

Jacek Bielak

## Przedstawienia Sądu Parysa w nowożytnym bursztynnictwie – konwencjonalny topos czy symbol ukrytej treści

Zewnętrznemu obserwatorowi niełatwo znaleźć klucz, który by wyjaśniał historyczny sens i uzasadniał wysoki status kolekcjonerski artystycznych wyrobów z bursztynu w okresie nowożytnym. Podstawowym zagadnieniem, przybliżającym do prawidłowego odczytania kulturowych odniesień tych przedmiotów, jest kwestia semantyki materiału oraz interpretacji znaczenia przedstawień występujących na bursztynowych precjozach. Pierwszy aspekt w tym miejscu pominię. Drugi wiąże się z hermeneutycznym dochodzeniem do właściwych metod odczytywania treści dzieła sztuki. Nie ma w nim miejsca na gotowe rozwiązania, które byłyby aplikowalne i dawały proste wskazówki postępowania. W zgłaszanych roszczeniach do przyjętej interpretacji natychmiast pojawiają się wątpliwości co do roli przedstawionych na wyrobach motywów obrazowych: są jedynie konwencjonalnym zastosowaniem toposu literackiego czy symbolem ukrytych treści? Czy nie jest błędem, że dawnemu posiadaczowi przedmiotu przypisuje się redundantną świadomość, podczas gdy ta istnieje tylko intencjonalnie, będąc w istocie osobistym uposażaniem badającego problem współczesnego naukowca?

Poszukiwanie odpowiedzi o sens obrazów, tak naturalne i podstawowe dla historyka sztuki, powinno być stale podejmowane mimo zaznaczonych trudności, zwłaszcza gdy próbujemy dociec logosu opisywanych przedstawień. Bez względu na nazwę metody stosowanej w historii sztuki dla osiągnięcia tego celu „ci, dla których dyscyplina ta była częścią nauk humanistycznych, starali się uwzględnić w swych studiach nie tylko zagadnienia artystycznego kształtowania, ale także problematykę ideową, której forma plastyczna jest wyrazem”<sup>1</sup>.

Przy próbie odpowiedzi na tak zarysowany program poszukiwań nie sposób usunąć z pola widzenia dalszych trudności metodologicznych. Rozstrzygnięcie, do jakiego świata wyobraźni wpisać nawiązania do mitologii niesie ze sobą konieczność podjęcia szerokich studiów porównawczych z zakresu recepcji antyku<sup>2</sup>. Podejmowanie ich w ramach krótkiego artykułu z konieczności

<sup>1</sup> Jan Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 251.

<sup>2</sup> Jerzy Miziołek, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej polski*, Warszawa 2004; Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gedania Artistica, t. 1, Gdańsk 2011.

musi ograniczyć się do jednego wybranego motywu, aby przedstawienie jego możliwych interpretacji potraktować w sposób wyczerpujący<sup>3</sup>.

Nim przystąpię do omawiania obranego tu wątku ikonografii antycznej w dziełach rzemiosła artystycznego wykonanych z bursztynu, muszę poczynić pewne uwagi wstępne. Dotyczą one wspomnianego problemu stosunku między sferą widzialnej w dziele sztuki ikonografii a jej recypowaną treścią. Uwagi te poczynię ze względu na konieczność uświadomienia sobie krytycyzmu czy nawet sceptycyzmu towarzyszącego badaniom ikonograficznym, w pewnych granicach nieobcego również autorowi. Krytycyzm jest wszak niezbędny, jeśli chcemy uniknąć podstawowych błędów w interpretacji. Opiszę tu pewien model polemiki dotyczącej sposobu postrzegania dzieł sztuki oraz możliwe spory towarzyszące badaczom w ocenie metod historii sztuki. Przedstawiciele tej dyscypliny podejmują zresztą wciąż na nowo krytyczną refleksję, niezależnie od dyskusji z przedstawicielami innych nauk humanistycznych<sup>4</sup>.

Pośrednio wiąże się to z postawionym w tytule pytaniem, czy obecne na przedmiocie artystycznym sposób obrazowania i typy ikonograficzne wyrażają panującą modę i konwencję, czy stanowią element ukrytego zapisu, głębszej treści. W moim przekonaniu, pisząc o ikonografii antycznej, nie można koncentrować się jedynie na opisie widzialnego obrazu oraz identyfikacji przedstawianego mitu czy *storii*. Należy przede wszystkim odnieść się do ujawnionej przez obraz treści, z uwzględnieniem tradycji obrazowania i znaczeń opowieści przywoływanej w danym dziele. Tak rozumiana postawa ma tradycję w jednej z metod historii sztuki, która została nazwana ikonologią. Metoda ta, przynajmniej, wiąże się jednak z pewnym ryzykiem, ponieważ treść dzieła odczytywać można na różnym poziomie. Na przykład, o ile podstawowy poziom ustalenie tematu przedstawienia nie stanowi na ogół przedmiotu kontrowersji, to rozważania idące dalej, a zwłaszcza próba przypomnienia tradycji odczytywania treści danego przedstawienia i propozycja dotarcia do najgłębszych jej pokładów (symboliki) budzi częstokroć opór, niechęć, a nawet zasadniczy sprzeciw adwersarzy metody ikonologicznej. Krytyka ta opiera się najczęściej na argumentie wskazującym na nasz brak wiedzy o sposobie odczytywania przedstawienia przez autora dzieła, zamawiającego lub każdego innego odbiorcę żyjącego w czasie powstania danego dzieła.

Zauważmy, że krytyczny stosunek do ikonologii nie usuwa wagi pierwotnego pytania o właściwe znaczenie danego przedstawienia. Kładąc akcent na słowo „właściwe” mamy na myśli rzeczywistą myśl twórcy – swoistego konceptora programu treściowego dzieła. W związku z powyższym nasuwa się kolejne pytanie sprowadzające rzecz do następującego dylematu. Jeśli treść dzieła jest

<sup>3</sup> Artykuł stanowi fragment jednego z rozdziałów niepublikowanej rozprawy doktorskiej, której zmieniona wersja jest przygotowywana do druku w serii *Gedania Artistica*.

<sup>4</sup> *Historia sztuki dzisiaj. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, 19–21 listopada 2009*, red. Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Zuchowski.

Jacek Bielak ustalona i zaprojektowana na przykład przez działającego na dworze księcia siedemnastowiecznego bibliotekarza-erudyty, który w oparciu o swą wiedzę z zakresu symboliki i emblematyki konstruuje program ikonograficzny dzieła, po czym mecenas, zaznajomiwszy się z jego treścią, nakazuje wykonać zaprojektowane dzieło, a twórca – choć nie ma pełnej świadomości znaczeń treści przedstawienia – wykonuje je zgodnie ze wskazówkami zleceńodawcy, urzędnika z kancelarii dworskiej, to czy tak wykonane dzieło możemy uznać za obiekt dający się poprawnie zanalizować przy pomocy metody ikonologicznej? Czy próba dotarcia do znaczenia treści zawartej i zaprojektowanej przez owego bibliotekarza jest nadużyciem? Wielu badaczy, a niestety skłonność do tego rodzaju ocen mają na ogół historycy<sup>5</sup>, zajmie negatywne stanowisko w tej kwestii, to znaczy stwierdzi, że punkt wyjścia dla badań stanowić ma kultura materialna epoki, często rozumiana statystycznie. Dzieła sztuki, choćby zaginione, opisywane są nie ze względu na ich treść i formę artystyczną, ale na fakt, że, obecna w zachowanych dokumentach informacja o nich stanowi jedyne świadectwo, tworząc niejako autonomiczny relikw historyczny. Wówczas konsekwentnie głównym przedmiotem badań będą świadectwa kultury materialnej: inwentarze, spisy nieruchomości, rachunki. Traktowane jak ostateczna instancja i absolutyzowane niewiele wyjaśniają<sup>6</sup>. W ilościowym zestawieniu przytłaczającym faktografią, brak hierarchizacji wymienianych w nich przedmiotów, co ukazuje bezbronność materii i w gruncie rzeczy ogołaca wartość kulturową rzemiosła artystycznego z odniesień pozamaterialnych. Nie oznacza to, że badania te są bezowocne. Problematyczność takich prostych zestawień polega na tym, że na ich podstawie wyprowadza się prawidła wiedzy o kulturze danej epoki<sup>7</sup>. Nazwa przedmiotu, jeśli nie stoi za nim rozpoznawalny obiekt o zidentyfikowanej typologii, jest niewystarczająca. Prawdliwość odczytania musi być weryfikowana w dziele<sup>8</sup>.

Inna argumentacja zajmująca krytyczne stanowisko wobec ikonologii również nosi charakter statystyczny, ale inaczej ujęty. Uznaje, że skoro większość odbiorców dzieła (niekiedy włączając w to zamawiającego), nie była odpowiednio przygotowana i nie potrafiła odczytać tajników jego treści, to dzieło takie nie powinno podlegać „nadinterpretacjom” ikonologów. Rozbudowane

<sup>5</sup> Historycy sztuki to oczywiście również przedstawiciele dyscypliny historycznej, ale w tym ważnym rozróżnieniu chodzi o właściwie rozumianą (a często właśnie nierozumianą) specyfikę historii sztuki i jej metod badawczych. Nie oznacza to oczywiście kwestionowania wartości poznania historycznego opartego o źródła pisane, ale jedynie konstatuję fakt, że jest ono inne jakościowo, gdyż wychodzi od słowa, a nie obrazu.

<sup>6</sup> Andrzej Klonder, *Wszystka spuścizna w Bogu spoczywająca. Majątek ruchomy zwykłych mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII wieku*, Warszawa 2000.

<sup>7</sup> Podobne stanowisko wobec ryzyka opisywania przedmiotów rzemiosła artystycznego za pomocą metody statystycznej, opartej wyłącznie o badania inwentarzowe, zajął ostatnio Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 9.

<sup>8</sup> Zob. trafne uwagi piszącego na ten temat szerzej Tadeusza J. Żuchowskiego, *O problemach polskich badań nad meblarstwem*, [w:] *Historia sztuki dzisiaj...*, s. 121 i n.

badania nad symboliką dzieła nie znajdują więc usprawiedliwienia, ponieważ rzekoma treść była postrzegana przez większość współczesnych jedynie jako ornament lub neutralna treściowo konwencja. Czy stanowisko to trafnie rozwiązuje nasz podstawowy dylemat? Tyle krytyki teraz przejdę do zasadniczych rozważań, jeśli mam dojść do wiążącej konkluzji.

Wśród zachowanych obiektów z bursztynu o charakterze artystycznym istnieje grupa wyrobów, na których znajdują się przedstawienia figuralne nawiązujące do tematów antycznych. Niektóre z nich mają charakter jednostkowy i nie występują na żadnym innym wyrobie. Istnieją jednak i takie, które były powielane, przez co ma się wrażenie utrwalania formalnej konwencji. Interesującym przykładem wspomnianego wyżej problemu metodologicznego jest nieomawiany dotąd w kontekście bursztynowego rzemiosła typ ikonograficzny oparty na narracji mitologicznej o tzw. Sądzie Parysa. Temat nawiązuje do epizodu, który miał miejsce na przyjęciu weselnym Peleusa i Tetydy. W nowożytnej sztuce wydarzenie to było chętnie przedstawiane, co jest dodatkowym powodem, dla którego warto poświęcić mu uwagę. Jest to motyw najczęściej powtarzający się w ikonografii reprezentacyjnych wyrobów z bursztynu. W zidentyfikowanych źródłach pojawia się aż pięciokrotnie jako grupa pełnifiguralnej rzeźby w całości wykonanej z bursztynu. Przy czym trzykrotnie został ukazany w samodzielnej grupie rzeźbiarskiej, zlokalizowanej na specjalnym postumencie lub bez jakiegokolwiek oprawy (berliński i dwa londyńskie *Sądy Parysa*, il. 1, 2, 3), a w dwu pozostałych wypadkach występuje jako kompozycja rzeźbiarska wieńcząca wieko bursztynowej szkatuły<sup>9</sup>. Pierwotnie również berlińska rzeźba *Sądu Parysa* była prawdopodobnie umieszczona na postumencie i zrealizowana jako fragment większej kompozycji. Posiada widoczne od dołu ślady otworów, co po szczegółowych oględzinach potwierdził Christian Theuerkauff w wypowiedzi cytowanej przez Marjorie Trusted<sup>10</sup>. Z kolei oklejony bursztynowymi płytkami postument, na którym ustawiona jest grupa z Londynu, wyraźnie odbiega kolorystyką i proporcjami od finezyjnej rzeźby. Mogłoby to wskazywać na jego wtórność, lecz ze względu na cztery reliefy przedstawiające umieszczone wokół cokołu putta oraz sześć otworów widocznych od spodu uznać należy, że dysproporcje spowodowane są raczej pierwotnym umieszczeniem całej grupy na innej, większej strukturze. Jest wysoce prawdopodobne, że była to również nieznana dziś szkatuła. Sugeruje to budowa i kompozycja wyrobów, które w wielu przypadkach wyglądały podobnie, tworząc ustalony typ szkatuły z rzeźbą usytuowaną na wieku.

<sup>9</sup> Pierwszy wymieniony wyrób znajduje się w Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst w Berlinie, a dwa następne w Victoria and Albert Museum w Londynie. Kolejny przykład w europejskich zbiorach dokumentuje szkatuła przechowywana w Muzeum Zamkowym w Malborku, a ostatni, niezachowany, przedstawiony został w formie rysunkowej. Zob. przypis 12.

<sup>10</sup> Zob. Marjorie Trusted, *Catalogue of European Ambers in the Victoria and Albert Museum*, London 1985, s. 61.



Il. 1. Bursztynowa rzeźba z przedstawieniem Sądu Parysa, przed 1690 r., Staatliche Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, w Berlinie, nr Inw. 859 (wys. 20,5 cm), fot. J. Bielak



Il. 2. Bursztynowa rzeźba z przedstawieniem Sądu Parysa osadzone na drewnianej podstawie oklejonej płytkami bursztynu, ok. 1690–1700 r., Victoria & Albert Museum w Londynie, nr inw. 1059–1873 (wys. 19,7), fot. J. Bielak

Il. 3. Bursztynowa rzeźba  
z przedstawieniem Sądu  
Parysa, koniec XVII w.,  
Victoria & Albert Museum  
w Londynie, nr inw. A.61-1925  
(wys. 12,8 cm),  
fot. J. Bielak



Wskazują na to również dwa przykłady lokalizacji grupy rzeźbiarskiej z tematem Sądu Parysa na tego typu wyrobie. Pierwszy to obiekt znany jako tzw. „szkatuła Mauchera”, przechowywany obecnie w Muzeum Zamkowym w Malborku<sup>11</sup> (il. 4). Drugi znalazł się na szkatule znanej jedynie z rysunku przedstawiającego pracę gdańskiego mistrza bursztywnika, a wykonanego jako ilustracja do notatki z wizyty w pracowni bursztywnika złożonej przez gdańskiego rajcę Georga Schrödera. Świadcstwo o przedmiotach znajdujących się

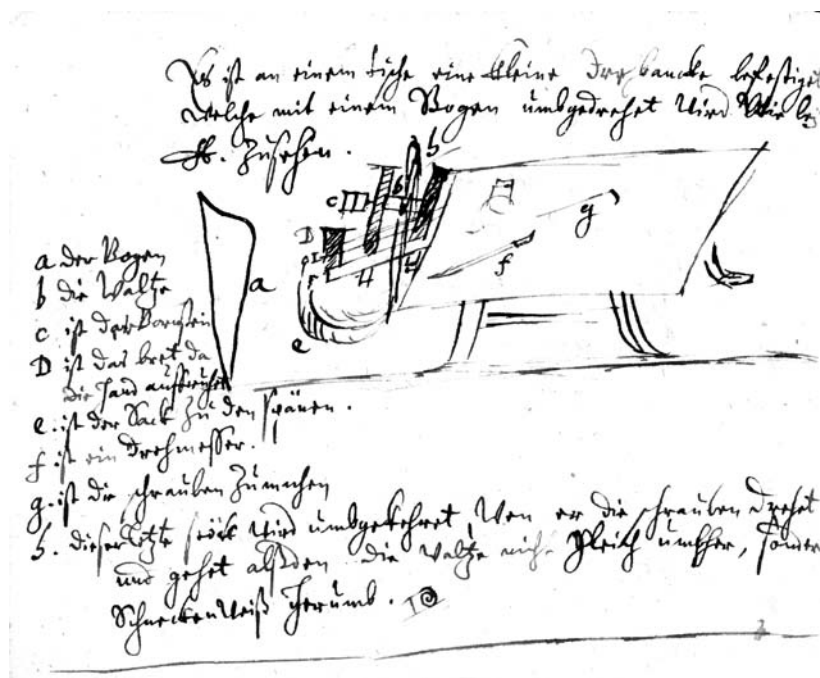
<sup>11</sup> Szkatuła pochodzi z kolekcji T.B. Kitson w Yorkshire i do Muzeum Zamkowego w Malborku trafiła w 1968 r. z Paryża za pośrednictwem antykwarium Joanny i Franciszka Studzińskich. Wcześniej znalazła się na aukcji w Sotheby's, gdzie wyprzedawano zbiory kolekcji T. B. Kitson, zakupiona prawdopodobnie podczas aukcji z dnia 23 stycznia 1961 r. Autorstwo tego dzieła Christophowi Maucherowi przypisała po raz pierwszy Janina Grabowska. Zob. Janina Grabowska, *Amber in Polish History*, Edinburgh 1978, *eadem*, *Polski Bursztyn*, Warszawa 1982. Szczegółowy opis szkatuły podała Elżbieta Mierzwińska, *Bursztyn w sztuce. Katalog wybranych obiektów ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku*, Malbork 1998, s. 74–75.



Il. 4. Sąd Parysa z tzw. Szkatuły Mauchera, koniec XVII w., Muzeum Zamkowe w Malborku, nr inw. MZM/B/922 (szkatuła wys. 41 cm), fot. J. Bielak

w warsztacie gdańskiego mistrza zostało odnotowane w dzienniku zwanym *Quodlibet oder Tage-buch*<sup>12</sup>. Treść rękopisu świadczy o tym, że Schröder zainteresowany był technicznymi rozwiązaniami i tajnikami metod stosowanych przez rzemieślników. Spisał uwagi na temat metalurgii, szklarstwa, przetwórstwa drzewnego oraz garncarstwa. Dnia 7 lutego 1673 r. odwiedził pracownię obróbki bursztynu istniejącą przy kościele św. Katarzyny. Z wizyty sporządził notatki zawierające opis metody szlifowania surowca oraz sposobu wykonania końcowego wyrobu – szkatuły, która była akurat przedmiotem pracy mistrza. Według relacji świadka praca nad nią zajęła nieznanemu z imienia bursztyownikowi dwa lata. Schröder obok notatek zamieścił także dwa rysunki objaśniające opisaną obserwację. Pierwszy rysunek pokazywał wyposażenie warsztatu (il. 5), na który składał się specjalnej konstrukcji stół do toczenia bursztynu, drugi przedstawiał szkatułkę w końcowej fazie produkcji (il. 6). Nad rysunkiem opisana jest szczegółowo kolorystyka wyrobu ujawniająca i zasadę doboru i rodzaje materiału, a obok (literami *a* oraz *b*) oznaczono miejsca na szkatułce, w których występowały rzeźby figuralne. Schröder dopisał przy literze *a* słowa *Iudicium Paridis* (łac. Sąd Parysa), zaś przy literze *b* widnieje inskrypcja

<sup>12</sup> *Quodlibet oder Tage-buch*, Biblioteka PAN w Gdańsku, Ms. 671, s. 172.



Il. 5. Rysunek stołu w warsztacie obróbki bursztynu, 1673 r., rękopis Georga Schrödera, Quodlibet oder Tage-buch, Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 671, s.

*vier Reüter* (niem. czterech jeźdźcy). Możemy z dużą dozą pewności stwierdzić, że w miejscach na szkatułce zaznaczonych tymi literami bursztynnik umieścił wykonane z bursztynu figury. Rysunek nosi charakter schematyczny i nie pozwala na dogłębną analizę detali plastycznych, ale co istotne oddaje kompozycję dzieła oraz architektoniczną konstrukcję powstałej w gdańskiej pracowni szkatuły. Ważną informacją dającą się odczytać z rysunku jest sposób umieszczenia grupy *Sądu Parysa*, która została narysowana na wieku szkatuły<sup>13</sup>. Potwierdza to tradycję umiejscawiania grupy rzeźbiarskiej na wieku. Wokół czterech narożników szkatuły umieszczono figury przedstawiające jeźdźców, co potwierdza opis pod literą *b* widniejącą wyraźnie obok dwóch z nich. Dokładność oznaczeń rysunku pozwala na wniosek, że świadectwo Schrödera należy do najbardziej wiarygodnych źródeł wskazujących zasadę komponowania i centralne znaczenie grupy ikonograficznej lokowanej w tym miejscu.

<sup>13</sup> Nie tłumaczę w tym miejscu treści notatek z wizyty w pracowni mistrza, ponieważ szczegółowy ich opis został już przedstawiony w literaturze. Zob. Maria Bogucka, *Z zagadnień techniki rzemiosła w Gdańsku w XVII w.*, „Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu”, t. 4, 1964, s. 31, 48–49.



A. M DC LXIII.

172

Cum bono Deo.

Den 7. Februar beim Vorputzen auf S. Catharinen Kirch  
hoff ein Kästlein gefertigt, 1000 Hfl. Wert auf Vorputzen,  
über Holz die man ein Jahr lang gearbeitet, ist das  
ganz durchgehend mit einem Firnen oben geputzt  
und an der Seiten, mit Goldem sein aufgearbeitet und  
mit Gold auf mancherlei Farben Vorputzen, das das  
meiste aber auf gelbem, die Figuren auf Weiss, und  
etliche durchgehend auf Goldem blauem und sein  
gehörig geputzt.



a. Ferdin. Paris  
b. des Hüter.

Notandum Das das Vorputzen mit Mastix zusammen ge  
trübet wird, Holz der Mastix zu dem mit einem Firnen  
beim Öl temperirt wird, und muß man das Firnen  
jornal beim Licht warm machen, und aufschwingen,  
dann die Firne zu dem Öl in einander geschüttet sein  
und nach und nach auf Holz geputzt sein gemacht,  
damit sie desto stärker halten.

Notandum (2) Das das Vorputzen mit der Seiden gleich  
geputzt, und jornal auf einem Stock mit einer  
übertragen mit mit Wasser kleinverweirter Kreidelsteinen  
blau und durchgehend polirt werden muß.

Notandum (3) Wie das Vorputzen geputzt werden, solches  
geputzt auf folgende Art und Weise, und mit fol  
genden Vorrichtungen.

Il. 6. Rysunek szkatuły z przedstawieniem Sądu Parysa na wieku, 1673 r., rękopis Georga Schrödera, *Quodlibet oder Tage-buch*, Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 671, s. 172

Powtarzalność motywu występującego na kilku wyrobach skłania do postawienia pytania o istnienie jakiegoś szczególnego związku między popularnością formy wykonanej z bałtyckiego złota, a treścią przedstawianego na nim wyobrażenia, czyli Sądu Parysa. Choć na tle grupy wszystkich zachowanych dzieł z bursztynu wyjątkowa częstotliwość występowania wyżej opisanej sceny może mieć charakter przypadkowy, to jednak nie należy jej lekceważyć. Być może szczegół ten pozostałby niezauważony, gdyby nie fakt, że badanie recepcji antyku skłania do namysłu nad częstotliwością pojawiania się niektórych przedstawień, a stała ich powtarzalność prowokuje do wyciągnięcia dalszych wniosków. Aby podjąć się próby rozwiązania tego zagadnienia należy w pierwszej kolejności sięgnąć do wiedzy na temat pochodzenia i znaczenia Sądu Parysa w sztuce nowożytnej.

Temat Sądu Parysa stał się przedmiotem rozważań licznych opracowań, a nawet osobnej książki<sup>14</sup>. Praca francuskiego historyka sztuki Huberta Damischa w całości poświęcona reprezentacjom tej sceny w sztuce nie analizuje ich od strony ikonografii, ale rozpatruje historię przedstawień na tle koncepcji filozoficznych i estetycznych (nowość idei piękna u Kanta w stosunku do poprzednich myślicieli) oraz na gruncie psychologii (teorie zachowań seksualnych Freuda). Damisch, w oparciu o wypracowaną przez siebie metodę nazwaną ikonologią analityczną, bada obrazy i dzieła artystów takich jak Rafael, Picasso, Watteau i Manet, szukając definicji piękna w jej związku z doznawaniem przyjemności wzrokowej. Powołując się na wybór Parysa, dostrzega w tym, co piękne skojarzenia z przyjemnością i pożądaniem. W literaturze polskiej analizę treści tego przedstawienia dał Jerzy Miziołek, badając je na przykładzie znanego obrazu Henryka Siemiradzkiego<sup>15</sup>. Odnosząc się do malarskiego dzieła, powstałego znacznie później niż omawiane przez nas przedmioty, ukazał historię tego tematu w sztukach wizualnych.

Z powyższego przeglądu literatury wynika, że Sąd Parysa posiada w kulturze europejskiej długą i pokrytą wieloma warstwami znaczeniowymi tradycję ikonograficzną. Interpretacja ideowa dotycząca znaczenia wyboru Parysa po raz pierwszy pojawia się u Fulgencjusza<sup>16</sup>. Odtąd pojawiło się wiele interpretacji nawiązujących do alegorycznego oglądu epickiego mitu. W trzech rozdziałach autor dzieła *Mythologiae* zinterpretował mity greckie, wyodrębniając między innymi rozdział zatytułowany *Fabula de Iudicio Paridis*. Fulgencjusz rozpoczął opowieść od tego, na czym polega istota sporu trzech bogiń. Następnie przywołaną historię zaopatrzył w komentarz, dając wykładnię

<sup>14</sup> Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. How Renaissance Artists Rediscovered the Pagan Gods*, Oxford 2005. Zob. zwłaszcza Hubert Damisch, *The Judgement of Paris*, Chicago–London 1996.

<sup>15</sup> Jerzy Miziołek, *Henryka Hektora Siemiradzkiego wizja antyku: „Sąd Parysa” w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1–2, s. 81–104.

<sup>16</sup> Fabius Placides Fulgentius, *The Mythologies. The exposition of the content of Virgil according to moral philosophy. The explanation of obsolete words. On the ages of the world and of man. On the Thebaid*, tłum. Leslie George Whitebread, Columbus 1971.

Jacek Bielak moralno-filozoficzną<sup>17</sup>. Wyjaśnił, że scena przedstawia trzy porządki, trzy sposoby istnienia czy wręcz modele życiowe, których wzory symbolizują postacie bogiń. Następnie wyjaśnia na czym polega różnica pomiędzy tymi rodzajami życia: „Sed quid sibi tres deae de tribus vitarum ordinibus vindicent edicamus” (Tymczasem podamy do wiadomości jakie trzy sposoby życia zapewniają owe trzy boginie)<sup>18</sup>. Źródło rozróżnienia trzech postaw i etosów życiowych widzi w tradycji greckiej filozofii<sup>19</sup>. „Philosophi tripertitam humanitatis voluerunt vitam, ex quibus primam theoreticam, secundam practicam, tertiam filargicam voluerunt, quas nos Latine contemplativam, activam, voluptariam nuncupamus” („Filozofowie oznajmiają, że ludzie prowadzą życie na trzy różne sposoby, z których pierwszy [jest poddany rozważaniom] teoretyczny[m], drugi [zagadnieniom] praktyczny[m], a trzeci wygodzie, co my po łacinie nazywamy modelem kontemplacyjnym, aktywnym i opartym na zaspokajaniu przyjemności”) Pierwszy etos to wybór życia opartego na teoretycznej kontemplacji, drugi wypełniony jest aktywną działalnością, a trzeci, jak czytamy w komentarzu, polega na maksymalizowaniu przyjemności.

Pomijając na moment konsekwencje tej interpretacji dla powstania typu ikonograficznego o nowo zaakcentowanym znaczeniu, warto zauważyć, że omawiany temat jest punktem kulminacyjnym dłuższej historii, w której sytuacja zmusza Parysa, księcia Troi, do dokonania wyboru. Historia rozgrywa się podczas wesela, które nie jest ucztą zwyczajnych biesiadników. Na uroczystość zostali zaproszeni wszyscy bogowie Olimpu, poza Eris – bogini niezgody, która nie została dopuszczona do uczyty weselnej. Zemściła się za to rzucając złote jabłko, podpisane „dla najpiękniejszej”. Wskutek udanej intrygi aż trzy boginie poczuły się właścicielkami jabłka (Afrodyta, Hera i Atena). O zażegnanie sporu został poproszony Zeus. Zwrócił się do Hermesa, aby ten zaprowadził je przed oblicze Parysa by zdecydował, której należy się znaleziony przedmiot waśni. Wybór miał się dokonać poprzez wręczenie jabłka tej, której obietnica była mu najmiłsza. Parys stanął przed osobistym dylematem, którego rozstrzygnięcie miało uroczysty i publiczny charakter. Dla obłaskawienia młodego księcia każda z bogiń przygotowała inny dar. Afrodyta (Venus) oferowała Parysowi piękne ciało i obiecała, że jeśli ją wybierze, to poślubi Helenę – najpiękniejszą kobietę na świecie, królową Sparty. Hera (Juno) przysięgła obdarować Parysa władzą i uczynić go królem wszystkich ludów na całej ziemi, oddając mu w tym celu całą Azję. Atena (Minerva) zobowiązała się,

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 64–67 (II, 1).

<sup>18</sup> Wszystkie cytaty z oryginału dzieła za: <http://www.thelatinlibrary.com/fulgentius.html>. Teksty łacińskie w przekładzie Jacka Bielaka.

<sup>19</sup> Fulgencjusz nie podaje konkretnego źródła lub tekstu, ale najpoczytniejszym i najbardziej znanym dziełem starannie rozróżniającym trzy typy ludzkiego życia jest *Etyka nikomachejska* Arystotelesa. Filozof pozostawił w nich refleksję o definicji dobra, zawartych na początku pierwszej księgi tego wielkiego traktatu. Zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. Daniela Gromska, Warszawa 1982, s. 10–11.

że w zamian za przyznanie jej jabłka Parys otrzyma mądrość i zwycięstwo w każdej prowadzonej przez siebie wojnie.

*Przedstawienia  
Sądu Parysa...*

Nagabywany książę musiał opowiedzieć się po jednej ze stron sporu, a według Fulgencjusza był to w istocie wybór wzorca jego własnej postawy życiowej. Parys uległ namiętności, wybrał Afrodytę, co spowodowało katastrofę militarną, wywołało poważne skutki polityczne dla królestwa Troi i całej rodziny Parysa. W interpretacji opowieści istotny jest moment samodzielnego wyboru, jaki musiał podjąć przyszły władca. W istocie nie dotyczył on wyłącznie bogiń, ale dotyczył wartości, które młody król wybrał jako najważniejsze, gdyż wpływające na jego przyszły los. Przedmiotem wyboru były więc nie tyle dary ofiarowane przez boginie, ile trzy wartości: władza, mądrość, namiętność. Pierwsza zaspokaja potrzeby psychiczne, druga oznacza umiejętność doboru właściwej strategii walki i odnosi się do zalet umysłowych oraz cnót intelektualnych, ostatnia jest zaś symbolem dominacji sfery cielesnej, skupionej na zaspokajaniu zmysłowych pragnień. Odnajdujemy tu repertuar możliwości, przed którymi musiał stanąć każdy przywódca polityczny. Panowanie w wielu królestwach (Hera), rządy mądre i sprawiedliwe, oparte na zwycięstwach militarnych oraz (Atena) władza rozkoszująca się przywilejami, która nie ukazuje celów zgodnych z interesem państwa, lecz zaspokaja własne namiętności (Afrodyta). Dzieła sztuki, których tematyka sprawującym władzę przypominała o nieuchronności podejmowanych przez nich wyborów, stanowiły atrakcyjne prezenty dyplomatyczne. Sztuka nowożytna powstawała wszak w okresie rosnących w siłę monarchii absolutnych.

Istnieje jednak jeszcze inny kierunek interpretacji, który w pewien sposób wyjaśnia popularność omawianego typu ikonograficznego na reprezentacyjnych wyrobach z bursztynu. Polega on na odniesieniu sceny do tematyki zaślubin i wesela. Szkatuły z przedstawieniem Sądu Parysa rozgrywającego się podczas uczty weselnej, będącej początkiem nowej drogi młodej pary, nadawały się doskonale na prezent weselny dla osób zamożnych, o wysokim statusie społecznym.

Trzecia możliwość interpretacji sceny Sądu Parysa przedstawianej w sztuce polega na uniwersalności tematu, który sprawiał, że nabywane lub zamawiane dzieło miało charakter uogólnionego moralitetu zawierającego przestrożę. Dzieło nawoływało do czujności, ostrzegało przed wyborem, który może spowodować indywidualną lub zbiorową klęskę. Moralizatorska interpretacja podkreśla fałszywy wybór Parysa przedkładającego piękno nad mądrość i siłę. Zatrzymajmy się jeszcze i zastanówmy nad kilkoma stałymi elementami ikonografii tej sceny. Rozpoznanie alegorycznych postaci następuje dzięki ich atrybutom, które nieodmiennie występują w większości przedstawień sceny Sądu Parysa. Paw jest symbolem Hery, sowa to tradycyjny atrybut Ateny, a jabłko przypisywane jest zgodnie z wyborem księcia Afrodycie. W wielu przedstawieniach pojawia się pies, towarzysz siedzący u stóp Parysa. Przy narodzinach księcia Troi przepowiedziano jego matce Hekabie, że dziecko

Jacek Bielak stanie się przyczyną zagłady miasta. Wtedy Parys opuścił gród i wyruszył w góry Ida, gdzie został pasterzem. Z tego powodu był przedstawiany jako mężczyzna grający na lirze, zaopatrzony w laskę, któremu towarzyszy strzegący stada owiec pies.

Próbując zrozumieć powtarzalność omawianego tematu, odnotujmy znamienny fakt, iż niektóre treści zaczerpnięte z mitologii odegrały rolę argumentów jako *exempla* w dyskusjach retorycznych i polemikach filozoficznych. Jednym z chętnie podejmowanych wątków była historia Parysa, która stała się elementem sporu w dyskusji o przyczynie upadku Troi. Retoryczne spory toczyły się wokół oskarżenia Heleny lub usprawiedliwienia i odrzucenia jej winy jako sprawczyni konfliktu spartańsko-trojańskiego. W tej zażartej dyskusji głównym argumentem obrony Heleny, a następnie Parysa, było twierdzenie o wyjątkowej naturze i absolutnej wartości piękna. To właśnie ono miałoby usprawiedliwiać wybór królewicza. Uleganie pięknu nie może być obciążające moralnie, ponieważ wrażliwość na to, co piękne stanowi istotę człowieczeństwa. Przykładem utworu, który ukazuje bezpośredni związek tematu z treścią polemik wokół Parysa jest mowa Izokratesa, która zachowała się pod tytułem *Pochwała Heleny*<sup>20</sup>. Na tej podstawie możemy uznać, że popularność przedstawień ze sceną Sądu Parysa w sztuce nowożytnej wynikała z treści mitu, którego wymowa była apologetyczna względem piękna i wartości estetycznych. Najbardziej wyrafinowana sztuka domagała się moralnego uzasadnienia. Niewątpliwie precyzyjne, filigranowe wyroby z bursztynu należy zaliczyć do przedmiotów, w których wyrafinowana przyjemność kontrastowała z ich kruchością i nietrwałością. Czy i jak koncepcja piękna, które broni się poprzez wyrób, była zgodna z nowożytnymi teoriami o celach sztuki, to temat na odrębne rozważania.

A jakie jest uzasadnienie częstotliwości pojawiania się tego tematu na bursztynowych szkatułach? Mityczną przypowieść uznano za doskonały temat mówiący o triumfie piękna, które zwycięża i wyprzedza inne, nawet największe przymioty ludzkie. Jest to piękno rozumiane estetycznie i zarazem zmysłowo, postrzegane jako najwyższe kryterium i miara właściwego osądu. Gloryfikuje ono artyzm i wielkość sztuki jako wartość samą w sobie. Uleganie skłonności do tego, co piękne podyktowane jest wielką namiętnością mającą tu charakter uwznioślony. Platońska, w swej genezie pogarda dla zaspokajania zmysłów czytelna w alegorezie Fulgencjusza zostaje odrzucona na rzecz intelektualnej wartości doznań estetycznych. Piękno widziane jest tu jako jakość nadrzędna, wprawiająca zarówno zmysły, jak i umysł w stan pożądania i zaspokojenia, stan o charakterze kontemplacyjnym. Wybór piękna nie jest więc opowiedzeniem się po stronie ciemnych zmysłów czy namiętności. Albowiem według nowożytnych teorii „prawdziwe piękno poznajemy przez rozum, a nie przez

<sup>20</sup> Krystyna Tuszyńska-Maciejewska, „Pochwała Heleny” w wykonaniu ateńskiego mówcy Izokratesa, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”, t. 8, 1991, s. 57–70.

zmysły, w każdym razie nie przez same zmysły”<sup>21</sup>. *Pulchritudo* nie zaprzecza życiu aktywnemu ani kontemplacyjnemu, lecz je wywołuje i umacnia. Jest zatem wyborem najwłaściwszym, obejmującym wszystkie sfery ludzkiego doświadczenia. Spór o piękno nie jest abstrakcyjny, nadal towarzyszy debacie filozoficznej przy próbie rozumienia jego natury<sup>22</sup>. Dlaczego właśnie ten problem zajął ważne miejsce w XVI–XVIII w.? Wydaje się, że na przykładzie historii Parysa najlepiej uwidaczniał się nowożytny ideał sztuki, w której dostrzegano skomplikowane relacje rozumu i zmysłów. Przedstawienie może mieć też związek z potrzebą usprawiedliwienia chęci posiadania kosztownego dzieła o wyjątkowym charakterze, nad którym mistrz pracował dwa lata, a najlepiej jeszcze dłużej. Przy rosnącym znaczeniu kolekcjonerstwa staje się zrozumiałe wprowadzenie w obieg tematyki uzasadniającej posiadanie zbiorów sztuki jako przejawu splendoru czy luksusu potwierdzającego status i aspiracje właściciela.

Na koniec zadajmy pytanie, czy symboliczna wymowa wyobrażeń *Sądu Parysa* znajdowała wzmocnienie w nowożytnych przedstawieniach emblematycznych. Czy pełniły one rolę wspomagającą w upowszechnianiu alegorycznego rozumienia treści niektórych mitów? Jak rozpowszechniała się i kształtowała ta świadomość? Czy nie było w interpretacji tej sceny dalszych, bardziej urozmaiconych odcieni semantycznych? Pytania odnoszą się w pewien sposób do uwagi Krzysztofa Pomiana twierdzącego, że najpierw dzieła sztuki służyły lepszemu rozumieniu tekstów, później od XVIII w. to teksty pomagały rozumieć dzieła sztuki<sup>23</sup>. Zdaniem Mario Praz, opisującego problem wzajemnego stosunku tekstów literackich i obrazów, zagadnienie to – przynajmniej w końcu XVI i w wieku XVII – nie jest tak jednoznaczne. Słowo i obraz miały w tym czasie raczej równorzędny charakter, a artyści rywalizowali w pomysłach i poszukiwaniu środków wyrazu. Splot relacji słowo-obraz był na tyle silny, że został w końcu określony mianem „konwencji ikonicznej”. Takie ujęcie wedle Praz „triumfowało nie tylko w epoce odrodzenia, ale też panowało w XVII w., kiedy to Marino i jego zwolennicy dawali całe »galérie« wierszowanych obrazów, których szczytowym przejawem były *Peintures morales* Pierre’a Le Moyene’a, i kiedy rozkwitła literatura emblematów”<sup>24</sup>. Zjawisko wzajemnego objaśniania obrazów przy pomocy tekstów i odwrotnie było powszechne od czasu renesansu. Odnosząc to konkretnie do naszego przedstawienia, możemy zaobserwować ów związek na przykładzie historii Sądu Parysa zamieszczonej w emblematycznym traktacie Joannesa Sambuccusa

<sup>21</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Piękno: dzieje pojęcia*, [w:] *idem, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 147.

<sup>22</sup> Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna korzeniowska, Warszawa 1993.

<sup>23</sup> Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996, s. 296–297.

<sup>24</sup> Mario Praz, *Ut pictura poesis*, [w:] *idem, Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Gdańsk 2006, s. 7.

Jacek Bielak (1531–1584), którego autor niewątpliwie pozostawał pod wpływem myśli Platona<sup>25</sup>. W antwerpskim wydaniu jego dzieła *Emblemata* znajdujemy plastyczne przedstawienie omawianej sceny, oparte na kompozycji graficznej Marcantoniego Raimondiego inspirowanej rysunkiem Rafała. Wierszem dopisano sentencję wskazującą sposób egzegezy tej sceny:

Est adeo Stygiis mens nostra immersa tenebris,  
Ut non quae bona sint, quae mala despiciat.  
Noxia quaeque premunt homines caligine caecos,  
Iudicioque perit plurima turba suo.  
At reputes quaeso Paridis tu semper amores,  
Cautius ut vivas, nec damna velis<sup>26</sup>.  
Umysł nasz do tego stopnia ogarniają styksowe ciemności,  
że nie rozróżnia on rzeczy dobrych od złych.  
Niszczące skutki mają zaslepiionych ludzi  
Od własnego wyboru ginie wielka ciżba  
Przeto proszę, rozważaj stale namiętności Parysa,  
Abyś żył uważnie i z własnej woli nie poniósł szkody

Zgodnie z tą interpretacją wybór piękna ma negatywny, a nie usprawiedliwiający charakter. Umysł ludzki jest tak silnie pogrążony w ciemnościach, że wybiera to, co złe, zamiast tego, co dobre. Zło ogarnia i oślepia człowieka niczym gęsta mgła, a wielu upada z powodu własnego wyboru. Piękno jawi się jako ułuda wartości. W konkluzji autor odpowiada na odwieczne pytanie *unde malum* prosi czytelnika, aby nieustannie pamiętać o groźnych konsekwencjach namiętności (*amores* Parysa), żyć ostrożnie i unikać szkodliwych pragnień. W rezultacie treść oraz ideowa wymowa tego przedstawienia idzie za tradycją komentarza Fulgencjusza. Obraz i tekst wzajemnie się dopełniają, tworząc moralitet o zabarwieniu filozoficznym. Bez nadatku słowa wymowa obrazu nie może być jednoznacznie rozpoznana. Niejednoznaczność czerpie swe źródło z wielorakości odniesień literackich. Właśnie dlatego pojawia się kłopot z ostateczną interpretacją ikonografii przedstawień Sądu Parysa.

Skomplikowane relacje słowo-obraz inaczej jeszcze interpretował Armando Petrucci, pisząc w swej znakomitej monografii przemian stylu epigraficznego w Italii o „przemieszaniach między elementami epigraficznymi a ściśle graficznymi”. Na podstawie analizy bogatego materiału źródłowego konkluduje, iż w wieku XVII utrwała się zwyczaj „wprowadzania do malowideł i druków o tematyce moralnej, alegorycznej bądź filozoficznej sentencji, objaśnień, krótkich epigramów i napisów, odwołujących się do obrazów, komentujących je, podkreślających ich przesłanie w pewnej mierze kontestujące, krytycz-

<sup>25</sup> Wspomniany tu traktat emblematyczny Sambuccusa wchodzi w skład sztambucha gdańskiego rajcy i humanisty Bartholomeusa Schachmanna. Wśród rytowanych ilustracji i emblematów jeden z nich zawiera scenę Sądu Parysa. Zob. Biblioteka Gdańska PAN, Ms. 2501.

<sup>26</sup> Joannes Sambuccus, *Emblemata*, Antverpiae 1564, s. 153.

ne, w niektórych przypadkach wywrotowe”<sup>27</sup>. Zdawano sobie sprawę, że bez inskrypcji obraz jest nader wieloznaczny.

*Przedstawienia  
Sądu Parysa...*

Spróbujmy wyciągnąć wnioski z zaobserwowanych zjawisk. Reprezentacyjne dzieła z bursztynu powstawały najczęściej w kręgu zamówień i kultury dworskiej. Do podstawowych jej zasad należało odwoływanie się do treści moralizatorskich lub gloryfikujących określone cechy władcy. Efekt ten uzyskiwano poprzez uciekanie się do popularnych w epoce nowożytnej tematów, symboli i atrybutów. Na ogół elementy treściowe czerpano ze starożytności, przez co zarazem zakładano i postulowano pewien sposób wykształcenia odbiorcy, oparty na znajomości kultury antycznej. Obok typowo plastycznych występowały również wyobrażenia nawiązujące do traktatów emblematycznych. Symboliczne znaczenie sceny znajdowane w starożytnych tekstach zapisywano jako wzór do przyswojenia przez wykształconego czytelnika, tworząc nowy przekaz w kompozycjach nowożytnych emblematów. Analiza repertuaru, metod komunikacji, stosowanych tematów i wyobrażeń nie tylko pomaga zrozumieć wyroby z bursztynu jako obiekty artystyczne o wysokiej i nieprzeciętnej klasie wykonania. Dobór tych przedstawień świadczy o guście nieprzeciętnego odbiorcy. Cechowało go klasyczne wykształcenie, oparte na dogłębnej znajomości mitologii i współczesnych prądów literackich. Tematyka antyczna nie jest w XVI–XVII w. wyłącznie konwencjonalnym toposem, choć stawała się nim stopniowo od XVIII w. Odkrycie pierwotnego znaczenia zarówno jego symboliki, jak też ukrytej treści jest zadaniem z pogranicza ikonologii i hermeneutyki<sup>28</sup>. W zebranych powyżej przykładach starałem się pokazać różnorodne rozumienia, aby ujawnić szerszy kontekst treściowy sceny Sądu Parysa. Oznaczało to konieczność przywołania możliwie wielu refleksów ideowych. Czy powtarzalność tego przedstawienia w bursztynnictwie miała charakter izolowany i odosobniony? Nie, temat ten pojawiał się także w innego rodzaju dziełach. Kontekst literacki oraz rodzaje interpretacji, z jakimi mogła kojarzyć się scena Sądu Parysa w świadomości nowożytnego odbiorcy ewokowane były przy tym nie tylko przez wyroby rzemiosła. Przedstawienia omówionej sceny nieprzypadkowo jednak występują w dziełach z bursztynu. Kruchość materiału i nietrwałość materii kontrastują z wyrafinowaną techniką i tematem. Wszystkie te elementy wzajemnie się dopełniały, tworząc doskonałą jedność.

<sup>27</sup> Armando Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. Anna Osmólska-Metrak, Warszawa 2010, s. 98, 100.

<sup>28</sup> Oskar Bätschmann, *Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki* (1979), „Artium Quaestiones” t. 3, 1986, s. 157–175.



## Summary

The article deals with the interpretation of the „Judgment of Paris” iconography. The scene is found in many objects of fine art also and happened to occurring in amber craftsmanship. The Author enumerates the amber art works in which constantly this iconographical type is constantly represented to look for the possible meaning. At first the considerations focus on the methodological dilemma on how to understand properly understand the plot of this ancient theme in the early modern period. The opposition between convenient topos and symbol of the hidden content gives inspiration to broader explications and hypothetical reasons for the enormous popularity the theme had enjoyed through the ages. Several literary sources are analyzed to rediscover the proper sense of the amber applications. The author traces back the possible content in the literature but according to him the most important solution is given in the allegorical interpretation made by Fulgentius The Mythographer in his work *Mythologiae*. The Symbolic commentary the ancient author gives to the story of Paris stresses that it represents a triple mode of human life (*triae vitae*) known already in ancient philosophy: *activa*, *contemplativa* and *voluptuosa*. Since that time until XVIII the 18<sup>th</sup> century the „Iudicium Paridis” motif was associated with the Aristotelian division. It was adopted by the humanist tradition and became the an attractive theme among the art collectors. Thus the reflection on the meaning allows to admit that the scene represented in the art had the some hidden content and as such was understood by the well-educated rulers and humanists from XVI till XVIII the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. The Amber craftsmen prepared their products for the highly educated public who were , that was able to read the meaning. However it is not clear whether the concept of beauty and its choice in the life of Paris might be the proper justification for the human beings who make many mistakes commit numerous errors in their pursuit of happiness.