

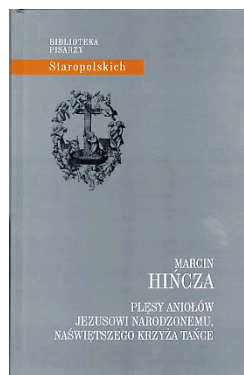
BARBARA NIEBELSKA-RAJCA



MEDYTACYJNO-EMBLEMATYCZNE ŹRÓDŁO DO POZNANIA BAROKOWEJ WYOBRAŹNI RELIGIJNEJ

Marcin Hińcza, *Płęsy Aniołów Jezusowi narodzonemu, naświętszego krzyża tańce*, wydała Alicja Bielak, Biblioteka Pisarzy Staropolskich, Instytut Badań Literackich PAN, 2019, ss. 639. ISBN: 978-83-66076-88-4.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh23711.8>



W siedemnastowiecznej literaturze polskiej, dostępnej we współczesnych wydaniach krytycznych, nie brakuje świadectw barokowej sensualnej wyobraźni religijnej. Nieczęsto jednak zdarza się tekst tak pod tym względem modelowy, jak prozatorskie dzieło Marcina Hińczy *Płęsy Aniołów Jezusowi narodzonemu, naświętszego krzyża tańce* (1638), wydane przez Alicję Bielak w pięćdziesiątym pierwszym już tomie serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”.

Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł, nie mamy tu do czynienia z banalną produkcją dewocyjną XVII wieku. Medytacyjno-emblematyczny utwór Hińczy stanowi reprezentatywny na gruncie polskim przykład realizacji estetycznego projektu, propagowanego i praktykowanego przez Towarzystwo Jezusowe. *Płęsy Aniołów* są rodzimym wcieleniem pragmatycznie zorientowanej estetyki jezuickiej, przemyślnie wprzęgającej w swój program materiał wizualny, poetykę unaocznienia i poetykę zmysłów. Dla zainteresowanych związkami między wczesnonowożytną kulturą literacką, wizualną i religijną publikacja to niezwykle cenna.

Marcin Hińcza (1592-1668), prowincjał polskich jezuitów i autor sześciu prozaicznych dzieł o charakterze medytacyjnym (jego działalność i twórczość prezentuje ciekawy, instruktywny wstęp do edycji), zasady estetyczno-pobożnościowego programu swojego Towarzystwa znał znakomicie. Urzeczywistniał więc w swoich dziełach metodycznie projekt oddziaływania słowem i obrazem, aplikował reguły medytacji ignacjańskiej, wyzyskiwał perswazyjne możliwości emblematyki.

Dr hab. BARBARA NIEBELSKA-RAJCA – Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Literatury i Kultury Epok Dawnych; e-mail: b.niebelska-rajca@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0525-4547>.

Edycja *Płesów* odtwarza cenną warstwę ilustracyjną pierwodruku, a we wprowadzeniu i objaśnieniach do tekstu eksplikuje to, co dla niewtajemniczonego czytelnika mogłoby uchodzić za perwersyjną zabawę symboliką religijną. O takie podejrzenie zaś nietrudno, gdy z kart dzieła wyłaniają się detalicznie zmysłowe opisy anielskich tańców ze złowrogimi rekwizytami: łańcuchami, sznurami, narzędziami tortur, a takie właśnie osobliwe płasy wykonują u Hińczy aniołowie nad słodką „białorumią Dzieciną Jezus”.

Podstawą wydania i transkrypcji jest drukowana edycja dzieła z 1638 r. z krakowskiej oficyny Franciszka Cezarego. Nie zachował się druk z kompletem ikonów emblematycznych, szczęśliwie jednak Wydawczyni udało się odtworzyć cykl 15 miedziorytów na podstawie dwóch egzemplarzy (BN i BUW). Na warstwę wizualną edycji warto zwrócić uwagę nie tylko dlatego, że ryciny stanowią tu niezbywalny element całości, ale również ze względu na ich poziom artystyczny, „wyróżniający się na tle ówczesnej polskiej ilustracji książkowej” („Wprowadzenie do lektury”, 24). Kompozycyjny kunszt obrazów rzeczywiście widać przy pierwszym wejrzeniu, a przestaje on dziwić, gdy dowiadujemy się ze wstępu, że emblematy do *Płesów* wykonał niderlandzki rytownik Egidius van Schoor ze znanej szkoły Theodore’a Gallego, korzystając z graficznych wzorców czerpanych z dzieł malarzy flamandzkich, przede wszystkim z kompozycji Rubensa, jak wynika z ustaleń Wydawczyni.

Co równie ciekawe, to fakt, że ilustracje zostały prawdopodobnie zamówione przez samego Hińcę. Taką hipotezę formułuje Wydawczyni, popierając ją m.in. przykładami tej samej praktyki stosowanej przez europejskich jezuickich teologów (Jerónima Nadała, Antonia Sucqueta, Jana Davida), zamawiających ryciny do swoich emblematyczno-medytacyjnych zbiorów. Założenie to ma głęboki sens: skoro w tekstach tego typu emblematyczny ikon miał zapoczątkowywać pobożne medytacje, to zrozumiałe, że autorzy dbali o jakość i treść ilustracji i że Hińcza, planując swój zbiór, miał tę samą ambicję oraz możliwości jej urzeczywistnienia (utrzymywał kontakty z Belgami). *Płesy* – jak słusznie podkreśla Wydawczyni – należy odczytywać właśnie w tej perspektywie: jako dzieło zakorzenione w tradycjach chrześcijańskiej medytacji, wpisujące się w nurt jezuickich zbiorów *emblemata sacra*¹, których autorzy doskonale zdawali sobie sprawę z „potęgi wizerunków” (por. Bielak, „O roli wzroku i obrazu” 60) i potrafili ją świetnie wyzyskać w celach dewocyjnych.

Komentarz edytorski informuje, że krakowskie wydanie *Płesów* z 1638 r. miało dwie wersje, różniące się kartą tytułową – sztychowaną lub składaną typograficznie – i brzmieniem tytułu; jego krótszy wariant miał postać: *Płesy Jezusa z Aniołami, naświętszego krzyża tańce*. Alicja Bielak słusznie przyjęła dłuższą wersję tytułu (*Płesy Aniołów Jezusowi narodzonemu, naświętszego krzyża tańce*)², może mniej „zgrabną”, lecz zdecydowanie lepiej

¹ Dodać tutaj od razu trzeba, że istotnym walorem edycji *Płesów* są komentarze do tekstu, które eksponują zakorzenienie dzieła Hińczy w europejskiej tradycji emblematycznej – Wydawczyni wskazuje similia ze zbiorami m.in. Hermana Hugona (także w polskim przekładzie Aleksandra Teodora Lackiego), Ludovica van Leuven, Georgette de Montenay i w wielu takich wypadkach zamieszcza w „Objaśnieniach” odpowiedni materiał ilustracyjny.

² Drobna wątpliwość budzi jedynie decyzja Wydawczyni, by „aniołów” zapisywać wielkimi literami. Rozumiem uzasadnienie w „Zasadach transkrypcji”, by utrzymać pisownię określeń osób

uwytatniającą tematykę utworu: połączenie wątków bożonarodzeniowych i pasywnych z anielskim tańcem. Ten ostatni jest przewodnim tematem dzieła, motywem organizującym strukturę, wyznaczającym kolejne kroki na „ścieżce” medytacji. Etapy rozmyślań są równoznaczne z następującymi po sobie czternastoma anielskimi *Plęsami*. Każdy opatrzony jest tytułem ukierunkowującym interpretację i poprzedzony ikonem emblematycznym – który stanowi odpowiednik mentalnego obrazu, jaki powinien powstać w duszy rozmyślającego – oraz zwięzłą ekfrazą. Na przykład *Plęs III*, zatytułowany „Prostota z krzyża”, otwiera następujący komentarz do ryciny: „Leży Dzieciątko Jezus na Panny łonie, która Go w pieluszki powija. Anioł zaś płasze z postronkiem grubym. Dziecię Pan Jezus główeczkę za płaszącym obraca, ręce już mając uwinione. Muzyka barzo skoczno przygrywa jakoby gonionego. Drugi zaś Anioł z ciężkim łańcuchem przeciw pierwszemu czyni skoki” (99)³.

Po takiej wstępnej ekfrazie ikonu następuje właściwa medytacja, rozpisana na wypowiedzi instancji dialogujących: Duszy i Przewodnika duchowego (w innych partiach tekstu do tego podstawowego dialogu dołączają także Aniołowie i Jezus). Najpierw Dusza – odpowiednik rozmyślającego podmiotu, naiwnego, niewprawionego w medytacjach czytelnika-widza – usiłuje dokonać własnej (zawsze błędnej) interpretacji obrazu i rozszyfrować znaczenie przedstawionych przedmiotów i działań. Zwykle dosłownie i infantylnie odczytuje budzące grozę *arma Christi* i poczynania Duchów niebieskich. Przypuszcza na przykład, że postronki, z którymi płasają aniołowie, będą pełnić funkcję powijaków dla Dzieciątka, że łańcuchy są dla przyozdobienia szyjki, że bicz tancerze przynieśli dla dziecięcych igraszek (*Plęs VI*, 9), a słup – by podtrzymać strop stajenki (*Plęs VII*, 6). Przewodnik duchowy koryguje te naiwne skojarzenia, otwierając rozmyślającemu „oczy duszy” i naprowadzając na właściwe, teologiczne odczytanie tajemniczej symboliki obrazów. Medytujący widz-czytelnik jest prowadzony przez autora *Plęsów* określonym torem, biegnącym wzwyż: od ekfrazy błędnej, jaką podsuwają zmysły i „oko cielesne” (odczytania Duszy), do poprawnej egzegezy obrazu, dokonanej przez Przewodnika duchowego. Przy tym droga ta ma przemyślaną dramaturgię, angażującą wszystkie zmysły (nie tylko wzrok, o czym za chwilę), emocje, wyobraźnię oraz intelekt. Nasycone sensualizmem rozmyślania Hińczy mają strukturę entymematu, co przekonująco pokazuje analiza fragmentów tekstu we „Wprowadzeniu do lektury” (34-35).

Proces medytacji i ostatecznej *reformatio* czytelnika został przez autora *Plęsów* zaprojektowany pedantycznie. Hińcza poprzedził rozmyślania precyzyjną instrukcją lektury („Do czytelnika”); w kolejnych partiach tekstu pytania Duszy i odpowiedzi Przewodników duchowych są oznaczane konsekwentnie cyframi i odpowiednio przy każdym numerze symbolem *maniculus*: pytającej „rączki lewej” i udzielającej jej odpowiedzi „rączki prawej”. Choć proza Hińczy, mistrzowsko operująca retorycznymi figurami

boskich (Dzieciątko, Oblubieniec) wielkimi literami, lecz przyznam, że zapis *Plęsy Aniołów* wydaje się mało naturalny. Natomiast bardzo sensowne jest rozstrzygnięcie, by zrezygnować z majuskuły w wypadku określeń peryfrastycznych Jezusa, po to, by zachować specyficzne dla prozy Hińczy dwuznaczności metafor i porównań (347). Szczegółowe jednakże roztrząsania kwestii typowo edytorskich pozostawiam specjalistom.

³ Wszystkie cytaty z *Plęsów* podaję według transkrypcji z omawianej edycji.

myśli, wizualizacją, metaforami, kontrastami, paradoksami, zdradza niejednokrotnie dynamikę porównywalną właśnie z tanecznymi płasami, to reżyser i scenarzysta medytacji nie pozostawia miejsca na zmylenie kroków. Scenariusz jest zaprogramowany do tego stopnia rygorystycznie, że przewiduje nawet odejście od linearnego porządku lektury: „lubobyś nie chował w czytaniu porządku, otworzywszy, napadniesz na to, co każdego ucieszy, co do Boga pociągnie (...)” („Do czytelnika” 69). Cel tego słowno-obrazowego duchownego ćwiczenia – „tańca” zmysłów i emocji – jest ściśle określony, o czym autor informuje odbiorcę swojego projektu: „zawiodłem się opisać namilszego Dziecięcia chyże do krzyża skoki i Aniołów z naczyniami męki płęsy (...), abym i siebie, i drugich mógł pobudzić do podobnych w krzyżu wesołości (...)” (68).

Wykorzystanie tańca jako motywu organizującego cały „dyskurs” medytacyjny i uruchamiającego poszczególne obrazy jest jednym z bardziej intrygujących aspektów dzieła Hińczy. On sam zdradza swój zamysł w „Przedmowie” (dedykując rozmyślenia świeżo zaślubionym Zofii i Janowi Daniłowiczom) oraz w mottach poprzedzających medytacje (zacerpniętych z Pieśni nad Pieśniami, od Grzegorza Wielkiego i Filona Aleksandryjskiego), ujawniających teologiczne konteksty skoków oblubieńczych, zaślubin Jezusa z Naturą Ludzką, tańca Chrystusa-Logosu po okręgu ziemi. Mimo jednak tych odautorskich tropów wybór tematu tak nieoczywistego w tekście dewocyjnym wymagał wyjaśnień. Dlatego we „Wprowadzeniu do lektury” pojawia się cenne, monograficzne omówienie tańca w tradycji chrześcijańskiej, semantyki tańca anielskiego (motywu Dzieciątka tańczącego z aniołami wokół krzyża) oraz wskazanie możliwych źródeł koncepcji Hińczy: pism Ojców Kościoła, tradycji kołędowej oraz założeń jezuickiej paidei, traktującej taniec jako praktykę dyscyplinującą ciało.

Pozostawiając konteksty teologiczne (z którymi czytelnik *Płesów* zapozna się w trakcie lektury erudycyjnego „Wprowadzenia do edycji”), warto zatrzymać się na somatycznym aspekcie tańca, który był zresztą jedną z przyczyn ambiwalentnego czy nawet wrogiego stosunku kościelnych autorytetów do tej aktywności. Decyzję Hińczy, by taniec uczynić tematem rozmyślań, Alicja Bielak odczytuje w świetle strategii zaskakiwania odbiorcy: „może celowo obrał temat tańca właśnie ze względu na nieugruntowanie jego pozytywnego wymiaru w głównej kościelnej narracji, by wywołać (...) efekt zadziwienia czytelnika, który pouczany był z ambony częściej o grzesznym niżeli świętym charakterze tańca” (44).

Dodałabym tutaj jeszcze i to, że temat tanecznych płasów znakomicie nadawał się do realizacji celów programowych praktykowanej przez Hińczę estetyki. Umożliwił wprowadzenie do dzieła elementów dynamiki i ruchu, zarówno w warstwie tekstu, jak i na ikonach emblematycznych, co z pewnością lepiej stymulowało czytelniczą imaginację niż obraz statyczny. Nie bez znaczenia był zapewne również widowiskowy i ludyczny charakter tańca: „Zawsze coś nadzwyczajnego, jakieś cudowne widowisko pokazujecie, Duchowie nieba, w tej stajni” – czytamy w *Płesie* VII i nie jest to jedyny fragment, w którym autor zwraca czytelnicze „oko wyobraźni” na widowiskowość anielskich płasów. Z punktu widzenia emocjonalnego zaangażowania rozmyślającego podmiotu użyteczny mógł być także związek tańca z dawną obyczajowością (np. w *Płesie* III

aniółowie tańczą gonionego) – o tyle istotny, że gra ze skojarzeniami ze sfery codzienności stanowi jeden z ważniejszych instrumentów Hińczowskiej strategii dewocyjnej „perswazji”⁴. Najważniejszym jednak wymiarem motywu tripudium wydaje się właśnie nierozzerwalna relacja tańca i cielesności, dająca autorowi możliwość wcielenia zasad estetyki sensualizmu i uruchomienia zmysłowej wyobraźni widza-czytelnika.

Cielesność eksploatuje Hińcza w „duchownych ćwiczeniach” na wiele sposobów, sumiennie idąc za dyrektywami swojego mistrza – Ignacego Loyoli, by nie tylko kontemplować „wzrokiem wyobraźni”, lecz słuchem słuchać, węchem i smakiem czuć i smakować, a dotykiem dotykać (Loyola 56). Na wprowadzenie całej skali odmian sensualnego obrazowania – od wariantu słodkiego po makabryczny – pozwala Hińczy tematyka rozmyślań, łącząca wątki oblubieńcze, narodzeniowe i pasyjne⁵. Z równą namietnością odmalowuje więc jezuita miękkość i barwy członków Dzieciny, słodczy dotyku matczynych pieszczot, jak i zmysłową ohydę męki (doskonały przykład detalicznej makabry dostajemy choćby w *Płesie* VIII: „Ozdoba z krzyża”, XIII, 111). Trudno oprzeć się wrażeniu, że to nie tylko cele dewocyjne, Biblia i teologia podyktowały jezuitce takie połączenie tematyki, ale również wyraźnie fascynująca go estetyka kontrastu.

Dynamika przeciwieństw (sprowadzona ostatecznie na poziomie teologicznym do *con-cors discordia*) rządzi zarówno całą strukturą i koncepcją rozmyślań Hińczy, jak i poszczególnymi konceptami i obrazami. Ich podstawą są często kontrastowe doznania cielesne – np. twardość żelaznego łańcucha, która na delikatnej „szyjce Dziecineczki” sprawić może „przetarcie do żywego”; zestawione w jednym obrazie miękkość i zapach różanego wienca z ostrością cierniowej korony, która zrani miękką, „nieodzianą włosami” główkę etc. Hińcza jest mistrzem takich przedstawień. Oczywiście obrazy i rekwizyty z *Płesów* zawsze mają źródła biblijne, apokryficzne, teologiczne – skrupulatnie zidentyfikowane i zrekonstruowane w komentarzach.

Nie zmienia to jednak faktu, że proza Hińczy jest reprezentatywnym przykładem symbolicznej wyobraźni religijnej podporządkowanej estetyce barokowej i jako taka może stać się wdzięcznym przedmiotem przyszłych studiów. Prowokują bowiem

⁴ Z tego względu Autorka edycji zdecydowała słusznie, by komentować odniesienia do obyczajów, które Hińcza wykorzystuje w tekście rozmyślań. Przykładem takiego niezbędnego a cennego objaśnienia są właśnie choćby komentarze do *Płesu* III, 1-2, dotyczące tradycji polskich tańców (goniony, chodzony), do których nawiązuje autor.

⁵ Książd Hińcza postać Dzieciątka Jezus darzył szczególnym nabożeństwem. Świadczy o tym nie tylko jego dzieło medytacyjne *Dziecię Pan Jezus, to jest Nabożne rozmyślanie o dzieciństwie Pana Jezusowym* (Kraków, 1636), ale i ciekawy fakt, o którym Alicja Bielak nie wspomina wprawdzie we „Wprowadzeniu do edycji”, ale pisze o tym gdzie indziej, omawiając materiał ilustracyjny do utworu Hińczy *Chwała z krzyża, której sobie i nam nabył Jezus ukrzyżowany* (Kraków, 1641). By dobrze zobrazować wymiar teologiczny tego dzieła, na etapie przygotowywania tekstu do druku Hińcza dokonał prawdopodobnie ingerencji, proponując własną modyfikację ilustracji na karcie tytułowej (nb. oryginał projektu Rubensa wydawca *Chwały...*, Andrzej Piotrkowczyk, zaczerpnął z *Regia via Crucis* Benedykta von Haeflena). Wizerunek Jezusa niosącego krzyż na oryginalnej ilustracji Hińcza kazał zastąpić Dzieciątkiem Jezus na tronie z krzyżem. Materiał ilustracyjny oraz komentarz zob. Bielak, „Vidi Deum facie ad faciem”.

do analizy aspekty tekstu związane z poetyką zmysłów i przedstawieniami cielesności⁶. Wyzyskując potencjał estetyki „sensualizmu”, Hińczu nie stroni od kreacji obrazów pobudzających także wyobraźnię erotyczną czytelnika. Przykładem mogą być wariacje na temat słodkiego pokarmu z „bielszych nad liliją Panieńskich piersi” (*Plęś* I, 2; IX, 15). Inspirujący trop do odczytania naznaczonych erotyką fragmentów rozmyślań podsunęła kilka lat temu sama Alicja Bielak. W jednym ze studiów o emblematyce Hińczy przywołała pojęcie „potęga wizerunków” – z tytułu znanego studium Davida Freedberga, poświęconego między innymi erotycznemu oddziaływaniu sakralnych przedstawień (m.in. Freedberg 322-332). Historycy sztuki już od kilku dobrych lat w badaniach sensualizmu potrydenckiej sztuki religijnej nie stronią od refleksji nad jej wymiarem związanym z cielesnością i erotyką⁷. Być może byłaby to także dobra perspektywa dla literackich studiów nad zmysłowością dewocyjnej prozy Hińczy.

Plęsy Aniołów, czytane w kontekście jezuickiej estetyki i emblematyki, barokowego sensualizmu i problemu cielesności, dostarczają rozrywki i poznawczej satysfakcji (co stwierdzam na własnym przykładzie). Wydawczynie dzieła i Redaktorom serii należy się więc wdzięczność za ponowne wprowadzenie Hińczy do czytelniczego obiegu.

BIBLIOGRAFIA

- Bielak, Alicja. „O roli wzroku i obrazu w twórczości medytacyjnej Marcina Hińczy”. *Meluzyna*, 4, nr 1 (6), 2017, ss. 59-74. DOI: 10.18276/me.2017.1-04.
- Bielak, Alicja. „*Vidi Deum facie ad faciem*. Emblematyka w twórczości medytacyjnej Marcina Hińczy”, polishemblems.uw.edu.pl/index.php/pl/news/32-news-text-6. Dostęp 9.04.2022.
- Freedberg, David. *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Hanusiewicz, Mirosława. *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Redakcja Wydawnictw KUL, 1998.
- Loyola, Ignacy. *Ćwiczenia duchowne*. Tłum. Jan Ożóg. Wydawnictwo WAM, 2002.
- The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. Marcia B. Hall i Tracy E. Cooper, Cambridge University Press, 2013.
- Talvacchia, Bette. „The Word Made Flesh: Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art”. *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. Marcia B. Hall i Tracy E. Cooper, Cambridge University Press, 2013, ss. 49-73.

⁶ W kontekście badań nad zmysłowością barokowej literatury religijnej medytacyjny tekst Hińczy *Dziecię Pan Jezus...* przywoływała i analizowała Mirosława Hanusiewicz (237 nn.).

⁷ Przykładem takich badań mogą być niektóre studia w zbiorze *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, przede wszystkim Talvacchia 49-73.