

JUSTYNA KILIAŃCZYK-ZIĘBA

Kraków, Uniwersytet Jagielloński

W cieniu symbolicznego drzewa. O sygnecie drukarskim Macieja Wirzbięty

Katalogi sygnetów drukarskich, zestawienia niewielkich kompozycji graficznych, które dawnym typografom służyły najpierw jako znaki handlowe identyfikujące produkty ich pras, a później – także symboliczne przedstawienia sugerujące profil oficyny czy światopogląd wydawcy, konfrontują przeglądającego je współczesnego czytelnika z ogromną liczbą wyobrażeń, których źródła i znaczenie bywają znane i czytelne, ale częściej pozostają zagadkowe i zrozumiałe jedynie po części. W przypadku stosunkowo niewielu znaków drukarskich wiemy na pewno, co chcieli wyrazić ich twórcy i jak mogli pojmować mowę sygnetów szesnasto- czy siedemnastowieczni odbiorcy. Najczęściej skazani jesteśmy na hipotetyczne rekonstrukcje: genezy tak przedstawień wizualnych, jak formuł werbalnych współistniejących w znakach wydawców, źródeł erudycji ich twórców i wreszcie – wymowy samych sygnetów drukarskich.

W europejskiej tradycji istnieją jednak sygnety, których znaczenie – jak się wydaje – zrozumieć można niemal od razu, bez sięgania do Biblii, dziedzictwa antyku greckorzymskiego, średniowiecznych kompendiów, ksiązek emblematycznych czy innych, jakże licznych, źródeł wiedzy, z których drukarze obmyślający swe znaki firmowe zwykli byli czerpać inspirację. Wystarczy dostrzec związek między przedstawieniem sygnetowym a nazwiskiem drukarza – sygnet często zawiera aluzję do brzmienia czy znaczenia nazwiska¹. Tego typu sygnety drukarskie nawiązywały do dawnej, sięgającej antyku tradycji „rebusowych podpisów”, a w czasach nowożytnych fundowano je na tym samym pomysle, na którym opierała się często kompozycja także innych znaków osobistych, a mianowicie *imprese* – niezwykle popularnych w czasach wczesnego renesansu i spokrewnionych zresztą z sygnetami drukarskimi².

¹ Bardzo liczne przykłady z Wysp Brytyjskich i Niderlandów podają Ronald B. MCKERROW, *Printers' and Publishers' Devices in England and Scotland 1455-1640*, London 1949, s. xviii-xix oraz Anna E. C. SIMONI, „Bearwood, Tree, Flatfish & Co.: some punning Dutch devices”, [w:] Hellinga. *Festschrift/ Feestbundel/Mélanges. Forty-three Studies in Bibliography Presented to Prof. Dr. Wytze Hellinga* [...], Amsterdam 1980, s. 445-466. Sygnety niemieckie o podobnym charakterze pokazuje Henning WENDLAND, *Signete. Deutsche Drucker-und Verlegerzeichen 1457-1600*, Hannover 1984, s. 142, s. 172, s. 204-205, s. 293-295, francuskie – Aurélie VERTU, *Les marques typographiques d'imprimeurs et de libraires*, Lyon 2004 [<http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessride/rbvvertu.pdf>].

² Zob. Béatrice FRAENKEL, „La signature et le rébus de nom propre”, [w:] *Word and Image. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image (...) August 1990*, ed. Martin HEUSSNER et al., Basel 1993, s. 35-40; Elizabeth SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge 1993, s. 108-109. Kristin LIPPINCOTT, „The Genesis and Significance of the Fifteenth-century Italian *Impresa*”, [w:]

Twórcy aluzyjnych sygnetów – sami wydawcy albo związani z ich zakładami intelektualni – lubili zabawy słowem i obrazem, zagadki, szyfry i rebusy, które mogły zaskoczyć, zastanowić czy nawet rozbawić czytelników. Nie bez przyczyny chętnie umieszczali na stronach tytułowych tłoczonych przez siebie książek anagramy i chronostychy, z których czytelnik mógł domyślić się nazwiska autora lub odcyfrować datę druku. Czasem zabieg taki miał chronić przed cenzurą, częściej jednak pomyślany był jako bezinteresowny żart, rodzaj umysłowej rozrywki: stawał się popisem wyobraźni werbalnej czy wizualnej, zaproszeniem odbiorcy do podjęcia intelektualnej zabawy. Zjawisko to było zresztą odbłaskiem szerszej tendencji: obecnego w kulturze najpierw renesansu, później baroku upodobania do gier językowych, poezji kunsztownej i plastycznych enigmatów. Ukazywały one wirtuozerię i erudycję twórcy, wymagały zaangażowania umysłowego od odbiorcy, lecz stanowiły też wyraz dawnej, a w książce drukowanej najobficiej utrwalonej, fascynacji, z jaką europejscy intelektualiści analizowali naturę znaku, badali możliwości języka, poszukiwali mowy, która jednoczyłaby literę i ducha, słowo i obraz. Zabawa nie rzadko łączyła się tutaj i przenikała z mistyką, metafizycznymi tęsknotami, pragnieniem rozumienia i wyrażania prawd ukrytych³.

Sygnety drukarskie pomyślane jako kompozycje nawiązujące do nazwisk typografów wyzyskiwały wspólny i nieskomplikowany w gruncie rzeczy koncept, ale stopień wyrafinowania samej realizacji pomysłu bywał rozmaity. Aluzja mogła być zawołowana lub oczywista, wywiedziona ze skojarzenia nieoczekiwanego albo banalnego. Wśród tego typu sygnetów drukarskich znajdujemy bowiem zarówno dowcipne grafiki-rebusey, jak i kompozycje zbudowane w oparciu o najbardziej oczywiste asocjacje. Do drugiej (liczniejszej chyba) grupy należą sygnety polskich drukarzy odnoszące się do ich imion lub nazwisk – takie jak godło drukarni Macieja Wirzbięty, który swoim znakiem uczynił wierzbę. Sygnetowi temu warto jednak przyjrzeć się uważniej, bo choć skojarzenie nazwiska drukarza z popularnym gatunkiem drzewa nie wydaje się pomysłem szczególnie lotnym, to wykorzystanie go w drzewortowej kompozycji nie było zabiegiem pochopnym czy przypadkowym. Wierzbowy sygnet obmyślono i stosowano nawiązując do symbolicznego języka epoki i właśnie znajomość tego uniwersalnego kodu zdecydowała o tym, że rodzime, niepozorne drzewo stało się centralnym elementem godła renesansowej tłoczni. Brzmieniowa asocjacja – skojarzenie nazwiska Wirzbięty z wierzbą czy wirzbą – mogła być tylko pierwszym impulsem, ziarnem, któremu z rozmysłem pozwolono wykiełkować.

Oficina Wirzbięty zaczęła swoją działalność około 1555 r. Wtedy ukazała się (dziś zaginiona) niewielka publikacja mająca charakter wydawniczej wprawki, wypuszczonej spod pras drukarskich przed właściwym debiutem tłoczni, którym stała się *Postylla* Mikołaja Reja. Uroda tej pięknej, monumentalnej książki odzwierciedlała możliwości techniczne nowo powstałego wydawnictwa i zwiastowała jego wysokie aspiracje. Zawartość zaś – „chrystocentryczny manifest reformacyjny”⁴ Nagłowiczana – zapowiadała ewan-

Chivalry in the Renaissance, ed. by Sydney ANGLO, Woodbridge 1990, s. 73-75; Jean-Claude MARGOLIN, „Devices, Armes parlantes et Rébus au Temps des grand Rhétoriciens”, [w:] *Emblemes et devises au temps de la Renaissance*, ed. Marie Thérèse JONES-DAVIES, Paris 1981, s. 65-80.

³ O występowaniu tych tendencji w książkach emblematycznych zob. WATSON, op. cit., s. 107-109, a o zwiększeniu się zainteresowania nimi podczas „ery druku” – Lina BOLZONI, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of Printing Press*, Toronto 2001, s. xxii.

⁴ Janusz T. MACIUSZKO, „Poglądy religijne Mikołaja Reja”, [w:] *Mikołaj Rej z Nagłowic w pięćsetną rocznicę urodzin*, red. Waldemar KOWALSKI, Kielce 2005, s. 288.



1. Sygnet drukarski Macieja Wirzbięty,
używany od 1557 roku [sygnet nr 1]
Biblioteka Jagiellońska, Cim. 8181

gelicki profil oficyny, konsekwentnie utrzymany przez nią w następnych latach. *Postylla* wyszła w roku 1557, ale pracowano nad jej przygotowaniem długie miesiące. Otwierający tom drzeworyt tytułowy i umieszczony w księdze [k. Aa₂b] portret Reja noszą daty 1555 i 1556, i w tych latach (skoro przedmowa autora z pierwszej, tłoczony zapewne na końcu składki podpisana jest 5 stycznia 1557) zaprojektowano i wyrzezano resztę wyposażenia graficznego tekstu: siedemdziesiąt ilustracji związanych z ewangelicznymi perykopami, liczne winiety, herby i – umieszczone w kolofonie – reprezentacyjny sygnet drukarski przedstawiający wierzbowe drzewo⁵.

Sygnet ten (nr 1) był pierwszą graficzną realizacją znaku Wirzbięty (il. 1). Duży (95x74 mm.) i dekoracyjny, nie we wszystkich drukach mógł znaleźć zastosowanie. Szybko więc,

⁵ O działalności drukarni Wirzbięty zob. Elżbieta STANKIEWICZ, „Maciej Wirzbięta – wydawca Reja”, [w:] *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, red. Tadeusz BIENKOWSKI, Janusz PELC, Krystyna PISARKOWA, 1971 (Studia Staropolskie, t. 30) Wrocław, s. 257-268; Janusz S. GRUCHAŁA, „Mikołaj Rej i „czarna sztuka””, [w:] *Mikołaj Rej z Nagłowic w pięćsetną rocznicę urodzin*, red. Waldemar KOWALSKI, Kielce 2005, s. 93-104 oraz *Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, red. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, Z. IX: *Maciej Wirzbięta. 1555/7-1605*, oprac. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, Wrocław 1974; Z. X: *Maciej Wirzbięta, 1555/7-1605*, oprac. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, Wrocław 1975; Z. XI: *Maciej i Paweł Wirzbiętownie 1555/7-1609*, oprac. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, Wrocław 1981.



2. Sygnet drukarski Macieja Wirzbięty, używany od 1557 roku [sygnet nr 2].
Biblioteka Jagiellońska, Cim. 497

bo już w tym samym 1557 r. nowa, mniejsza (72x60 mm) wersja sygnetu (nr 2) (il. 2) pojawiła się w publikacjach oficyny z ulicy Sławkowskiej – po raz pierwszy (o ile wiemy) w *Komedyi Justyna i Konstancyjej* Marcina Bielskiego. Oba sygnety wykorzystywano w wydawnictwach Matysa przez wiele lat: znak nr 1 „stosowny wielkością do foliów, został wprowadzony po raz ostatni do Części III *Postylli* Grzegorza z Żarnowca w 1582 roku, gdyż w późniejszych latach (z wyjątkiem *Postylli* Gilowskiego) publikacje Macieja już tych wymiarów nie osiągały. Toteż znak nr 2 miał częstsze zastosowanie, niekiedy nawet zdobił octava, ale zawsze na końcu druku”⁶: ostatni raz użyto go w roku 1597, w *Historii barzo pięknej o zburzeniu a zniszczeniu onego państwa trojańskiego*. Oba sygnety były sporych rozmiarów, wymagały dużej płaszczyzny nie zadrukowanej i dlatego konsekwentnie odbijano je w kolofonach. Natomiast na stronach tytułowych książek Wirzbięty sygnet drukarski pojawiał się w latach 1563–1568⁷. Ów trzeci, niewielki (46x47

⁶ KAWECKA-GRYCZOWA, *Maciej i Paweł Wirzbiętownie...*, s. 35.

⁷ Wymiary sygnetów oraz informacje o pierwszych i ostatnich ich użyciach za tablicami 416 (Z. IX) i 485 (Z. X) w *Polonia typographica*. Katarzyna KRZAK-WEISS, *Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku*, Poznań 2006, s. 138-139, podaje te same daty i odmiennie (mylne) wymiary sygnetu nr 1, nie uwzględnia natomiast w katalogu znajdującej się w zasobach Wirzbięty winiety tytułowej o charakterze sygnetowym (z inicjałami M. V., sporządzona dla trzeciego wydania *Postylli polskiej*). Zob. KAWECKA-GRYCZOWA, *Maciej i Paweł Wirzbiętownie...*, s. 35, tabl. 521. Tutaj wspominam o tej sygnetowej winięcie jedynie na marginesie, zajmować się będą tylko wierszowymi znakami drukarskimi Wirzbięty.



3. Sygnet drukarski Macieja Wirzbięty, używany od 1563 roku
[sygnet nr 3].
Biblioteka Jagiellońska, Cim. 315

mm) wariant wierzbowego godła krakowskiej firmy przedstawiał kożę skubiącą wierzbę (il. 3). Miał interesującą genezę, był bowiem zaadaptowaną do sygnetowych celów ilustracją jednego z epigramatów ze *Źwierzyńca* Mikołaja Reja. We wszystkich trzech wariantach sygnetu drukarskiego Macieja Wirzbięty – obu znakach z 1557 r. i grafice z lat sześćdziesiątych – elementem najważniejszym, właściwym logo krakowskiej łoczni uczyniono wizerunek wierzby. W dwóch pierwszych drzeworytach, które wykonane zostały w tym samym roku i zapewne w jednej pracowni, temat potraktowano bardzo podobnie, przedstawienie drzewa na pejzażowym tle wpisując w monumentalny, dekoracyjny kartusz. Stojąca nad zarośniętymi trzciną brzegami rzeki czy stawu wierzba jest najpierw

rachityczną sadzonką o lancetowatych liściach, później – dzięki precyzyjnemu, naturalistycznemu rysunkowi – zyskuje charakterystyczną, ogłowioną sylwetkę i bujną koronę z drobnymi, gęsto ulistnionymi gałęzmi. W obu wariantach sygnetu na pniu drzewa wisi tarcza ze splecionymi literami MW, czyli monogramem Macieja Wirzbięty. Podobna, heraldyczna kompozycja znaku drukarskiego była rozpowszechniona wśród europejskich drukarzy od samego początku istnienia czarnej sztuki. Pierwszy raz zastosowali ją Fust i Schoeffer w najstarszym sygnecie drukarskim, a naśladowali i przekształcali typografowie XV i XVI w. Ich sygnety często przedstawiały tarcze (z inicjałami drukarza, znakiem, pod którym prowadził działalność, z herbem jego miasta, możnego patrona lub – jeśli typograf był szlachcicem – jego własnym) podtrzymywane przez heraldyczne zwierzęta lub zwisające z gałęzi. W rozbudowanych kompozycjach graficznych obejmujących całe sylwetki drzew szybko, już pod koniec XV stulecia, zaczęto wykorzystywać i akcentować symbolikę owych roślin – z heraldycznego rusztowania czy jednego z elementów tła drzewo (rajska jabłoń, drzewo wiadomości dobrego i złego) stawało się w takich sygnetach znakiem postaw moralnych czy religijnych⁸. Wirzbięta, choć we własnym sygnecie drzewo o biblijnym rodowodzie zastąpił swojską wierzbą, niewątpliwie nawiązywał do tradycji budowania znaków drukarskich w oparciu o średniowieczne, heraldyczne modele.

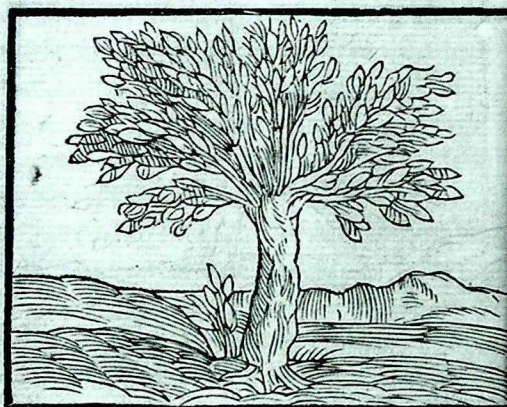
Pierwsi typografowie chętnie także wprowadzali inicjały swoich imion i nazwisk do kompozycji sygnetowych, podkreślając w ten sposób osobisty charakter drukarskich godeł. Wirzbięta poszedł o krok dalej, bo litery M i W umieścił nie tylko w centrum swojego sygnetu, na zwisającej z wierzby tarczy, ale powtórzył je jeszcze w dekoracji rollwerkowego kartusza. Niewielkie litery giną niemal w bogatej ornamentyce sygnetowej ramy, ale znajdują się w miejscu nieprzypadkowym: tuż pod stopami kobiecych figur, które włączono w dekorację górnej części kartusza. Owe postacie w narożach obramienia sygnetu to personifikacje Charitas (przytuła dwoje małych dzieci) i Fides (trzyma krzyż), a wernakularne nazwy tych teologicznych cnót – Miłość (Miłosierdzie) i Wiara – zaczynają się od tych samych liter, co imię i nazwisko drukarza. Konceptualny charakter krakowskiego sygnetu ujawnia się tu najmocniej: nie tylko zorganizowano jego kompozycję wokół przedstawienia, które stanowi brzmieniową aluzję do nazwiska wydawcy i wizualnie związane jest z jego monogramem, zadbano także o to, by za pomocą alegorycznych wyobrażeń skojarzyć osobę drukarza (a zarazem i produkcję jego oficyny) z nadprzyrodzonymi darami, które powinny kształtować i ożywiać życie chrześcijanina. Warto też zauważyć, że personifikacje właśnie Wiary i Miłości włączono w dekorację sygnetu drukarskiego Marcina Wirzbięty nie tylko ze względu na rozpoczynające ich nazwy litery, lecz również z uwagi na ich pierwszorzędne znaczenie dla ewangelickiej teologii, w której ufność w „samą wiarę”, „samą łaskę” należy do najważniejszych zasad⁹. O nich mówi

⁸ Warto zaznaczyć, że słynne sygnety Estienne'ów i Elzevirów nie wywodzą się z tej tradycji. O sygnetach inspirowanych wzorami heraldycznymi oraz o użyciu drzew w znakach drukarskich zob. James MORAN, *Heraldic Influence on Early Printers' Devices*, Leeds 1978, s. 5-47; Peter DAVIDSON, *The Vocal Forest. A Study of the Context of Three Low Countries Printers' Devices of the Seventeenth Century*, Leiden 1996, s. 41-56. Wśród europejskich sygnetów drukarskich udało mi się odnaleźć tylko jeden przedstawiający wierzbę. Ciekawe, że był to znak protestanckiego (jak Wirzbięta) drukarza: Christoph Froschauer z Zurychu (1521-1564). W większości z kilku wariantów sygnetu Froschauera na wierzbę wspinają się żaby, co oczywiście jest aluzją do brzmienia nazwiska drukarza (der Frosch – żaba). Zob. Annemarie MEINER, *Das Deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Leipzig 1922, s. 28-29; WENDLAND, op. cit., s. 293-295; Heinrich GRIMM, *Deutsche Buchdrucksignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Stuttgart 1965, s. 148-149.

⁹ Rafał LESZCZYŃSKI, „Mikołaj Rej o sobie samym do potomności”, [w:] *Mikołaj Rej i dziedzictwo Reformacji w Polsce*, Kraków 2006, s. 14, s. 24, gdzie pisze: „słowa Reja: wiara, ufność, łaska, miłosierdzie Boże są charakterystyczne

ANDREAE ALCIATI

Salix.



Quod frugis perdam salicem uocitarit Homerus,
Clitorijs homines moribus adsimulat.

4. Emblemat „Salix” z cyklu „Arbores”,
w: Andrea Alciatus, Emblematum libellus,
Wenecja 1546.

University of Glasgow Library, Department
of Special Collections

w poetyckiej modlitwie, *Żegnaniu z światem*, Mikołaj Rej – współwyznawca Marcina Wirzbięty, najważniejszy autor publikujący w jego oficynie, a może również (o czym będzie jeszcze mowa) współtwórca wierzbowego sygnetu – gdy pisze: „Bo jeśli źle szafowałem tu żywotem swoim,/ Zakryje to, mój Panie, miłosierdziem Twoim,/ A niech mię wiara zbawi...”¹⁰.

Dekorację sygnetu Wirzbięty budują nie tylko personifikacje cnót. W dolnych narożach sygnetowego kartusza półnagie postacie o koźlich nogach podtrzymują ornamentalnie spleciony sznur, po bokach ramy zwisają girlandy kwiatów i owoców, całości dopełniają groteskowo zdeformowane maskaronowe głowy (w sygnecie nr 2 zrezygnowano z figuralnych dekoracji, pozostając przy ornamencie zwijanym, wzbogaconym parą maskaronów i kompozycjami roślinnymi). Czy wszystkim wymienionym elementom należy przypisać symboliczne znaczenia? Czynił tak Howard Wingler, który zajął się sygnetem Wirzbięty, recenzując publikację *Polonia typographica*, i pierwszy zwrócił uwagę na wymowę znaku krakowskiego drukarza. Pisał:

„Diabeł w lewym dolnym rogu, z księgą na plecach, przedstawia bezbożną naukę – w kontraście wobec Wiary i Biblii, które obrazuje postać u góry po stronie prawej. Podobnie diabeł w prawym dolnym rogu, z łukiem i kołczanem, jest symbolem miłości cielesnej przeciwstawionej boskiemu Miłosierdziu.

dla postawy ewangelika”. Zob. też: MACIUSZKO, op. cit., s. 295-296. Tradycja wyrażania idei teologicznych za pomocą splecionych liter ma oczywiście metrykę bardzo dawną. Najbardziej znanym przykładem związanym z polską kulturą jest plecionka mm w *Psalterzu Floriańskim*, którą interpretowano między innymi jako znak osobisty królowej Jadwigi odsyłający do dewizy dewocyjnej „Maria i Marta” i oznaczający zespolenie ideałów „vita contemplativa” i „vita activa”. Dyskusję na temat znaczenia plecionki referuje (podając także własną astrologiczną interpretację) Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Tajemnice „Psalterza Floriańskiego”*. *Z dziejów średniowiecznej koncepcji uniwersum*, Warszawa 1992, s. 10-12, s. 21-22.

¹⁰ Mikołaj REJ, *Żwierzciadło albo kształt...*, Kraków, Drukarnia Macieja Wirzbięty 1567/8, k. Zz₄v.

Głowa w górnej części kompozycji, która wygląda jak lew z kłami, przypomina Usta Prawdy z kościoła Santa Maria in Cosmedin w Rzymie; wraz z maską Oszczyrstwa na dole (jeśli ta interpretacja jest słuszna) tworzyłaby tutaj jeszcze jedno alegoryczne zestawienie przeciwieństw. Lew był znanym symbolem Chrystusa – to może tłumaczyć pojawienie się wizerunków lwów po bokach sygnetu. Obfite wiązanki plonów opadające po obu stronach owalu oznaczają oczywiście materialną, doczesną nagrodę za cnotliwe życie¹¹.

Interpretacja ta jest niewątpliwie kusząca: ukazuje sygnet drukarski jako kompozycję wizualną, w której dosłownie każdy element ma głęboką, symboliczną wymowę. Tymczasem warto spojrzeć na znak wydawcy nieco ostrożniej: jako na konstrukcję, owszem, wyrafinowaną, ale taką, której poszczególne części mogą, a nie muszą okazać się znaczące. Tak jest moim zdaniem w wypadku sygnetu (sygnetów) z 1557 r. Rzeczywiście, według Kalwina środkiem do osiągnięcia ascezy była codzienna praca prowadząca do majątku, który z kolei świadczył o osiągniętej łasce¹². Jednak girlandy owoców i kwiatów w sygnecie ewangelika reformowanego niekoniecznie muszą być symbolem plonów cnotliwego, pracowitego życia, bo w dekoracji renesansowej (nie tylko grafice, ale także rzemiośle artystycznym czy architekturze) tego typu roślinne, stylizowane motywy stanowiły popularny ornament, ceniony po prostu dla swoich walorów wizualnych. Podobnie rzecz się miała (zwłaszcza w sztuce manierystycznej) z maskaronami i sądzę, że nie ma podstaw, by w zdeformowanych głowach, które wystąpiły w dekoracji sygnetu Wirzbięty, widzieć znaki tak rozmaitych pojęć jak prawda, oszczerstwo czy zbawcza moc Chrystusa, skoro charakter zwierzęcych łbów nie jest wyraźnie zróżnicowany. Również demoniczne postacie w dolnej części sygnetowego kartusza wydają mi się jedynie fantastycznymi, mitologicznymi stworzeniami, których dziwaczne sylwetki chętnie wykorzystywano komponując renesansowe groteski, a mój sceptycyzm ma swoje źródło i w tym, że na plecach obu widzę kołczany – żaden nie dźwiga księgi.

Howard Winger próbował także domyślić się symbolicznego znaczenia najważniejszego elementu krakowskiego sygnetu – Wirzbiętovej wierzby. Słusznie, bo konceptualne, rebusowe sygnety drukarskie nawiązujące do nazwisk typografów to często nie tylko dowcipne i mające zwrócić uwagę kupujących znaki handlowe reklamujące oficynę, ale także symboliczne deklaracje: profilu firmy, zainteresowań wydawcy, jego religijnych czy politycznych przekonań¹³. Winger wysunął przypuszczenie, że sygnetowa wierzba to symbol niezniszczalności i wytrwałości, a użycie jej wizerunku w znaku drukarskim miało zapowiadać „niezłomną postawę kalwińskiego drukarza w szesnastowiecznym Krakowie”¹⁴.

¹¹ „A lower left devil with a book on its back represents Godless learning as contrasted with Faith and the Bible conveyed by the figure at right above. Likewise, the devil at lower right with bow and quiver represents Cupid Amor as contrasted with divine Charity. The mask at the top, which looks like lion with tusks, resembles the sculpture of The Mouth of Truth in Santa Maria in Cosmedin in Rome. If this interpretation is correct, the mask of Calumny at the bottom would carry out the allegorical antithesis of the Graces and devils. Lions were used as conventional symbols for Christ, and this might explain the use of such figures on either side. The cascading collections of the fruits of the earth on either side of the oval apparently denote some material rewards for virtue maintained”. Howard W. WINGER, „The Cover Design”, *Library Quarterly*, vol. 45, 1975, no. 4, s. 419-420. Interpretację tę powtórzyły KAWECKA-GRYCZOWA, *Maciej i Paweł Wirzbiętovej...*, s. 35 oraz KRZAK-WEISS, op. cit., s. 138.

¹² Katarzyna MELLER, „Noc przeszła a dzień się przybliżył”. *Studia o polskim piśmiennictwie reformacyjnym XVI wieku*, Poznań 2004, s. 94.

¹³ SIMONI, op. cit., s. 448-449.

¹⁴ WINGER, op. cit., s. 420.

Taka interpretacja symboliki wierzby nie jest oczywista nie tylko dlatego, że potoczne doświadczenie każe widzieć w wierzbie drzewo kruche i słabe. Również w europejskiej tradycji wierzba nie była kojarzona jako drzewo piękne, silne lub dobroczynne (jak dąb, lipa czy oliwka), ale roślina bezpłodna, która zrzuca swe nasiona zanim dojrzeją. Opinia ta pojawiła się już w Homerowej *Odysei*, a za Pliniuszem Starszym (*Naturalis historia*, ks. XVI, rozdz. 41) powtarzali ją średniowieczni encyklopedyści, autorzy herbarzy, a nawet Ojcowie Kościoła, między innymi święty Hieronim, który pisał: *salix autem infructuosa arbor est*. Ciekawe, że uwaga ta pojawiła się w Hieronimowym komentarzu do Psalmu 136 (137), słynnych wersów “Siedząc tam, podłe rzek babilońskich, płakaliśmy wspominając Syjon, zawiesiwszy wpośród niego na wirzbinach harfy nasze”, które w europejskiej tradycji biblijnej uczyniły z wierzby drzewo smutku i lamentacji¹⁵.

Również prace humanistów dowodzą, że znali przekazy o bezpłodności wierzby. Erazm, przypominając popularne już w antyku przekonanie, że wierzbowe nasiona są skutecznym środkiem zapobiegającym poczęciu, porównywał do nich słowa ludzi, którzy uczą innych, choć sami niewiele wiedzą czy rozumieją – jak wierzba powoduje bezpłodność kobiet, tak kiepscy nauczyciele marnują możliwości swych słuchaczy¹⁶. Echo rozważań Rotterdamszczyka słyhać (i widać) zapewne u Alciatusa, który w swojej kolekcji “Arbores” dodanej do *Emblematów* w 1546 przedstawił wierzbę jako symbol ludzi, którzy nie tylko sami nie potrafią zaangażować się w działania godne, pożyteczne i piękne, ale także odwodzą od nich innych¹⁷ (il. 4). Za Alciatusem temat znany jako “frugisperda salix” podjęli inni autorzy książek emblematycznych, upowszechniając w swoich pracach negatywne asocjacje związane z wierzbowym drzewem¹⁸.

Twórca krakowskiego sygnetu na pewno do tej tradycji nie nawiązywał. Choć sądzę, że był jej świadomy (o jego obeznaniu z wizualnym kodem epoki najlepiej świadczy sprawność, z jaką posługiwał się mową obrazu i skojarzonych z nim brzmień słów, komponując godła z 1557 roku) i że z rozmysłem przeciwstawił owym niechętnym wierzbie przekazom własną koncepcję. Jego sygnetowy pomysł nawiązywał do pozytywnych aspektów wierzbowej symboliki, do tradycji, która kazała postrzegać łamliwe drzewo jako paradoksalny znak wytrwałości i siły, życia, które trwa mimo okaleczenia czy nawet rodzi się ze śmierci. Już Pliniusz Starszy, choć przekonująco pisał o bezpłodności wierzby, podkreślał jej niezwykłą witalność (*Naturalis historia*, ks. XVI, rozdz. 57), zresztą i łacińską nazwę drzewa (*salix*) łączono z jego żywotnością i wywodzono z czasownika *salire* (skakać)¹⁹. Piszący po rzymskim uczone autorzy także zdumiewali się szybkim wzrostem wierzby, tym, że pień, od którego odrąbano konary, wkrótce wypuszcza nowe odrosty oraz faktem, że wystarczy zasadzić gałązki wierzbowe w wilgotnej ziemi, żeby przyjęły się i rozrastały

¹⁵ Cyt. za kalwińskim przekładem Pisma świętego z 1563 roku: *Biblia brzeska*, inicjator edycji Pete KROLIKOWSKI, Clifton–Kraków 2003. Na temat symboliki wierzby zob. Marcel DE CLEENE, Marie Claire LEJEUNE, „Willow”, [w:] *Compendium of Symbolic and Ritual Plants in Europe*, vol. I: *Trees and Shrubs*, Ghent 2003, s. 726-740. Ciekawe, że wierzba funkcjonowała również jako symbol czystości, co było rozwinięciem przekonania, że jest to drzewo bezpłodne, a leki sporządzane z niego osłabiają seksualne pobudzenie, zob. DE CLEENE, LEJEUNE, op. cit., s. 729.

¹⁶ ERAZM Z ROTTERDAMU, “Parabole sive similia”, [w:] *Collected works of Erasmus*, t. 23, Toronto 1978, s. 268.

¹⁷ Andrea ALCIATI, *Emblemata*, Lyon 1550, s. 215. O Alciatusowych drzewach zob. William S. HECKSCHER, „Andrea Alciati’s Laurel Tree and its Symbolic Traditions”, *Emblemata*, 1992, t. 6, nr 2, s. 207-218; Virginia WOODS CALLAHAN, „Andrea Alciato’s Palm Tree Emblem: A Humanist Document”, *Emblemata*, 1992, t. 6, nr 2, s. 219-235.

¹⁸ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Anthon HENKEL und Albrecht. SCHÖNE, Stuttgart 1967, s. 244-245.

¹⁹ Pisał o tym na przykład Izidor z Sewilli. Zob. Gaston DUCHET-SUCHAUX, „Les nomes des arbres”, [w:] *L’arbre. Histoire naturelle et symbolique de l’arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Paris 1993, s. 14.

w wysokie drzewa. Średniowieczni kodyfikatorzy słownika chrześcijańskich symboli chętnie spożytkowali potencjał drzemiący w niepozornej roślinie. Wierzbowe sadzonki stały się znakiem Dobrej Nowiny, a wypuszczająca młode gałęzie ogłowiona wierzba – symbolem czy wzorem heroicznej postawy wiernych Chrystusowego Kościoła, rosnącego mimo prześladowań (Pawłowe „moc w słabości się doskonali”). Należy sądzić, że korzenie sygnetowego drzewa Wirzbięty czerpały z tej właśnie symbolicznej tradycji. Czytelnicy obeznani z wizualnym kodem epoki mieli zrozumieć znak drukarza jako deklarację postawy ideowej samego wydawcy i zapowiedź programu – przede wszystkim chyba wyznaniowego – firmowanych przez niego książek. Wierzba była w sygnecie krakowskiego typografa nie tylko aluzją do jego nazwiska, ale też – jak sądził amerykański uczoney – symbolem wytrwałości, najprawdopodobniej – w wierze²⁰.

Takie odczytanie symboliki wierzbowego znaku wprost wykląda Mikołaj Rej w tekście epigramatu zatytułowanego sentencjonalnie *Wirzba na stałość*:

Wirzba, drzewko domowe, które wszyscy znamy,
 Ale wielką cierpliwość przedsię w nim widzamy;
 Bo ją łamią na wieńce, co w nich mają chodzą,
 A kozy ją też z spodku, gdzie przypadną, głodzą;
 Wždy ona przedsię stoi w swojej zieloności,
 Dawając dobry przykład każdemu stałości:
 Chociaj szczypią, choć łamią, chociaj kozy głodzą,
 Przedsię nasz zielono, w dobrej myśli chodzą²¹.

W emblematycznym tekście Pana z Nagłowic wizerunek wierzby staje się znakiem cierpliwości, wytrwałości („stałości”) i nadziei („dobrej myśli”) – nie tyle abstrakcyjnych pojęć, ale bardzo konkretnych postaw etycznych. Pospolite drzewo można uznać za wzór uniwersalny, skoro opiera się losowi, „dając dobry przykład każdemu”. Parenetyczna wymowa wiersza okazuje się jednak pozorna, bo pointa epigramatu ujawnia, że antropologiczny ideał realizują już współwyznawcy poety (i jego drukarza): to „naszy”, którzy „zielono, dobrej myśli chodzą” mimo prześladowań. Oni właśnie zrównani zostają w bardzo konsekwentnie zbudowanej i przeprowadzonej paraleli z cierpliwą, okaleczaną wierzbą, co „stoi w swej zieloności”. Tekst Reja nie tyle więc wskazuje pewien wzorzec egzystencji, ile metaforycznie przedstawia sytuację ewangelików, kreowanych na pokornych chrześcijan, którzy ze spokojem i godnością znoszą szykany w imię Chrystusowej prawdy. Mimo że wsłuchani w Ewangelię „naszy” zmagają się z przemocą (fizyczną czy werbalną – „szczypaniem”), ich martyrologii nie przedstawia Rej jako pełnej gwałtowności czy bólu. Bronią prawdziwie wierzących – zapewnia poeta – jest bierny opór, na który nietrudno się zdobyć, kiedy ma się pewność nieba albo nadzieję zwycięstwa słusznej spr-

²⁰ Wierzba, jedna z pierwszych roślin zieleniących się na wiosnę, była też symbolem odnowy i odrodzenia, co być może nie było bez znaczenia dla ewangelika szukającego sygnetu dla swojej oficyny, skoro „pisarze reformacyjni żywili przekonanie, że gdy minęły czasy apostołów, rozpoczął się powolny proces degeneracji Kościoła, szczęśliwie zahamowany przez nowych apostołów, Lutra i Kalwina. Reformacja była w istocie marzeniem o odrodzeniu, odnowieniu Kościoła i powrocie *ad fontes*. Protestanci pojmowali dokonujące się wówczas religijne przesilenie, ów rozbłysk światła Ewangelii, jako nowy początek, zaranie nowego wieku w dziejach ludzkości”. Cyt. za: MELLER, op. cit., Poznań 2004, s. 14.

²¹ Mikołaj REJ, *Żwierzyniec*, wyd. Wilhelm BRUCHNALSKI, (Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 30) Kraków 1895, s. 235.



5. Mikołaj Rej, *Żwierzyniec*, Kraków 1562. Dział *Starych Druków Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, Wrocław, XVI. Qu. 3188

wy już tu, na ziemi. Przez porównanie swego Kościoła i jego wiernych z trwającym w milczeniu, odradzającym się nieustannie drzewem, którego życie trwa dłużej niż egzystencja tych, co splatają wieńce, zyskuje Rej nieoczekiwany, choć pewnie zamierzony efekt poetycki: krótki i niejako z natury swojej dynamiczny epigramat brzmi jak spokojna mowa człowieka niezachwianie ufającego, pewnego, że opowiedział się po stronie prawdy.

Tekst Reja łączy z zespołem znaków drukarskich krakowskiego wydawcy więzy silniejsze niż te, które wynikają z zainteresowania obu form, poetyckiej i graficznej, dla tego samego symbolicznego motywu. Epigramat *Wirzba na stałość* wydrukowano bowiem w *Żwierzyncu* (u Wirzbięty, w 1562) w cyklu emblematycznych kompozycji, z których wiele wyposażono w ilustracje. Interesującemu nas wierszowi także towarzyszył drzeworyt: wizerunek wierzby o zmierzwionej koronie i wydrążonym pniu, o który przednimi kopytami opiera się koza (il. 5). Co ciekawe, ta sama grafika już wkrótce, bo w 1563 roku, zaczęła w drukach Wirzbięty występować jako sygnet drukarski: trzeci, najskromniejszy wariant wydawniczego godła.

Okazuje się więc, że drzeworytu, który przygotowano jako ikon trzyczęściowej emblematycznej kompozycji (złożonej jeszcze z subskrypcji *Wirzba na stałość* oraz inskrypcji: cytowanego wyżej epigramatu) Maciej Wirzbięta używać zaczął jako swego godła. Z punktu widzenia badacza poszukującego odpowiedzi na pytanie o znaczenie symboliczne

sygnetu drukarskiego była to decyzja niezwykle istotna, bo dzięki niej potraktować możemy wiersz Reja jako tekst wykładający „milczącą mowę” sygnetowego przedstawienia. Enigmatyczne wyobrażenie wizualne staje się zrozumiałe: objaśnia je człowiek współczesny Wirzbięcie, co więcej – jego współpracownik i konfrater. Gdyby w *Żwierzynca* wydrukowano tekst Rejowego epigramatu bez ikonu, moglibyśmy jedynie przypuszczać, że Wirzbięta czytał wiersz Mikołaja z Nagłowic i znał zawartą w nim interpretację symbolicznego znaczenia „domowego drzewa”. Jednak znaleźliśmy się w sytuacji znacznie szczęśliwszej: kompozycja emblematyczna występująca pod tytułem-mottem *Wirzba na stałość* ma pełną, składającą się z trzech elementów budowę, a gest drukarza, który ikon uczynił swoim sygnetem, dowodzi, że Wirzbięta doceniał i w pełni akceptował Rejową wykładnię symboliki wierzby. Była to przecież wykładnia tak atrakcyjna z punktu widzenia sygnetowych potrzeb: wierzba jako symbol cnót „świętego ewangelika”, ufnie oddanego Chrystusowi, wytrwale znoszącego prześladowania ze strony głuchego na Słowo świata, którego znakiem stała się w epigramacie i grafice z 1562 roku łakoma koza²².

Ze względu na swoją genezę – drzeworyt z kozą skubiącą wierzbę nie był przecież projektowany jako reprezentacyjny symbol wizualny wydawnictwa, lecz zaczął być używany w roli sygnetu drukarskiego wtórnie, z uwagi na występujący w nim, a szczególnie interesujący wydawcę wierzbowy motyw – ów trzeci sygnet, zwłaszcza zestawiony z godłami Wirzbięty z 1557 roku, prezentował się bardzo skromnie: nie miał ozdobnej ramy, nie zawierał też inicjałów drukarza. Podobnie jak inne drobne ilustracje epigramatów ze *Żwierzynca* i ten drzeworyt został wycięty z niewielkiego kwadratowego klocka, bez wirtuozerii charakteryzującej grafiki w *Postylli* oraz pierwsze sygnety oficyny z ulicy Sławkowskiej.

Wirzbięta używał trzeciego wariantu swego sygnetu dość krótko, tylko do 1568 roku (ostatni raz wprowadził go do *Polonicae grammatices institutio* Piotra Statoriusa Stojęńskiego)²³, choć zatrzymał tę grafikę w zasobach drukarni, skoro powróciła na pierwotne miejsce w drugiej edycji *Żwierzynca* z 1574 r. Wydawca pozostał przy pięknych i ozdobnych sygnetach z 1557 r., które jednak miały tę wadę, że nadawały się tylko do kolofonów. Ryciną z kozą skubiącą wierzbę można natomiast było znaczyć książki w miejscu szczególnie eksponowanym, czyli na stronie tytułowej publikacji. Dlatego Alodia Kawecka-Gryczowa podkreślała, że „Wirzbięta, rozstając się z małym drzeworycikiem firmowym, zrezygnował z bardziej spektakularnej reklamy swojej placówki”²⁴. Być może jednak w oczach Wirzbięty niewielka i umiarkowanej urody grafika nie była znakiem, który dobrze reprezentowałby możliwości i ambicje jego tłoczni, może drukarz nie chciał też używać jako swego godła drzeworytu o niesprecyzowanym ilustracyjno-sygnetowym statusie. Dziwne jest jedynie to, że porzuciwszy grafikę pożyczoną ze *Żwierzynca*, nie sprawił sobie innego, niedużego sygnetu, żeby już na stronie tytułowej znaczyć nim swoje publikacje.

Badaczka dziejów i zasobu drukarni Wirzbięty przypuszczała, że trzeci wariant wierzbowego sygnetu „widocznie nie znalazł później uznania w oczach właściciela z powodu ubogiej symboliki”²⁵. Do tej hipotezy trzeba podejść sceptycznie, bo rycina pierwszy raz

²² Na marginesie warto dodać, że Rej, a za nim pewnie i Wirzbięta, znali opinię o wierzbie jako drzewie bezpłodnym, skoro Nagłowiczanie odwołał się do tej tradycji w jednym z wierszy *Żwierciadła* („Do tego kto ma wolą czyść ty Księgi”), czyniąc znajome drzewo znakiem niewłaściwej postawy etycznej: „Nie bądź wierzbowa witką, która tak uroście/ Gdzie ją z młodu nachyla, a też miewa goście/ Każdy gałęzi łamie wiedząc, iż nie rodzą/ Więc ją i kijem tłuką, i kozy ją głodzą”. Cyt. za: Mikołaj REJ *Żwierciadło albo kształt...*, Kraków, Drukarnia Macieja Wirzbięty 1567/8, k. B₄v.

²³ KAWECKA-GRYCZOWA, *Maciej i Paweł Wirzbiętownie...*, s. 35.

²⁴ *Ibid.*, s. 35.

²⁵ *Ibid.*, s. 35.

użyta jako ilustracja epigramatu Reja miała ciekawe źródła ideowe i zaskakujące paralele wizualne. Po pierwsze, jak była już o tym mowa, Wirzbięta na pewno znał i cenił wyłożoną w epigramacie *Wirzba na stałość* interpretację symboliki drzewa, „które wszyscy znamy”. Po drugie, również sama rycina z wierzwą i kozą miała swoje związki z rozpowszechnioną w Europie tradycją symboliczną. Pierwszy raz grafika ta pojawiła się przecież w czwartej części *Żwierzyńca*, w cyklu wierszy o emblematycznych koneksjach. Wielu z epigramatów towarzyszyły ilustracje, które Janusz Pelc nazywał hieroglificznymi, widząc w nich zarazem „jeszcze jeden zapewne dowód harmonijnej współpracy Reja i Wirzbięty”²⁶. Znamca emblematyki uważał, że „ryciny te – jeśli nie wszystkie, to w ogromnej większości – wzorowane były na wydaniu *Hieroglifików* Horusa Apollona zebranych między innymi w dziele Jana Herolda pod tytułem *Heyden-Weldt und irer Götter anfanklicher vrsprung [...] aus viler glerter Männer Schriften zusammengetragen* wydanym w 1551 r. w Bazylei. Niekiedy drzeworyty użyte w *Żwierzyńcu* dość ciekawie modyfikowały, łączyły różne elementy wzorów. I tak na przykład kozę skubiącą wierzwę na rycinie związanej z ośmiowierszem pod tytułem *Wirzba na stałość* odnajdujemy w dziele Herolda osobno”²⁷.

Hipoteza znawcy staropolskiej emblematyki jest jednak nietrafiona: w dziele Horapollona w niemieckim tłumaczeniu Herolda nie udało mi się odnaleźć wierzwy. W zbiorze jest rycina drzewka, ale komentarz objaśnia, że przedstawia ona palmę; koza lub kozioł występują w dwóch hieroglifikach, tyle tylko, że „ein Geys” jest symbolem znakomitego słuchu i człowieka szybko się uczącego, a brodaty cap oznacza penisa bardzo płodnego mężczyzny. Jest w kolekcji także przedstawienie rogatego zwierzęcia, w tym wypadku antylopy („Oryx”), która symbolizuje grzech, nieczystość²⁸. W wierszu Reja nie słychać ech takich interpretacji interesujących nas wizualnych przedstawień, trudno też wyobrazić sobie, że podobne sensory zostały zaszyfrowane w sygnecie ewangelickiej drukarni. Nie ma też podstaw, by sądzić, że proste ryciny kóz ze zbioru Herolda (wierzwy, powtórzmy, w kolekcji nie ma) posłużyły jako graficzny wzorzec rytownikowi komponującemu ilustrację ze skubiącą gałązki kozą. Może inspirującą rolę odegrały tutaj inne źródła kultury wizualnej, nie hieroglificzne czy emblematyczne kompendia, ale iluminacje z kodeksów rękopiśmiennych? Przecież autorzy drzeworytów często czerpali z malarstwa książkowego i obiegowych stereotypów ikonograficznych – co było zresztą jednym z warunków czytelności ich prac²⁹. Co więcej: da się odnaleźć średniowieczne rysunki, których kompozycja i treść nasuwają skojarzenia z interesującą nas ryciną z tłoczni Wirzbięty.

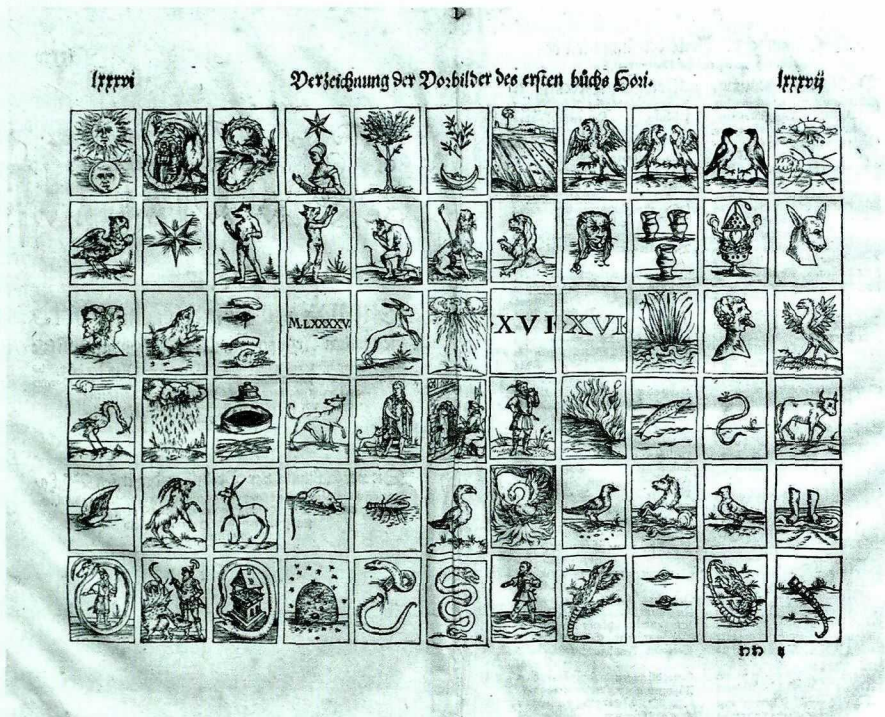
Ilustracje te przedstawiają jedzące kozy, które wspinają się na tylnych nóżkach, sięgając po wysoko rosnące liście. Ciekawe jednak, że wedle tradycji symbolicznej, z której

²⁶ Janusz PELC, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 89.

²⁷ PELC, op. cit., s. 89-90. Uczony powtarza tutaj opinię wyrażoną w innych, wcześniejszych pracach, między innymi w artykule „Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja”, *Pamiętnik Literacki*, 1969, t. 60, z. 4, s. 93 i nast. Podważyć także trzeba twierdzenie Pelca, iż „niektóre hieroglificzne ryciny ze *Żwierzyńca*, zwłaszcza przedstawiające drzewa, posiadają swe odpowiedniki nie tylko w dziele Herolda i pokrewnych mu zbiorach hieroglifików, lecz także w późniejszych edycjach zbioru Alciatusa”. Cyt. za: PELC, op. cit., s. 90. Gromadząc symboliczne drzewa w kolekcji „Arbores”, Alciatus nadawał im znaczenia całkowicie różne od tych, które zaproponował Rej w *Żwierzyńcu*.

²⁸ Joannes HEROLD, *Heyden-Weldt...*, Bazylea 1551. Korzystałam z egzemplarza BJ, sygnatura Hist. 14662. Zob. także HORAPOLLON, *Hieroglify*, przeł. i oprac. Jerzy KROCZAK, wstęp Jacek SOKOLSKI, (Księgi Osobliwe, nr 4), Wrocław 2003, s. 52-53, s. 67.

²⁹ Ewa CHOJECKA, „Znaczenie kulturowe grafiki polskiej XVI wieku”, [w:] *Dawna książka i kultura*, red. Stanisław GRZESZCZUK, Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, Wrocław 1975, s. 94.



6. Hieroglifika z pracy Joannesa Herolda Heyden-Weldt..., Bazylea 1551.
Biblioteka Jagiellońska Hist. 14662

wyrastają podobne wyobrażenia, rogate zwierzęta nie były postrzegane jako szkodniki. W kozie, a właściwie kozicy, za Fizjologusem widziano znak Chrystusa albo „dobrych kaznodziejów”, co „karmiący się prawem Pańskim i delektujący się dobrymi uczynkami, postępują z cnoty w cnotę”³⁰. Podstawą metaforycznego porównania było przekonanie, że zwinne zwierzę najchętniej wybiera wysoko rosnące, najlepsze, trudno dostępne pożywienie. Bestiariuszowa kozica funkcjonowała także jako symbol duchowego poszukiwania, postępu moralnego, dążenia „w górę”, a znajomość tej symboliki musiała być żywa w czasach Renesansu, skoro jej echa słychać u Joachima Camerariususa. W *Symbola et emblemata* (w centurii drugiej z 1595 roku, s. 75) znajdujemy ikon przedstawiający wspinającą się po pniu drzewa laurowego i sięgającą po liście kozę (il. 7). Grafice towarzyszy motto “Erigo ut erigar”, a *capra* jest tu symbolem ambicji, przewycięzania trudności w dążeniu do sławy. Moralną interpretację przyrodniczego zjawiska wspierają odpowiednie cytaty z Biblii i antycznych autorów³¹. Dzięki świadectwu włoskiego humanisty Gulio Cesare Capaccio, wiemy także, że podobny wizerunek kozy funkcjonował jako *impresa* w szesnastowiecznej Italii. Ciekawe, że jedzące zwierzę obskubywało tu nie wawrzyn, ale...

³⁰ Stanisław KOBIELUS, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 153. Zob. także: *The Book of Beasts*, przeł. i wyd. Terence H. WHITE, London 1954, s. 42-43. Rozróżnienie między kozłem a kozą (lub dziką kozicą) było sprawą podstawową. Pierwszy był przede wszystkim symbolem rozwiązłości, a nawet szatana. Zob. KOBIELUS, op. cit., 153-158; Beryl ROWLAND, *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville 1973, s. 80-85.

³¹ Camerarius chętnie czerpał z Fizjologusa. Zob. Mario PRAZ, *Studies in seventeenth-century Imagery*, Roma 1964, s. 47-48; Jan PAPY, „Joachim Camerarius’s Symbolorum et Emblematum Centuria Quatuor. From Natural Sciences to Moral Contemplation”, [w:] *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, ed. Karl A. E. ENENKEL, Arnoud S. Q. VISSER, Turnhout 2003, s. 220-221.



7. Emblemat „Erigo ut erigar”, w:
 Joachim Camerarius, *Symbola et
 emblemata*, Norymberga 1595.
 Biblioteka Jagiellońska, Cim.
 5505

“gorzką wierzbę”. Przedstawieniu wizualnemu towarzyszyło motto “Mihi dulce” (“Dla mnie słodko”), a cała kompozycja miała symbolizować nieustanne dążenie do cnoty³².

Rej, z dzieła którego Wirzbięta pożyczył ilustrację, żeby użyć jej w roli sygnetu drukarskiego, nie mógł się wzorować na Camerariusie, bo druga centuria jego emblematów ukazała się w 1595 roku. Nie jest też chyba prawdopodobne, że ekstensywna lektura pozwoliła mu się natknąć na ową wierzbową impresę, o której w swym *Delle imprese trattato* wspominał Capaccio. Oba XVI-wieczne wyobrażenia wspinających się po pniu drzewa kóz stanowią jednak ciekawe świadectwo obecności interesującego nas motywu w renesansowej kulturze wizualnej i symbolicznej. Polska wierzba nie wyrasta w próżni, zakorzeniona jest zapewne w tej samej tradycji, co prace włoskie i niemieckie. Jednak – co zresztą załuguje na podkreślenie – rodzime wykorzystanie uniwersalnego motywu swoście i oryginalnie modyfikuje ikonograficzne dziedzictwo Europy: stara scena dzięki przesunięciu akcentów i nowej interpretacji z symbolu wytrwałego dążenia staje się symbolem wytrwałego oporu.

³² Gulio Cesare CAPACCIO, *Delle imprese trattato di Gulio Cesare Capaccio. In tre libri diviso...*, Napoli 1592, ks. 2, s. 74. Informację podaje za: *Impresa Index to the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli and Typotius*, by Mason TUNG, (AMS Studies in the Emblem, nr 21), New York 2006, nr 0973. Koza skubiąca drzewo jest też jednym z elementów, z których zbudowana jest impresja Ferrante Carrafa w zbiorze *Le imprese illustri*. Zob. Girolamo RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Wenecja 1566, s. 219. Koza je tutaj – jak informuje komentarz pod miedziorytowym przedstawieniem – roślinę zwaną lebidką (dictamnus), która wedle tradycji utrwalonej przez Fizjologusa jest symbolem Chrystusa. Zob. KOBIELUS, op. cit., s. 153.

Przedstawienie rogatego zwierzęcia, które wspina się na tylnych nogach i zwyczajem swego gatunku obgryza wysoko rosnące pędy, miało jednak jeszcze jedno znaczenie: rozpoznawano w nim wyobrażenie Koziorożca³³. *Capricornus*, który miał swój prototyp mitologiczny w postaci kozy Amaltei, postrzegany był jako znak „podły, najgorszy”, bo kiedy wschodził „dokonywał się upadek Słońca podczas jego zimowego przesilenia”³⁴. Jednocześnie jednak Koziorożec miał swoją pozytywną symbolikę, jako znak związany z szczęśliwymi rządami, powodzeniem w życiowych przedsięwzięciach oraz – co szczególnie dla nas interesujące – cierpliwością i wytrwałością, a więc Rejową „stałością”³⁵. Może więc jednym ze źródeł wyobrażenia utrwalonego najpierw w zbiorze poety z Nagłowic, potem zaś powielanego na stronach tytułowych publikacji *Wirzbięty* była także ikonografia astrologiczna? Być może zapośredniczona, skoro „gwiazdozbiory zarówno sfery greckiej, jak i barbarzyńskiej wędrują po licznych kompendiach wiedzy średniowiecznej, między innymi pojawiają się w *Fizjologusie* i *bestiariach*, a zachodzące tu związki są raczej wynikiem czerpania ze wspólnych źródeł babilońskich, egipskich i greckich”³⁶. Z drugiej strony, czy zbiór epigramatów Reja przypadkiem otrzymał tytuł „zwierzyniec”, więc między innymi „zodiak”, i czy w innych wierszach temu nie da się odnaleźć aluzji astrologicznych? To temat otwarty i z pewnością wart osobnego studium³⁷.

Poszukując ikonograficznych i ideowych źródeł grafiki, która służyła jako ilustracja epigramatu *Wirzba na stałość* i sygnetu Macieja *Wirzbięty*, poruszamy się wśród domysłów i hipotez. Można chyba przypuszczać, że Mikołaj Rej trafił na obecne w europejskiej tradycji wizualnej i symbolicznej (także – astrologicznej) wyobrażenie kozy wspinającej się na drzewo, niekoniecznie wierzbowe. Przedstawienie to zinterpretował po swojemu, inaczej niż sugerowały kompendia, a potem – kiedy przygotowywano ryciny do *Żwierzynca* – zaproponował tę ilustrację jako graficzny wzór ujęcia tematu. To oczywiście tylko

³³ Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Ikonaografia znaków zodiaku i gwiazdozbiorów w średniowieczu*, Kraków 1994, s. 26.

³⁴ KOBIELUS, op. cit., s. 159-160.

³⁵ Ibid., s. 159. W czasach Renesansu do rozpowszechnienia się przekonania, że Koziorożec jest dobrym znakiem przyczyniła się znajomość utrwalonej przez Swetoniusza opowieści o wyborze, jakiego dokonał Oktawian August, wskazując Koziorożca jako znak, w którym miał zostać poczęty, co stało się podstawą opracowanego dla niego niezwykle pomyślnego horoskopu. Prawdopodobnie ta historia zainspirowała cesarza Rudolfa II, który, choć urodzony pod Panną, używał koziorożca jako swego znaku, na przykład na swoich medalach z początku XVII w. Zob. *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, ed. Stephen K. SCHER, New York 1994, s. 300-301. Świadectwem pozytywnego postrzegania koziorożca jest także wykorzystanie go jako znaku osobistego Cosimo de' Medici. Zob. Girolamo RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Wenecja 1566, s. 169. Na numizmatach Oktawiana Augusta i Rudolfa II oraz u Ruscellego koziorożec ma tradycyjną formę półkozła z ogonem ryby.

³⁶ Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Ikonaografia znaków zodiaku i gwiazdozbiorów w rękopisach Albumasara*, Kraków 1997, s. 15. Zob. też Lilian M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966.

³⁷ O podobnych inspiracjach *Żwierzynca* nie wspominają Jerzy STARNAWSKI w *O „Żwierzyncu” Mikołaja Reja z Nagłowic*, (Studia Staropolskie, t. 28), Wrocław 1971 ani Ludwika ŚĘKOWA w „Mikołaj Rej a średniowieczna kultura literacka w świetle „Żwierzynca” i „Żwierciadła””, *Pamiętnik Literacki*, 1992, t. 83, z. 2, s. 6-17. Paweł STĘPIEŃ przytacza natomiast epigramat ze *Żwierzynca* pod tytułem *Słońce na przełożonych* jako tekst wskazujący na Rejową znajomość „powszechnie przyjętych ustaleń astrologicznych”. Cyt. za: „„Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są rządzone” – harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach” Szymona Szymonowica i ich związków z myślą neoplatonską”, [w:] *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. Alina NOWICKA-JEŻOWA, Paweł STĘPIEŃ, Warszawa 2000, s. 185. O astrologii u Reja zob. Janusz T. MACIUSZKO, *Mikołaj Rej, zapomniany teolog katolicki z XVI wieku*, Warszawa 2002, s. 418 i nast.; Ewa CYBULSKA, „Obrazy mikro- i makrokosmosu w „Żywocie...” i „Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego” Mikołaja Reja”, [w:] *Mikołaj Rej na nowo odczytany*, red. Jan MALICKI i in., Katowice 2006, s. 96-109; Kryspina PARWICKA, „Kosmologia Rejowa w „Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego””, [w:] *Mikołaj Rej...*, s. 110-125.

jeden kilku prawdopodobnych scenariuszy prac nad emblematyczną kompozycją *Wirzba na stałość* – koncepcja oparta na założeniu, że rację miał Janusz Pelc, twierdząc, że punktem wyjścia dla epigramatów ze *Żwierzyńca* były ilustracje, na które nagłowicki poeta natykał się podczas rozległych lektur (choć badacz wskazywał tylko hieroglifiki oraz ikony z pracy Alciatusa i innych kolekcji emblematów), że wizualna inspiracja miała dla Reja pierwszorzędne znaczenie. Znanca dawnej emblematyki zauważał: „Charakterystyczne jest, że Rej wybrał przede wszystkim hieroglifiki przedstawiające rośliny, zwierzęta i działanie sił przyrody (woda, słońce). Interpretacja tych hieroglifików była dla odbiorcy łatwa, odsłaniała natomiast przed nim teren do licznych skojarzeń, porównań, paraleli zjawisk z życia człowieka i przyrody, wzbogacających refleksje nad sprawami prostymi i niekiedy niezauważalnymi w ich codzienności”³⁸. A może wizualnego bodźca dla skomponowania symbolicznie interpretowanej sceny dostarczyła po prostu obserwacja życia? Człowiek szesnastego wieku, w słabo zurbanizowanej Rzeczypospolitej żyjący w blisko przyrody i gospodarskich zajęć, nie dziwił się widokowikozy obskubującej wierzbę. Takich „swojskich” inspiracji (tak wiersza, jak i wierzbowej grafiki) nie da się rzecz jasna całkiem wykluczyć, jednak wydaje się, że były one mniej istotne niż wpływ europejskiej ikonosfery.

Auctor intellectualis ryciny przedstawiającej wierzbę i kozę, która w oficynie Wirzbięty występowała w podwójnej, ilustracyjnej i sygnetowej roli, to najpewniej Mikołaj Rej. Także w przypadku dwóch wariantów wierzbowego sygnetu, które w krakowskim wydawnictwie używane były od 1557 r., możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa domyślać się, kto opracował zarówno ideowy program drukarskiego znaku, jak i zastanawiał się nad jego wyrafinowanym wizualnym ujęciem: całość rodziła się pewnie w dyskusjach między Maciejem Wirzbiętą a nagłowickim poetą.

Precyzyjne określenie sygnetowych zasług wydawcy i pisarza jest dziś rzecz jasna niemożliwe. Wiadomo, że Rej był najważniejszym autorem i mecenasem Wirzbięty w pierwszych latach funkcjonowania jego drukarni, a jego „dotacje [...] pozwoliły nowo powstałej oficynie na nabranie rozmachu”³⁹. Sugerowano także, że Rej był nie tylko głównym klientem Wirzbięty, ale również jego intelektualnym patronem i *spiritus movens* działalności krakowskiego przedsiębiorstwa. Pisano, że „pan nagłowicki pokierował w pewien sposób polityką wydawniczą młodego drukarza”⁴⁰, „był niemal współtwórcą drukarni w sensie finansowym, a kto wie – dodajmy – czy nawet nie jej inicjatorem”⁴¹, jakby przeocząc fakt, że mimo niezaprzeczalnego wpływu, jaki zamożny i sławny Rej wywarł na Wirzbiętę i jego tłocznię, współpraca tych dwóch podobna była do synergicznego układu. Nie było tak chyba tylko dlatego, że Wirzbięta dojrzał pod opiekuńczymi skrzydłami Reja, zdobywając pieniądze i pozycję (w zborze, w radzie miasta). Przecież kiedy zaczynali ze sobą współdziałać, „młody drukarz” był człowiekiem stojącym już na progu dojrzałości (miał 32 lata), zadeklarowanym ewangelikiem, pielęgnującym osobiste więzi z takimi ludźmi jak Bernard Wojewódka czy Andrzej Trzeciecki. Zakładając własne wydawnictwo, był Wirzbięta doświadczonym typografem, dlatego „dobrze rozumiał prawa rynku, potrafił drukom Rejowym nadać formę zdobywającą czytelnika”⁴². Przedsiębiorczy, obeznany z nowoczesnymi tendencjami w drukarstwie europejskim, nieźle wykształcony

³⁸ PELC, op. cit., s. 91.

³⁹ STANKIEWICZ, op. cit., s. 259-260.

⁴⁰ Ibid., s. 260.

⁴¹ KAWECKA-GRYCZOWA, *Maciej Wirzbięta...*, [w:] *Polonia typographica*, Z. IX., s. 7.

⁴² GRUCHAŁA, op. cit., s. 102.

i żywiący pewne (zrealizowane w późniejszych latach) ambicje literackie, mógł stać się, jak sądzę, towarzyszem poety, nie zaś jego pokornym drukarczykiem. Może także dlatego, jak zauważył Janusz Gruchała, „współpraca Wirzbięty z autorem *Żwierzyńca* dobrze wpisuje się w wykształcony w okresie Renesansu model, którego składnikiem było poczucie godności obu stron, wzajemne zrozumienie i obustronna lojalność. Wspólnota wyznania nadała związkom Reja i Wirzbięty dodatkową moc, ale wielkie znaczenie miały także cechy charakteru obu partnerów”⁴³.

Gdy w latach pięćdziesiątych XVI stulecia obmyślano sygnet dla nowego krakowskiego wydawnictwa, wzięto niewątpliwie pod uwagę głos drzeworytnika współpracującego z oficyną⁴⁴. Ale odczytanie, obycie i erudycja Reja i Wirzbięty były zapewne najistotniejsze, ich inwencja – decydująca. I nie jest wykluczone, że jednym z pierwszych owoców intensywnej i mającej trwać długie lata współpracy wybitnego drukarza i wielkiego poety stał się wyrafinowany sygnet drukarski Macieja. Co ciekawe, we wczesnych latach istnienia wydawnictwa z ulicy Sławkowkiej wizerunkiem symbolicznej wierzby znaczone głównie książki Mikołaja Reja lub pisarzy z nim związanych – ewangelików, „naszych”, o których Nagłowiczczanin pisał, że „zielono, w dobrej myśli chodzą”.

⁴³ Ibidem, s. 103.

⁴⁴ Pochodzeniu drzeworytów z *Postylli* badacze poświęcili sporo uwagi. Ostatecznie uznano, że dbałość o graficzne wyposażenie publikacji należała do obowiązków Wirzbięty, że ilustracje perykop oraz drobniejsze ryciny, w tym także sygnet, wykonane zostały zapewne w Krakowie, że można je wiązać jeśli nie z jednym artystą to z jednym warsztatem. Alodia Kawecka-Gryczowa w zeszytach *Polonia typographica* przywoływała owe hipotezy jako wielce prawdopodobne, a kilka lat później w biogramie Matysa w *Drukarzach dawnej Polski* za twórcę „ilustracji w *Postylli*” uznawała już Mistrza I.C.B., który podpisywał rycinę tytułową tomu. Na konstatację tę wpłynęło zapewne stanowisko Ewy Chojeckiej, która pisała o jedności stylistycznej zespołów graficznych w publikacjach Wirzbięty, a wyposażenie ilustracyjne *Postylli* Reja wiązała z monogramistą I.C.B. Wydaje się, że przy tej hipotezie należy pozostać, przynajmniej przy obecnym stanie badań nad grafiką książkową w dawnej Polsce. Nieprzekonująca jest natomiast próba łączenia ozdobnych sygnetów Wirzbięty (znaków 1 i 2) z Monogramistą CS, co czyni Katarzyna Krzak-Weiss. Badaczka przypisuje owemu artyście (nie wspominając, że jest on identyfikowany z Kryspinem Szarffenbergiem) te i inne sygnety, sugerując, że jeden artysta (lub warsztat) miałby w drugiej połowie XVI wieku zmonopolizować rzeźbienie w Polsce sygnetów drukarskich. Jest to teza budząca wątpliwości, zwłaszcza że oparto ją na obserwacji, że istnieją między owymi sygnetami „wyraźne analogie stylistyczne i formalne, które sprawiają, że prace te tworzą bardzo jednolity zespół graficzny”. Jednak wymienione przez Krzak-Weiss cechy sygnetowych drzeworytów niekoniecznie są śladem jednej ręki. To właściwości, które posiadać będą dzieła różnych artystów, tyle że dysponujących swobodą techniczną, asymilujących podobne wzorce. Por. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, „Maciej Wirzbięta...”, [w:] *Polonia typographica*, Z. IX, s. 10; Ewa CHOJECKA, „Polska grafika renesansowa. Stan i postulat badań”, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 544; Ewa CHOJECKA, *Znaczenie kulturowe grafiki...*, s. 107; Ewa CHOJECKA, „Związki artystyczne polskiego drzeworytu renesansowego z tradycją europejską. Kryspin i Wendel Scharffenbergowie”, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, no 364, *Bibliotekoznawstwo*, t. VII, Wrocław 1978, s. 181-193; KRZAK-WEISS, op. cit., s. 71.

In the Shade of a Symbolic Tree. On the Printer's Device of Maciej Wirzbięta

Maciej Wirzbięta was a Calvinistic printer active in Cracow in the years 1555–1605. Throughout the period his publishing house operated, Wirzbięta consistently marked his books with a device representing a willow-tree. This was an obvious reference to the printer's surname (*wierzba* being the word in Polish for willow-tree), and it provides an example from Poland of the then widely practised application of puns among printers. It may, therefore, appear that the meaning of Maciej Wirzbięta's device can be deciphered in a straightforward manner without seeking references to the Bible, Greek or Roman heritage, mediaeval compendia, emblem books or any of the many other sources of knowledge from which publishers frequently drew inspiration to create their personal devices. The emblem under discussion does, however, refer to the symbolic language of the Renaissance.

The willow tree device adopted by Wirzbięta had three versions. The first and the second of these (in use from 1557) are large and decorative. They represent a tree set against a landscape background contained within a cartouche. Both versions feature a shield hanging from the tree trunk. Two letters: 'M' and 'W' (the printer's monogram) intertwine on the shield, Wirzbięta undoubtedly referring to a tradition whereby printers' devices were based on mediaeval heraldic models. The letters 'M' and 'W' are not only placed in the centre of Wirzbięta's device, in the form of a shield hanging from the willow-tree, but also in the decorations of the scrollwork cartouche. Their location is not coincidental, since they are positioned directly under the feet of females represented in the upper corners of the cartouche. These figures personify the virtues *Caritas* (clutching two small children to her breast) and *Fides* (holding a cross). The Polish vernacular names for Charity and Fidelity (*Miłość*, alt.: *Miłosierdzie* and *Wiara*) coincide with the printer's initials. This is the strongest manifestation of the device's conceptual character. Not only, then, is the composition organised around a representation serving as a homophonic allusion to the publisher's surname and visually referring to its monogram, but allegorical images were also drawn upon in order to evoke connotations between the publisher (and the works printed by his house) and divine gifts intended both to shape and stimulate the life of a Christian.

Choosing a willow-tree for the symbol of a publishing house appears, at first glance, somewhat surprising. According to European tradition, the

willow had never been regarded as a beautiful, strong or beneficial tree, but, on the contrary, as barren species that sheds its seeds before they have ripened. Wirzbięta's device may be assumed to have ignored such an interpretation. Its creators most probably decided to juxtapose the negative beliefs about willows with another concept in symbolic tradition that paradoxically saw in the fragile willow a sign of endurance and strength, of life that persists despite numerous wounds, of life that is born out of death. In his *Naturalis historia*, Pliny the Elder had already highlighted the willow's extraordinary vital forces, as well as its barrenness (Book XVI, Chapter 57). Later authors expressed their surprise at the willow's rapid growth and at the fact that new shoots will soon grow from a trunk that had all its branches removed. Willow seedlings became a sign of good tidings, while a willow with young branches started to symbolise the Church that continued to grow despite its oppression. Readers acquainted with the epoch's visual code were expected to interpret the device as Wirzbięta's ideological stance and an announcement of his publishing programme, which was chiefly Calvinist in its religiosity. The willow-tree in Wirzbięta's device thus constituted not only a reference to his surname, but also a symbol of perseverance in his faith.

This stipulation by the article's author is confirmed by one of Mikołaj Rej's emblematic compositions from *Żwierzyniec* ('Bestiary': 1562, translated as *Zodiac*) with the motto "Wirzba na stałość" (meaning "Willow-tree for permanence") and the *pictura* that can be easily identified as the woodcut used from 1563, which represents the third version of Wirzbięta's device, with a goat nibbling at a willow-tree. The epigram explains the composition's symbolical meaning, the willow having become a sign of patience, constancy and hope. In a consistently developed parallel, Calvinism is compared to a mutilated tree, damaged and nibbled at by the goats. The willow-tree becomes a symbol of the virtues of the Calvinists: committed to Christ, persistently tolerating persecution from a world that is deaf to the words of the Gospel.

It so turns out that the third version of Maciej Wirzbięta's device served primarily as the *pictura* for his signed emblem, the printer having begun to use this woodcut as his mark within a year of the publication of Rej's *Żwierzyniec* (1562). From the point of view of a researcher endeavouring to decipher the meaning of the printer's device, this

alteration marks a crucial change, since, thanks to it, it is possible to treat Rej's poem as a text explaining the "silent speech" of the device. The enigmatic visual representation becomes comprehensible, having been explained by a contemporary of Wirzbięta's – and, what is more, his co-worker and fellow believer, as well as an author of emblems. The printer's gesture of making the *pictura* his own device proves that Wirzbięta appreciated and fully accepted Rej's interpretation of the willow-tree's symbolism.

It is possible to find Mediaeval illuminations and 16th-century engravings whose composition and content invoke associations with the woodcuts from

Wirzbięta's press. The representations of goats climbing tree trunks constitute an interesting testimony for the presence of the motif which is of interest to researchers of Renaissance visual and symbolical culture. The Polish willow-tree is not a unique image that suddenly appears in the 16th century, being rooted, in all likelihood, in the same tradition as Italian and German works. However, the Polish use of a universal motif originally modifies the iconographic heritage of Europe: the old scene, thanks to the shifting of accents and a new interpretation, transforms it from a symbol of persistent striving into one of persistent resistance.