsamiany? Chyba nie z pobitym i wziętym do niewoli elektorem saskim Janem Fryderykiem (z linii ernestyńskiej), zapewne również nie z jego pogromcą, księciem saskim Maurycym (z linii albertyńskiej), którego politycznego zwrotu nie jeszcze wówczas nie zapowiadało. Najbardziej prawdopodobnym Ajaxem ze snu Melanchtona wydaje się być cesarz Karol V Habsburg, którego wysiłki na rzecz utrzymania jedności religijnej Rzeszy *praeceptor Germaniae* wysoko sobie cenił, wychodząc im naprzeciw choćby w tzw. Interim Lipskim z grudnia 1548 roku, odrzuconym przez większość teologów wiernych naukom Lutra.

„Politycznych snów” nie brakło również w sztuce drugiej połowy XVI i początku XVII stulecia, a więc powstającej w okresie wyrazistego profilowania się trzech głównych wyznań chrześcijańskiego Zachodu: katolicyzmu, luteranizmu i kalwinizmu¹⁶. Nie oznacza to oczywiście, że każde przedstawienie o charakterze wizjonerskim, pochodzące z tego czasu, musiało mieć swoje źródło w jakimś śnie. Znakomitym przykładem „snu mniemanego” jest obraz „Adoracja Imienia Jezus” Domenikosa Theotokopouloza, zwanego El Greco, w hiszpańskim Escorialu (1576-1579) [il. 5]¹⁷. Ziemia, na której klęczą m.in. papież Pius V, król Hiszpanii Filip II, doża Wenecji Mocenigo, admirał Don Juan de Austria i Marcantonio Colonna, łączy się tu z niebem i piekłem w „wiczystej adoracji” Najświętszego Imienia Jezus – w duchu Listu św. Pawła Apostoła do Filipensów. Uważa się obecnie, że adoracja ta



il. 4 Sen Filipa Melanchtona, drzeworyt
Lucasa Cranacha Młodszego, 1547



jest dziękczynieniem za wielkie zwycięstwo połączonych flot chrześcijańskich pod Lepanto w 1571 roku. Mamy tu więc do czynienia niewątpliwie z polityczną alegorią, ale nie z „politycznym snem”, choć jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku Manuel Cossio, wybitny znawca malarstwa El Greca, tytułował tę kompozycję – w ślad za pierwszym katalogiem obrazów Escorialu – „Sen Filipa II”¹⁸.

Mniej więcej w tym samym czasie co obraz w Escorialu, a więc w latach 1570-1580, powstała w kręgu ortodoksji luterkańskiej apologetyczna legenda o proroczej wizji sennej, jaką w nocy z 30 na 31 października 1517 roku miał na zamku Schweinitz w pobliżu Wittenbergi elektor saski Fryderyk Mądry¹⁹. Ujrzał on we śnie nieznanego mu mnicha, piszącego olbrzymim gęsim piórem tezy na drzwiach kościelnych. Pióro to przechodziło przez uszy ryczącego z bólu lwa i sięgało do Rzymu, strącając papieżowi (jak łatwo się domyśleć – Leonowi X) tiarę z głowy. Gdy nie pomagały podejmowane przez samego elektora i innych książąt Rzeszy próby ratowania papieskiej tiary, Fryderyk zapytał mnicha, skąd ma to dziwne pióro. Ów odpowiedział, że pochodzi ono ze stuletniej gęsi czeskiej, bestialsko spalonej, i że otrzymał je w darze od jednego ze swych nauczycieli. Za chwilę z pióra tego wyrosły dziesiątki małych piór, które z wielką gorliwością wyrwać zaczęli uczeni mężowie z Wittenbergi. Wizji tej, ogłoszonej po raz pierwszy drukiem w 1604 roku przez znanego teologa saskiego Matthiasa Hoë von Hoenegga, nadano plastyczny kształt w 1617 roku – w stulecie „przybicia tezy”. Był to miedzioryt Konrada Grahlego, opatrzony wierszowaną relacją o śnie autorstwa Petera Kirchbacha²⁰. Wkrótce powstała uproszczona wersja drzeworytnicza [il. 6], za nią kolejne miedzioryty, a nawet – choć niezbyt liczne – obrazy olejne²¹. „Sen elektora Fryderyka Mądrego” stał się w ten sposób jedną z najważniejszych „legend założycielskich” luteranizmu, podobną w swej funkcji do średniowiecznego „Snu papieża Innocentego III”. Nie powinno więc dziwić, że ze szczególnym upodobaniem przywoływano go z okazji okrągłych rocznic reformacyjnego przełomu – w 1617 i 1717 roku.

Ujęcie „Snu elektora Fryderyka Mądrego” w formę ilustrowanego druku ulotnego pozwoliło wykorzystywać antykatolickie przesłanie tej alegorii do bieżącej walki politycznej z obozem cesarskim. Ten oczywiście nie pozostał dłużny i już po trzech latach odpowiedział innym drukiem ulotnym, przedstawiającym „Sen Ferdynanda II”²². Na odnośnej rycinie, opatrzonej obszernym słownym komentarzem, widzimy z lewej strony śpiącego w pozycji siedzącej cesarza [il. 7]. Nad jego głową umieszczone jest godło Rzeszy, a obok fotela zatknięta chorągiew Rzeszy z dewizą *IN HOC SIGNO VINCES*. Przy prawym boku cesarza stoi Chrystus, wymiatający różgą robactwo na drugą stronę obrazu, gdzie bojowe szyki uformowały wojska stanów śląskich, morawskich, łuzycyckich, czeskich i austriackich, zjednoczonych w 1619 roku aktem *Confederatio Bohemica*. Dołem podążają im w sukurs żołnierze Bethlena Gabora z chorągwią Siedmiogrodu, górą dokonuje się akt tzw. defenestracji praskiej, od którego zaczęło się czeskie powstanie stanowe, pierwszy etap wojny trzydziestoletniej. Na wysokości głowy Ferdynanda, jakby zza jego pleców, wyruszają naprzeciwko buntownikom wierne oddziały bawarskie, prowadzone przez księcia Maksymiliana.

il. 5 *Sen Filipa II lub Adoracja Imienia Jezus*, obraz Domenikosa Theotokopoulosa zw. El Greco w Escorialu, 1576–1579



¹⁸ Manuel B. Cossio, *Dominico Theotocopuli. El Greco*, Oxford 1955, nr 20 („Sueño de Felipe II”).

¹⁹ Ernst Benz, *Der Traum Kurfürst Friedrich des Weisen*, [w:] *Humanitas – Christianitas. Walther von Loewenich zum 65. Geburtstag*, Witten 1968, s. 134–149; Hans Volz, *Der Traum Kurfürst Friedrich des Weisen vom 30./31. Oktober 1517: Eine bibliographisch-ikonographische Untersuchung*, „Gutenberg-Jahrbuch” 45 (1970), s. 174–211.

²⁰ Ruth Kastner, *Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum in ihrem historischen und publizistischen Kontext*, Frankfurt am Main, Bern 1982 (Mikrokosmos, t. 11), s. 278–283, 353–359; *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, pod red. Wolfganga Harmsa, oprac. Beate Rattay, Coburg 1983, s. 90–95, nr 43–44a.

²¹ Sergiusz Michalski, *Sen elektora Fryderyka Mądrego o Lutrzu. Obraz-unikat w kolekcji polskiej*, [w:] *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 53–57.

²² *Illustrierte Flugblätter*, s. 156–157, nr 75.



il. 6 Sen elektora saskiego Fryderyka Mądrego, kopia anonimowego drzeworytu z 1617 r., XVIII w

W ulotce tej, stylizowanej na biblijne prorocstwo, partia habsburska legitymizowała podawane w wątpliwą panowanie Ferdynanda, pochodzącego – przypomnijmy – z bocznej, styryjskiej linii rodu, a także zapowiadała nieuchronną klęskę sprzeczną z prawem rebelii. W podobny profetyczny ton uderzył dziesięć lat później obóz protestancki w ulotce przedstawiającej przepowiednię na rok 1632, odnalezioną rzekomo już w 1623 roku w czeskiej kancelarii dworskiej [il. 8]²³. W nawie środkowej gotyckiego kościoła widzimy tu wielkie łożo z baldachimem, na którym spoczywa pogrążony w głębokim śnie elektor saski Jan Jerzy I. U jego stóp leży szwedzki lew z mieczem i lilią, oparty przednimi łapami na herbach sojuszników: Wenecji, miast hanzeatyckich i Szwajcarii. Po bokach łoża zgrupowali się przedstawiciele różnych wyznań, a także czołowi przywódcy protestanckiej Unii, z Gustawem II Adolfem, królem Szwecji, na czele. Po prawej stronie elektora klęczy personifikacja Niemiec przebita mieczem. I ona, i pozostałe postacie zdają się robić wszystko, co w ich mocy, by wyrwać Jana Jerzego I, w tym czasie wciąż jeszcze stronnika cesarza, ze stanu uśpienia i skłonić do sojuszu ze Szwecją. Chodzi tu więc nie tyle o wizję senną, lecz o sam sen. Utożsamiony z bezczynnością i biernością, ukazany jest jako głęboko sprzeczny nie tylko z interesami luteranckich

²³ *Ibidem*, s. 204–205, nr 99.



współwyznawców elektora, lecz także z interesem Europy i całego świata. „Polityczne uśpienie” i „polityczne sny” na ilustrowanych drukach ulotnych XVII wieku były narzędziem propagandy, pozbawionym artystycznej wartości. Zdarzało się jednak, że po motyw snu, wprowadzany w ideowy kontekst programu obrazowego o wymowie na wskroś politycznej, sięgali artyści wybitni, cieszący się wielkim uznaniem współczesnych. Do takich zaliczyć należy z pewnością Cosmasa Damiana Asama, twórcę wielu fresków w barokowych kościołach Południowych Niemiec. Jeden z najbardziej znanych zespołów malowideł sklepiennych jego autorstwa znajduje się w dawnym kościele opactwa cystersów Fürstenfeld koło Monachium, zbudowanym na zlecenie opata Balduina Helma w latach 1701-1741²⁴. Freski Asama, wykonane w latach 1723-1731, łączą w jeden rozbudowany program sceny z życia Chrystusa i Marii ze scenami z życia św. Bernarda z Clairvaux, patrona zakonu cystersów. Na sklepieniu pierwszego przęsła nawy głównej, ponad emporą organową, widnieje pośrodku fresk przedstawiający „Zwiastowanie Marii”, któremu towarzyszy z prawej strony „Sen brzemiennej matki św. Bernarda z Clairvaux o narodzinach szczekającego psa”, z lewej – przedstawienie „Białego psa przepędzającego dwóch wrogów Kościoła” [il. 9]. Jeden z napastników, w stroju wo-

il. 7 Sen króla Ferdynanda II, miedzioryt Gaspara Doomsa na druku ulotnym *Denckwürdiges Geheimnuß: Einer allbereit erfüllten [...] Prophecey*, 1620

²⁴ Brigitta Klemenz, Thomas Bachmair, *Klosterkirche Fürstenfeld: Zwischen Zeit und Ewigkeit*, Regensburg 2004.



il. 8 Sen elektora saskiego Jana Jerzego I, anonimowy miedzioryt na druku ulotnym *PROPHECYE Gevonden inde Cancelerye van zijne Majesteyt van Bohemen*, 1631

jownika, usiłuje wyrwać personifikacji Kościoła, „Ecclesii”, kielich z hostią, drugi, przypominający błazna, sięga po klucze Piotrowe. Po bokach fresku, w lunetach sklepienia, znajdują się dwa emblemy: po stronie północnej pies oblizuje ciało owrzodzonego mężczyzny, z lemmą *ULCERA SANO* („Leczę wrzody”), po stronie południowej – ten sam pies płoszy dwóch włamywaczy, z lemmą *PROCUL ESTE REBELLES* („Idźcie precz, podżegacze”)²⁵.

Sen brzemiennej matki św. Bernarda o narodzinach szczekającego psa nie był w średniowiecznych legendach hagiograficznych czymś szczególnie wyjątkowym: bardzo podobny sen miała na przykład brzemienna matka św. Dominika²⁶. Przyśnił jej się mianowicie mały piesek z pochodnią w pysku, co wykładano później jako zapowiedź płomiennych kazań jej syna lub stosów, na które – jako główny inkwizytor Kościoła – posyłać miał heretyków. Psa ze snu matki św. Bernarda interpretowano na ogół w podobnym duchu: nowo narodzone dziecko pilnować będzie Domu Bożego jak pies łańcuchowy. Wydobycie tego właśnie motywu z żywota św. Bernarda, o wymowie na wskroś kontrreformacyjnej, około roku 1730, na progu epoki Oświecenia, było z pewnością anachronizmem, potwierdzającym głęboki konserwatyzm ideowy bawarskiego katolicyzmu, pozbawionego w zasadzie ideowej konkurencji. Trudno sobie wyobrazić wyeksponowanie motywu „psa łańcuchowego” w któ-



²⁵ Cornelia Kemp, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, München–Berlin 1981 (Kunstwissenschaftliche Studien, t. 53), s. 193–195, nr 68.

²⁶ Ingeborg Walter, *Der Traum der Schwangeren vor der Geburt. Zur Vita Sixtus' IV. auf den Fresken in Santo Spirito in Rom*, [w:] *Träume im Mittelalter*, s. 125–136, tu s. 130–132.



ryms z cysterskich klasztorów na Śląsku, nieustannie konfrontowanych z protestantyzmem, skoro to właśnie ewangelickie porządki kościelne dla śląskich księstw Legnicy i Brzegu wręcz zalecały lekturę pism św. Bernarda, a wnętrza ewangelickich kościołów śląskich pełne były obrazów z kręgu mistyki oblubieńczej, inspirowanej jego teologią²⁷. Z drugiej strony pojawienie się we śnie szczekającego psa wykształcony człowiek XVIII wieku interpretowałby nie tyle jako „znak od Boga”, co raczej jako „marę nocną”, jak tą z onirycznego obrazu Johanna Heinricha Füssliego (1781) i wykonanych na jego podstawie sztychów²⁸, lub jako jeden z „upiorów”, które – jak uczą słynne „Caprichos” Francisca Goyi (1796-1799) – produkuje pogrążony we śnie rozum²⁹.

Sny i wizje pełne fantastycznych zwierząt czy zgoła monstrów, należące z reguły do grupy snów złych, „diabelskich”³⁰, znane były sztuce od dawna – by wymienić choćby popularny motyw „Kuszenia św. Antoniego”. Szczególnie chętnie sięgali po nie artyści Północy, choć i włoski renesans zna kilka obrazów i rycin przedstawiających „świat nocny”, pełen dziwnych stworów wyłaniających się z wody. Największą popularność zyskały wśród nich dwa miedzioryty zwane „Sen Rafaela”, autorstwa Marcantonio Raimondiego (1506-1508) [il. 10]³¹ i Giorgia Ghisiego (1561) [il. 11]³². Sztych Raimondiego, nawiązujący prawdopodobnie do niezachowanego, lecz znanego z opisów obrazu

il. 9 **Biały pies przepędzający dwóch wrogów Kościoła**, fragment fresku Cosmasa Damiana Asama na sklepieniu nawy dawnego kościoła Cystersów w Fürstenfeld koło Monachium, 1723-1731



²⁷ Jan Harasimowicz, *The Role of Cistercian Monasteries in the Shaping of the Cultural Identity of Silesia in Modern Times*, „Acta Poloniae Historica” 72 (1995), s. 49-63.

²⁸ Christian Frommert, *Momente der Beunruhigung. Über Johann Heinrich Füsslis ‚Nachtmahr‘*, [w:] *Arte Fakten. Kunsthistorische Schriften. Romantik*, pod red. Ludgera Fischera, Anweiler 1987, s. 45-68.

²⁹ Sabine Heiser, *Der Traum des Künstlers: Zu Francisco Goyas Capricho 43, ‚El sueño de la razón produce monstruos‘*, [w:] *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*, pod red. Bodo Brinkmanna, Hartmuta Krohna i Michaela Rotha, Turnhout 2001, s. 153-161.



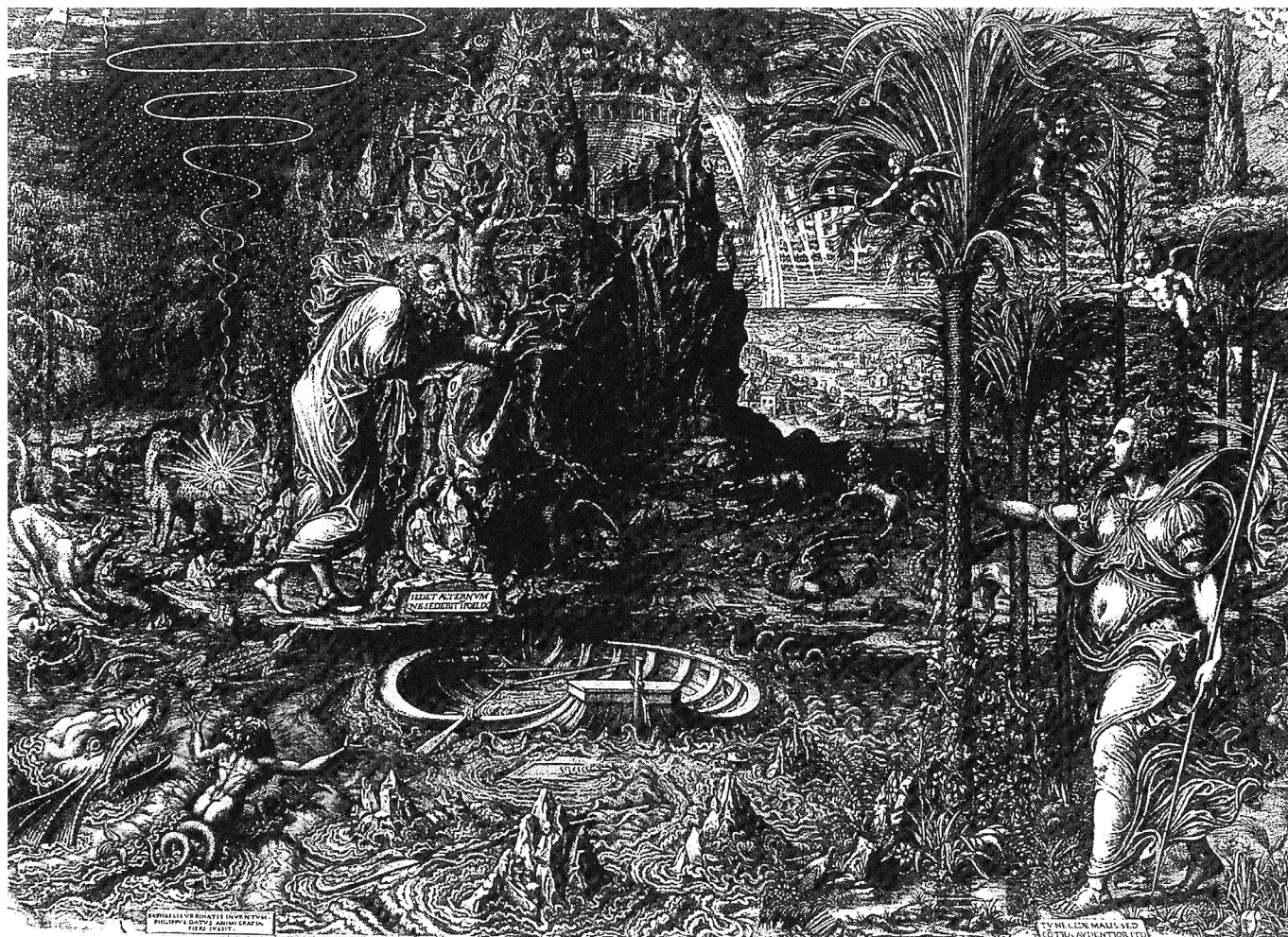
il. 10 Sen Rafaela, miedzioryt Marcantonio Raimondiego, 1506-1508

Giorgione, ukazuje dwie pogrążone we śnie nagie postacie kobiece, bliźniaczo podobne do siebie i ku sobie zwrócone. Z płynącej obok rzeki wypływają w ich kierunku potwory rodem z obrazów Boscha, na drugim planie widać ogarnięte pożarem miasto i uciekających w popłochu ludzi. Przedstawienie to, w sumie dość tajemnicze, interpretuje się zazwyczaj – z perspektywy okultystycznej teorii bytu – jako obraz dokonującego się we śnie oddzielenia ciała i duszy (*anima corporalis*)³³. Wysłunięto też przypuszczenie, że owa zdwojona postać kobieca to mitologiczna Hekuba z „Eneidy”, widząca samą siebie w proroczym śnie, przepowiadającym zagładę Troi³⁴. Żadnych politycznych treści, jak dotąd, w rycinie tej nie dostrzeżono.

Miedzioryt Giorgia Ghisiego, który powstawał w kilku etapach, udokumentowanych zachowanymi różnymi wersjami, skojarzony został z imieniem Rafaela dzięki umieszczonej na drugiej wersji tabliczce z napisem: *RAPHAELUS URBINATUS INVENTUM*. Nie jest to oczywiście dzieło mistrza z Urbino, co więcej – nie jest to także żaden sen. Ukazana z lewej strony postać starszego brodatego mężczyzny, opartego na pniu, przypomina wprawdzie jakiegoś filozofa ze „Szkoly Ateńskiej”, otoczona jest jednak niespokojnym ży-

³⁰ M. Zehnpfennig, *op. cit.*, s. 20.

³¹ Günther Tschmelitsch, *Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis*, Wien 1975, s. 189-192; Innis H. Shoemaker, Elizabeth Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence (Kansas) 1981, s. 74-75, nr 12; Horst Bredekamp, *Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi*, [w:] *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Katalog der gleichnamigen Ausstellung der Wiener Festwochen*, pod red. Wernera Hofmanna, Wien 1987, s. 62-71.



wiołem pełnym dzikich zwierząt i morskich potworów o wyraźnie „północnej” proveniencji. Mężczyzna wyciąga rękę w kierunku ukazanej z prawej strony postaci kobiecej, stąpającej po bujnej roślinności, wspartej ręką na palmie. W tle widać idylliczny krajobraz ze wschodzącym słońcem i tęczą. Za klucz do najbardziej rozpowszechnionej, wergilijsko-neoplatońskiej interpretacji tej ryciny, która nadała jej używany dziś powszechnie tytuł „Alegoria życia ludzkiego”, posłużyły dwa cytaty z „Eneidy”, umieszczone na tabliczkach u stóp obu postaci: *SEDET AETERNUM / QUE SEDEBIT INFOELIX* [„Tu siedzi i siedzieć będzie ów nieszczęsny”] (przy mężczyźnie) i *TU NE CEDE MALIS, SED / CONTRA AUDENTIOR ITO* [„Nie ustępuj przed złem”] (przy kobiecie). Cytaty te nie wykluczają jednak odmiennej interpretacji, uwzględniającej także – na przykład – „Metamorfozy” Owidiusza, bardzo popularne w dobie renesansu. Postacie z ryciny należałoby wówczas zidentyfikować jako Somnusa, boga snu, oraz Iris, boską wysłanniczkę, a całość jako walkę dnia z nocą, młodości ze starością, prawdy z ułudą³⁵. Ważna rola przypada w tej interpretacji kogutowi, zwiastunowi poranka, którego pianie, zagrożone przez jadowitego węża, osłania z wierzchołka palmy mały Eros z łukiem.

il. 11 *Sen Rafaela lub Alegoria życia ludzkiego*, miedzioryt Giorgia Ghisiego, 1561



³² Gioconda Albricci, *Il 'Sogno di Raffaello' di Giorgio Ghisi*, „Arte cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche” 71 (1983), s. 215–222; *The Engravings of Giorgio Ghisi*, pod red. Suzanne Boorsch, New York 1985, s. 114–120, nr 28; H. Bredekamp, *op. cit.*, s. 65–71; Claudio Salsi, *Il sogno di Raffaello' di G. Ghisi. Nuove indagini iconografiche*, „Grafica d'arte” IV/13 (1993), s. 3–10; *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, pod red. Paola Belliniego, Bassano del Grappa 1998, s. 180–191, s. 41; Claudio Salsi, *Nuove scoperte per l'Allegoria della vita umana di Giorgio Ghisi*, „Grafica d'arte” XIII/51 (2002), s. 4–14.



³³ **G[abriele] W[erner]**, *Der Traum* (Raffaels) 1507–1508, [w:] *Zauber der Medusa*, s. 321–322, nr VII. 29.

³⁴ **Gustav Friedrich Hartlaub**, *Giorgione im graphischen Nachbild*, „Pantheon” 18 (1960), s. 76–80.

³⁵ **H. Bredekamp**, *op. cit.*, s. 65–71.

³⁶ **Penny Roberts, Peter Davidson**, *Valois Monarchy and Visual Propaganda: A suggested Reading of Giorgio Ghisi's 'Dream of Raphael or Allegory of Life'*, „Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies” 10/2 (1996) [2000], s. 415–422.

Do tych i innych jeszcze interpretacji, „alchemicznych” lub „psychologicznych”, dodano ostatnio interpretację „polityczną”³⁶. Powstanie ryciny w 1561 roku, a także jej główne elementy nasycone symboliką: stary mężczyzna w tle, młoda, silna kobieta na pierwszym planie, tonący okręt, piejący kogut, tęcza, palma – wszystko to pozwala odnieść stworzony przez Ghisiego obraz do sytuacji we Francji po śmierci Henryka II i uznać go za polityczny manifest stronictwa królowej wdowy Katarzyny Medycejskiej. Mimo sprawowania regencji w imieniu małoletniego Karola IX jej pozycja wśród Walezjuszy – jako cudzoziemki, a do tego nie pochodzącej z królewskiego rodu – nie była zbyt mocna. Chodziło zatem o wypuklenie roli Katarzyny jako strażniczki godności Francji, gwarantki przetrwania królewskiego rodu, orędowniczki pokoju. To ona, porównana w rycinie do boskiej Wenus, matka-żywicielka królewskiej rodziny, przeciwstawia się ogarniającej kraj rozpacz, przypomina o nadziejach związanych z Karolem, nowym Eneaszem. Być może, piszą autorzy tej interpretacji, była to propaganda zbyt „uczona”, mało przejrzysta, dlatego zrezygnowano z jej forsowania. Treści polityczne ryciny w kolejnych jej wersjach stopniowo się zacierały, w końcu dodano inskrypcje uogólniające jej znaczenie – stała się „Alegorią życia ludzkiego”.

Nie chcę negować całkowicie przytoczonej tu interpretacji. Opiera się ona na kilku racjonalnych przesłankach, słusznie zakłada stopniowe wygasanie czy wręcz zanikanie pierwotnych znaczeń. Nie unieważnia też interpretacji wcześniejszych, bo przecież treści wergilijskie i owidiańskie, alchemiczne i psychologiczne mogą się w jednym dziele świetnie pomieścić, co więcej – wzajemnie uzupełniać i „wykładać”. Cała bogata literatura, jaka wokół ryciny Ghisiego narosła, pokazuje dobitnie, jak mało współczesny historyk sztuki, przejęty ikonologiczną metodą Erwina Panofsky’ego, różni się od dawnych „wykładaczy snów”. Ponieważ rycin i obrazów, które takim interpretacjom można by poddać, nie brakuje, przyjdzie nam jeszcze nieraz – idąc tropem biblijnego Daniela – ekstrapolować niepokoje i lęki naszych czasów na niegdyś siejsze sny, utrwalone pędzlem malarzy i rylcem grafików.

prof. dr hab. Jan Harasimowicz

Profesor zwyczajny w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, kierownik Zakładu Sztuki Renesansu i Reformacji. Wśród licznych książek jego autorstwa lub pod redakcją wymienił należy: Mors janua vitae (1992), Kunst als Glaubensbekenntnis (1996), Atlas architektury Wrocławia (1997–1998), Encyklopedia Wrocławia (2000, 2001, 2006), Po obu stronach Bałtyku (2006), Dolny Śląsk (2007).

Summary

Both in Greek and Roman ancient times and Judaism, 'prophetic' dreams used to have an important political function. A great role was still ascribed to them in the Christian Middle Ages, what can be seen best in the example of the iconography of two 'founder's legends': one of Santa Maria Maggiore basilica in Rome (Filippo Rusuti's mosaics on the facade, 1295) and the other one of the Franciscan Order (Giotto's frescoes in the Upper Church at Assisi, ca. 1300). The Emperor Charles IV of Luxembourg had also – in his youth – 'political' dreams, translated into the language of pictorial presentations.

At the dawn of an early modern era the dream visions, connected both with common political-religious disorders of the time of the Reformation and the peasant wars (Albrecht Dürer's watercolour of *Dream of the Great Deluge*, 1524) and with some particular political events, e.g. the defeat of the protestant princes of the Reich in the Battle of Mühlberg (Lucas Cranach the Younger's woodcut engraving of *Dream of Filip Melancton*, 1547), became fixed in painting and graphic art. However, we may speak about a remarkable role of 'dreams' no sooner as in the period preceding the outbreak of the Thirty Years' War and of its duration. The propaganda of the both fighting sides reached for a motif of a dream and a dream vision of some important political figures: the protestant Union (*Dream of the Saxon Elector Friedrich the Wise*, 1617; *Dream of the Saxon Elector Johann Georg I*, 1631) as well as the catholic League (*Dream of King Ferdinand II*, 1620).

A few works of painting and graphic art of the sixteenth century, entitled as 'dreams', may be defined, according to the latest research, as 'presumed dreams'. It applies both to Domenikos Theotokopoulos's, called El Greco, painting from Escorial (1576-1579), entitled *Dream of Philip II of Spain*, which actually appears to be an allegorical *Adoration of the Name of Jesus*, and the two copper engravings of *Dream of Raphael* one by Marcantonio Raimondi (1506-1508) and the other by Giorgio Ghisi (1561). The latter, already with a new title *Allegory of Human Life*, might include some allusions to political situation of France after the King Henry II's death. As such, it could have come as a political manifesto of the supporting party of the queen-widow, Catherine de Médicis.

Still at the beginning of the eighteenth century the motifs of dreams, strictly connected with mediaeval tradition, were used by the Catholic Church fighting against 'heresy'. Cosmas Damian Asam's frescoes on the ceiling of the Cistercian church nave in Fürstenfeld near Munich (1723-1731) depicted 'A white dog expelling the Church enemies', referring to St. Bernard's of Clairvaux gravid mother's dream of the birth of a white dog. Later, in the period of the Enlightenment, a barking dog appearing in someone's dream, certainly would not be regarded as 'God's omen', but as 'a nightmare' from Henry Fuseli's paintings, or 'a monster' from Francisco Goya's *Caprichos*, 'produced' by a mind plunged in a dream.