

ŹRÓDŁA SYMBOLI RELIGIJNYCH UKAZANYCH
W *ALEGORII ZWYCIĘSTWA POD LEPANTO* TYCJANA

Alegoria zwycięstwa pod Lepanto jest interesującym i złożonym treściowo obrazem Tycjana, który wciąż nie doczekał się pełnego opracowania w literaturze naukowej. Niniejszy artykuł nie pretenduje do całościowego ujęcia problematyki tego dzieła sztuki, lecz stanowi próbę naszkicowania kilku intrygujących zagadnień związanych z omawianym obrazem.

Wielu badaczy zajmowało się życiem i twórczością Tycjana, jednak w większości prac badawczych dzieło *Alegoria zwycięstwa pod Lepanto* jest pomijane albo też opisane w zaledwie kilku słowach¹.

Do wyjątków należy studium Erwina Panofsky'ego *Problems in Titian, Mostly Iconographic*² oraz artykuł José M. Gonzáleza de Zárate zawarty

¹ O Tycjanie i jego sztuce pisali m.in. Renate Bergerhoff, Marcel Brion, Fernando Checa, Augusto Gentili, Cecil Gould, Richard F. Heath, Claude Philips, Harold E. Wethey, Stefano Zuffi, a z polskich badaczy Wojsław Molé i Władysław Tomkiewicz. Zob. R. Bergerhoff, *Tycjan. W kręgu sztuki*, przeł. L. Kasajew, Warszawa 1979; M. Brion, *Ticiano*, Barcelona 1972; F. Checa, *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*, Madrid 1997; *idem*, *Tiziano, Venus, la Musica y la idea de la pintura*, „Quintana” 2005, nr 4, s. 83–97; A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1996; C. Gould, *Titian (Tiziano Vecellio)*, [w:] *The Grove Dictionary of Art*, t. 31, red. J. Turner, New York 1998, s. 31–44; R.F. Heath, *Titian*, London 1885, s. 5–15; C. Philips, *The Earlier Work of Titian*, Teddington 2008; *idem*, *The Later Work of Titian*, Teddington 2008; H.E. Wethey, *Paintings of Titian*, t. 3, *The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, s. 20–411; *Renaissance Painting: The Golden Age of European Art*, red. S. Zuffi, F. Castria, T. Pauli, New York 2000, s. 362–365; W. Molé, *Tycjan*, Warszawa 1958; W. Tomkiewicz, *Tycjan*, Warszawa 1988.

² E. Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969, s. 72–74.

w publikacji zbiorowej *Emblemata Aurea*³. Autorzy tych prac poruszają w nich problemy ikonograficzne dotyczące dzieł Tycjana, w tym między innymi omawiają obraz będący przedmiotem niniejszego artykułu. Bitwa morska pod Lepanto, rozpatrywana w kontekście historycznym, politycznym i religijnym, stała się również tematem wielu studiów historycznych⁴.

Tycjan (Tiziano VerCELLI/Vecellio) żył w latach 1488/90⁵–1576. Był głównym przedstawicielem szkoły weneckiej włoskiego malarstwa renesansowego⁶. Pełnił funkcję oficjalnego malarza Republiki Weneckiej⁷, a później został nadwornym malarzem cesarza Karola V Habsburga i jego syna króla hiszpańskiego Filipa II⁸. Tycjan malował sceny mitologiczne, religijne, akty, przedstawienia alegoryczne i portrety. Jego dzieła zawierają szereg symboli i znaków, które fascynują badaczy i niezadko sprawiają trudności interpretacyjne. Słynnym przykładem jest

³ J.M. González de Zárate, *Imagen y poder, alegorías en emblemas*, [w:] *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, red. R. Zafra, J.J. Azanza, Madrid 2000, s. 225–230.

⁴ Zob. L. Podhorodecki, *Lepanto 1571*, Warszawa 1993; zbiór artykułów w publikacji zbiorowej *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500–1700)*, t. 1, *Política, estrategia, organización y guerra en el mar*, red. E.G. Hernán, D. Maffi, Madrid 2007; J.J. García Bernal, *El Imaginario político del mediterráneo en la relación de las suntuosas y ricas fiestas de Pedro de Oviedo*, [w:] *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500–1750): actas del IV Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (París, 23–25 de septiembre de 2004)*, red. F. Crémoux, J.S. Hermida, P. Civil, Salamanca 2008, s. 204–205; İ. Cakir, *Lepanto War and Some Information on the Reconstruction of The Ottoman Fleet*, „Turkish Studies: International Periodical For the Language, Literature and History of Turkish or Turkic”, nr 4 (3) 2009, s. 512–531; R. Crowley, *Empires of the Sea: The Siege of Malta, the Battle of Lepanto and the Contest for the Center of the World*, New York 2009; F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, t. 1, London 1995, s. 136, 361, 419 (polskie wydanie: F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat Śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, Gdańsk 1976–1977).

⁵ Data urodzin Tycjana budziła spory wśród badaczy. W starszej literaturze przedmiotu sądzono, że urodził się ok. 1477 r., natomiast obecnie przyjmuje się lata 1488–1490 jako datę urodzin artysty. Zob. R.F. Heath, *op. cit.*, s. 5; C. Gould, *op. cit.*, s. 31; Tiziano Vecellio, http://www.metmuseum.org/toah/hd/tita/hd_tita.htm [dostęp: 14.12.2012]; *Renaissance Painting...*, *op. cit.*, s. 362; W. Molé, *op. cit.*, s. 116.

⁶ C. Gould, *op. cit.*, s. 31–44.

⁷ *Ibidem*, s. 32–33; W. Molé, *op. cit.*, s. 20–21.

⁸ C. Philips, *The Later Work...*, *op. cit.*, s. 47.

Wenus z Urbino, której symbolika frapowała uczonych od dawna⁹. Do równie znanych obrazów artysty należą: *Miłość niebiańska i miłość ziemska*, *Trzy epoki życia* oraz *Zwiastowanie*¹⁰. Tycjan zyskał uznanie dzięki portretom wykonywanym na zlecenie swoich patronów. Zaliczają się do nich: *Portret konny Karola V*, *Ariosto* (albo *Gerolamo Barbarigo*)¹¹ i *Portret Filipa II w zbroi*¹².

Tycjan posiadał znakomite wyczucie kolorystyczne i potrafił doskonale operować światłocieniem. Jego obrazy są utrzymane zazwyczaj w ciepłej, przygaszonej kolorystyce, żółcieniach, brązach i czerwieniach, ale nie brakuje też dzieł o jasnych, żywych i czystych barwach lub też o chłodnej tonacji kolorystycznej¹³. Malarstwo Tycjana miało ogromny wpływ na późniejszych barokowych artystów, kierujących się w stronę naturalizmu, np. Caravaggia, a także Velázquez czy Rubensa¹⁴.

Omawiany obraz, *Alegoria zwycięstwa pod Lepanto*, został namalowany na zlecenie króla Filipa II hiszpańskiego w latach 1572–1575. Znajduje się obecnie w Muzeum Prado w Madrycie. Datowanie tego dzieła nie budzi zbyt wielu wątpliwości w literaturze. Co logiczne, obraz musiał powstać po 1571 r., dacie bitwy pod Lepanto i narodzin królewskiego syna Ferdynanda, a przed 1576 r., datą śmierci Tycjana. Wiemy również, że 22 grudnia 1574 roku był jeszcze wciąż nieukończony, został dostarczony królowi dopiero w grudniu 1575 r.¹⁵ Tycjan przy malowaniu bitwy pod Lepanto mógł korzystać z przekazów ustnych uczestników walki, a także ze źródeł pisanych, np. listu Onoratio Caetaniego do Sermone-

⁹ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 17–26; F. Checa, *Tiziano, Venus...*, *op. cit.*, s. 83–97.

¹⁰ W. Molé, *op. cit.*, s. 38, 45, 51.

¹¹ Identyfikacja osoby przedstawionej na tym portrecie budzi wiele wątpliwości badaczy, dawniej uznawano tego mężczyznę za Ariosta, a później, opierając się na przekazie Vasariego, za Gerolamo Barbarigo. Dlatego też można również spotkać ów portret pod tytułem *Mężczyzna z niebieskim rękawem*. Zob. Ch. Hope, *At the National Gallery*, „London Review of Books” 2012, nr 34 (10), s. 22.

¹² W. Molé, *op. cit.*, s. 89, 90–91; W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 71.

¹³ C. Philips, *The Earlier Work...*, *op. cit.*, s. 9.

¹⁴ *Idem*, *The Later Work...*, *op. cit.*, s. 52.

¹⁵ E. Panofsky, *op. cit.*, s. 72.

ty z 9 października 1571 r.¹⁶ Często w epoce porównywano starcie pod Lepanto do słynnej bitwy pod Akcjum w 31 r. p.n.e., gdzie Oktawian August pokonał Antoniusza i Kleopatę. Wiemy również, że sam Tycjan uważał, że bitwa pod Lepanto przewyższyła tę pod Akcjum¹⁷.

Bitwa pod Lepanto jest jedną z najsłynniejszych bitew epoki nowożytnej. Odbyła się 7 października 1571 r. na Morzu Jońskim, na wodach Zatoki Patraskiej niedaleko portu Lepanto¹⁸. Flota Ligi Świętej dowodzona przez Juana de Austria rozgromiła siły Imperium Osmańskiego, którym przewodził Muezzinzade Ali pasza¹⁹. Było to zwycięstwo o ogromnym znaczeniu politycznym, a zwłaszcza propagandowym. Państwa europejskie połączone sojuszem zdołały przeciwstawić się potęgde tureckiej od XV w. zagrażającej bezpośrednio Europie i powstrzymać jej napór. Bitwa pod Lepanto uznawana była też za ostatnią z krucjat chrześcijańskich. Wierzono, że zwycięstwo nad Turkami nastąpiło dzięki boskiemu wstawiennictwu²⁰.

Ferdynand (Don Fernando) narodził się w dwa miesiące po bitwie, był pierwszym synem króla Filipa II zrodzonym z ostatniego małżeństwa króla z Anną Austriacką. Został ustanowiony następcą tronu, gdyż najstarszy syn królewski z pierwszego małżeństwa, Don Carlos, wówczas już nie żył.

¹⁶ Poematy epickie ślawiące bitwę pod Lepanto powstały już po śmierci Tycjana, *Araucana* A. Ercilla w 1578 r., a *Austriada* J. Rufo w 1582. Zob. M. Murrin, *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago 1994, s. 142-144.

¹⁷ *Ibidem*, s. 143.

¹⁸ F. Braudel, *op. cit.*, s. 419; R. Murphey, *A Comparative Look at Ottoman and Habsburg Resources and Readiness for War circa 1520 to 1570*, [w:] *Guerra y Sociedad...*, *op. cit.*, s. 82.

¹⁹ Lepanto stanowiło koniec pewnej ery, mianowicie w tej walce głównymi jednostkami bojowymi były jeszcze galery, które zaczęły już stanowić przeżytek z czasów starożytnych. Zob. A. Konstam, *Lepanto 1571: The Greatest Naval Battle of the Renaissance*, Oxford 2003, s. 7; J.M.B. Núñez, *La Recuperacion de Salvador de Bahía de Todos los Santos (1625)*, [w:] *Guerra y Sociedad...*, *op. cit.*, s. 998.

²⁰ Papież Pius V, świadom, komu zawdzięcza cudowne ocalenie Europy, uczynił dzień 7 października świętem Matki Bożej Różańcowej. W encyklice napisał: „Pragniemy szczególnie, aby nigdy nie zostało zapomniane wspomnienie wielkiego zwycięstwa uzyskanego od Boga przez zasługi i wstawiennictwo Najświętszej Maryi Panny w dniu 7 października 1571 r., odniesione w walce przeciw Turkom, nieprzyjaciółom wiary katolickiej”. Zob. S. Pius V, *the Father of Christendom*, „The Dublin Review”, t. 8, London 1866, s. 298. Tłumaczenie własne.

Monarcha hiszpański chciał upamiętnić oba te jakże pomyślne dla niego wydarzenia, dlatego zamówił u Tycjana olbrzymi obraz, różnie nazywany w źródłach: *Bitwa*, *Wielka bitwa*, *Alegoria zwycięstwa Hiszpanii*, *Filip ofiarujący swego syna*, *Alegoria zwycięstwa pod Lepanto* etc. Władca zażyczył sobie też, aby to dzieło miało takie same wymiary jak *Portret konny Karola V*. Obraz Tycjana został jednak powiększony w 1625 r., pokonany Turek i trofea wojenne w lewym dolnym rogu nie są dziełem tego artysty²¹. Mimo jej oficjalnego przeznaczenia trudno nazwać *Alegorię zwycięstwa pod Lepanto* dziełem batalistycznym, gdyż walka pojawia się jedynie w tle, a całość przedstawienia jest przesycona dynastycznym i religijnym symbolizmem.

Alegoria zwycięstwa pod Lepanto to obraz pionowy o wymiarach 335 x 274 cm, namalowany farbami olejnymi na płótnie. Utrzymany jest w przyciszonej, dość chłodnej kolorystyce, w której dominują błękity, szarości, brązy i czerwień. Światło pada z lewego górnego rogu obrazu, wiązka biało-złotych promieni oświetla wszystkie postaci występujące na obrazie i ołtarz, uwypuklając je na ciemniejszym tle.

Oś kompozycyjną stanowi linia diagonalna biegnąca od lewego górnego rogu obrazu do prawego dolnego, którą wyznaczają sylwetki uskrzydłonej postaci, króla z synem i psa. Postać władcy, króla hiszpańskiego Filipa II, trzymającego na rękach swojego małoletniego syna, jest najsilniej zaakcentowanym elementem kompozycji.

Ponadto omawiany obraz składa się z trzech planów. Na pierwszym widzimy spętanego tureckiego jeńca, na drugim zlatującą z góry postać, stół-ołtarz, sylwetkę króla z synem i pieska. W tle, na trzecim planie, za balustradą tarasu widać bitwę pod Lepanto. Wrażenie głębi potęguje użycie perspektywy linearnej, która jest wprowadzona za pomocą ciągu pięciu kolumn po prawej stronie obrazu.

Na pierwszym planie w lewym dolnym rogu znajduje się postać skępowanego Turka w otoczeniu zdobycznych tureckich trofeów (bębna, tarczy, turbanu i kołczanu). Półnagi jeńca ukazany jest od tyłu w trzech czwartych w pozycji siedzącej ze związanymi rękami i skutymi łańcuchem nogami.

²¹ E. Panofsky, *op. cit.*, s. 72.

Centralnym punktem drugiego planu, a zarazem całej kompozycji obrazu, jest stół-ołtarz, pokryty purpurowym suknem ze złotymi ornamentami. Nieco na lewo ponad ołtarzem i sylwetką ojca z synem unosi się uskrzydłona postać, ukazana w mocnym skrócie perspektywicznym. Zlatuje ukośnie, głową w dół, nogami do góry, zwrócona przodem do widza. Ubrana jest w białą szatę przepasaną czerwoną szarfą. Prawą ręką podaje niemowlęciu palmę Zwycięstwa z dołączoną białą wstęgą z napisem antyką *Maiores Tibi*, w lewej zaś trzyma wieniec laurowy. Na prawo od ołtarza stoi król Filip, trzymając w rękach dokładnie nad ołtarzem nagie niemowlę – swojego syna, księcia Ferdynanda. Filip ukazany został en pied, w trzech czwartych. Zwraca się w kierunku uskrzydłonej postaci po lewej stronie obrazu. Ubrany jest w czarną, błyszczącą zbroję, rodzaj kirysu z płytowymi ochronami na przedramiona. Na nogach nosi pomarańczowe rajstopy i jasnożółte buty sięgające kolan. Stroju monarchy dopełniają złoty naszyjnik i pierścień na małym palcu lewej dłoni oraz złoty rapier w czarnej pochwie, przewieszony na szkarłatnej wstędze. Dziecko, ukazane również w trzech czwartych, chwyta wzniesioną prawą rączką palmę, którą podaje mu skrzydlata postać. Na prawo od Filipa z synem widzimy malutkiego biało-brązowego pieska, przypominającego rasę york. Zwierzę opiera się przednimi łapkami o podstawę drugiej kolumny (patrzac od strony widza), a główkę zwraca w kierunku króla. Na trzeciej kolumnie z kolei widnieje przyczepiona biała prostokątna kartka z czarnym napisem. Niestety jest on nieczytelny ze względu na nie najlepszą jakość kopii obrazu.

W tle rozgrywa się bitwa pod Lepanto, od trzech postaci oddziela ją balustrada tarasu. Płoną statki unoszące się na wodzie, ledwo widoczne spoza szaro-brązowych obłoków dymu i pomarańczowych jęzorów ognia. Z pożogą bitewną ostro kontrastuje rozciągające się powyżej szafirowe niebo z biało-żółtymi chmurami.

Omawiany obraz Tycjana przedstawia nowy, niespotykany wcześniej typ ikonograficzny. Przedstawienie jest alegorią zwycięstwa arcykatolickiego króla i jego kraju nad Turkami w bitwie pod Lepanto w 1571 r. Stojący monarcha pełni rolę kapłana, który ofiarowuje Bogu swojego syna w podziękowanie za zwycięstwo. Z drugiej strony całość obrazu

jest apoteozą Hiszpanii i króla, wyraża jej dumę i triumf chrześcijaństwa nad pogańskimi Turkami. Zlatującą postać, przekazującą zwycięską palmę, można interpretować jako anioła, wysłannika Boga, jak i też jako personifikację Wiktorii, bogini zwycięstwa. Tycjan, tworząc nowy rodzaj przedstawienia ikonograficznego, musiał jednak korzystać z innych, podobnych wzorców i połączyć je w interesującą całość. Odwołuje się do dawnych schematów kompozycyjnych i spaja je w jedno, a także ubiera w szaty epoki, w której żył. Warto więc spróbować zrekonstruować typy ikonograficzne, które mogły być inspiracją dla Tycjana. Artysta z pewnością znał baptysterium florenckie i drzwi, które zdobiły jego wejście. W 1401 r. został zorganizowany we Florencji konkurs na dekorację drzwi do baptysterium. Wzięli w nim udział Lorenzo Ghiberti i Filippo Brunelleschi, obaj wyrzeźbili kwaternę drzwi, wyobrażającą *Ofiarę Abrahama*²². Scena ofiarowania Izaaka Bogu przez swojego ojca nawiązuje do Biblii. Izaak, podobnie jak Don Fernando, jest ofiarowany przez ojca na podwyższeniu, ołtarzu na planie prostokąta. Od obrazu Tycjana różni je poważniejsza tematyka (groźba śmierci) i dojrzały wiek Izaaka.

Innym typem ikonograficznym o zbliżonym znaczeniu jest *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*. To ilustracja fragmentu Ewangelii św. Łukasza. Pojawia się na przykład w dziełach Fra Angelico i Hansa Holbeina. Brodaty Józef trzyma na rękach Chrystusa jako niemowlę i ofiarowuje je Bogu. Obok Maryi towarzyszą mu św. Symeon i Anna. Jak się uważa, ten zwyczaj ofiarowania był praktykowany wśród Żydów w odniesieniu do pierworodnych synów i postrzegany jako symboliczne poświęcenie Bogu pierwszego męskiego potomstwa. Aby dziecko mogło wrócić z rodzicami do domu, wykupywano je od Boga za pomocą ofiary zamiennej, np. pary gołębi²³. Taka interpretacja znakomicie pasuje do dzieła Tycjana, bowiem Don Fernando był od momentu śmierci Don Carlosa pierwszym męskim potomkiem Filipa II.

Gest króla Filipa, czyli wzniesienie swego syna do góry ku zlatującemu z nieba aniołowi, przypomina *Ad te, Domine, levavi animam meam*

²² E. Capretti, *Brunelleschi*, Firenze 2003, s. 20.

²³ Łk 2, 22-38; P. Lewandowski, *Święto ofiarowania Pańskiego*, <http://www.ministranci.archidiecezja.katowice.pl/?s=rok/ofiarowanie.php> [dostęp: 11.12.2012].

(*Ku Tobie, Panie, wzniosłem moją duszę*), częsty motyw ikonograficzny spotykany w wielu liturgicznych księgach, mszałach i graduałach. Powyższe słowa, nawiązujące do Psalmu 24, są wypowiedziane przez księdza w pierwszą niedzielę Adwentu. Ten wers często był w średniowiecznych manuskryptach ilustrowany jako scena, gdzie kapłan, stojąc przed ołtarzem, wznosi nagie dziecko (symbol duszy) ku Bogu, który z kolei otoczony przez anioły pojawia się w Niebiosach. Gest wznoszenia małego Fernanda przez jego ojca w kierunku Niebios przypomina wspomniany typ ikonograficzny ze średniowiecznych miniatur, dlatego raczej trudno mówić tutaj o czystym przypadku. Niewykluczone, że sam artysta mógł się zainspirować dawnymi iluminacjami, albo też Filip II, arcykatolicki król, mógł poddać malarzowi myśl o nawiązaniu do ilustracji biblijnego wersu. Zgodnie z interpretacją motywu *Ad te levavi* stół na obrazie Tycjana pełni więc rolę ołtarza, a władca został ukazany jako kapłan²⁴.

Na obrazie Tycjana dają się wyróżnić także dwa dość zagadkowe motywy symboliczne, które można rozpatrywać zarówno w kontekście wspomnianych wyżej typów ikonograficznych, jak też i osobno. Są to zlatująca postać z nieba oraz pies. Skrzydlatego posłańca można interpretować na dwa sposoby, które się wzajemnie dopełniają: jako anioła przynoszącego zwycięstwo z rąk Boga oraz jako przedstawienie grecko-rzymskiego bóstwa Wiktorii. Układ szat na wzór antyczny oraz wieniec laurowy wskazują na Wiktorię, której podobny wizerunek znajduje się np. na jednym z reliefów kolumny Trajana w Rzymie²⁵. Cesare Ripa w *Ikonologii*, zbiorze emblematów i alegorii o charakterze dydaktycznym napisanym w 1593 r., opisuje, w jaki sposób wyobrażano *Zwycięstwo*. Przedstawiane było jako lecąca kobieta w białej szacie i żółtej narzutce, w prawej dłoni trzymająca wieniec laurowy, a w lewej gałązkę oliwną²⁶. Tycjan korzystał więc z popularnego w sztuce antyku i odrodzenia typu przedstawienia.

Palma, gałązka oraz wieniec oliwny lub laurowy były już od czasów antycznych atrybutami triumfatora. W starożytnej Grecji zwycięzcy

²⁴ E. Panofsky, *op. cit.*, s. 73–74.

²⁵ K. Balbuza, *Triumf i ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005, s. 336, ryc. 17.

²⁶ C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 2012, s. 434.

igrzysk otrzymywali m.in. wieniec oliwny jako nagrodę²⁷. W starożytnym Rzymie konsulowie i wodzowie, odbywając uroczysty triumf na ulicach miasta po zwycięskiej kampanii wojennej, także nosili na głowie wieniec laurowy lub dębowy (przykładem jest triumf Oktawiana Augusta po zwycięstwie pod Akcjum w 29 r. p.n.e.)²⁸. Wizualizacją tego obyczaju są przykładowo dwa dzieła późnoantyczne – przedstawienie Triumfu Konstantyna na Łuku Konstantyna oraz Triumf Bachusa wyrzeźbiony na tzw. sarkofagu z Nowego Jorku. Zarówno Bachus, jak i Konstantyn mają na skroniach wieniec laurowy, a w dłoni trzymają palmę Zwycięstwa. Do palmy, którą przekazuje anioł lub Wiktoria małemu Fernandowi, dołączona jest wstęga z napisem *Maiores Tibi* – „Niech Twoje czyny będą jeszcze większe”. Ten motyw na obrazie wyraża zapewne życzenie samego króla Filipa II, który pragnął, aby jego następca go przewyższył i odniósł jeszcze bardziej znakomite zwycięstwa.

Psy pojawiały się bardzo często na obrazach Tycjana, choćby w *Wenus z Urbino*. Kiedy pies symbolizuje wierność, nie ma problemów interpretacyjnych, natomiast trudności pojawiają się w przypadku innych możliwości odczytania danego obrazu. Pies jako symbol wierności²⁹ pojawia się bardzo często u stóp kobiet wyobrażonych na średniowiecznych tumbach grobowych (podobnie lew symbolizuje cnotę męską). To zwierzę także strzeże i prowadzi stado bydła (ściślej: baranów), zatem spełnia analogiczną funkcję, co ksiądz wobec wiernych. Pies, tak jak szakal, jest towarzyszem zmarłych przekraczających rzekę śmierci, podobne znaczenie ma ofiara z byka w mitraizmie. W alchemii to zwierzę jest uznawane za znak, a nie symbol. Pies pożerany przez wilka oznacza oczyszczenie złota przez antymon³⁰. W antyku i w średniowieczu łączono psa z grzechem, ze swobodą seksualną, rozwiązłością i prostytutką. Kobieta była porównywana do lubieżnego psa (czy też suki). Połączenie aktu żeńskiego i różnych rodzajów psa zabawki wywodzi się z ikonografii Vanitas (Próżności) w XV-wiecznym malarstwie flamandzkim. Jak już

²⁷ D.G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Oxford 2007, s. 117.

²⁸ K. Balbuza, *op. cit.*, s. 74.

²⁹ F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae 1687, s. 288.

³⁰ J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York 2002, s. 84.

wspomniano, w tym kontekście piesek pojawia się w twórczości Tycjana np. na słynnym obrazie *Wenus z Urbino*, *Danae* (druga wersja) czy w *Miłości niebiańskiej i miłości ziemskiej*. Na ostatnim wspomnianym obrazie pies polujący na zającą w tle symbolizuje miłosny czy też raczej seksualny pościg. Z kolei w *Ostatniej Wieczery* pies jest atrybutem Judasza. Pejoratywna symbolika psa jako zwierzęcia związanego ze zdradą i prześladowaniami wywodzi się również z malarstwa flamandzkiego oraz z głoś do Psalmu 21 i 22. W *Ukoronowaniu cierniem* Tycjana również znajduje się pies jako symbol prześladowania religijnego³¹. To zwierzę może też być kojarzone ze sceną dworską. W epoce nowożytnej często obok książąt, księżniczek i dworzan przedstawiano pieski. Dla przykładu w znanym dziele Velázquez *Panny Dworskie* damom dworu również towarzyszy pies, ale być może w charakterze ich pupila lub strażnika.

Jednak powyższe interpretacje nie wyczerpują całkowicie treści znaczeniowej omawianego obrazu. Możliwym tropem jest odwołanie do źródeł hermetycznych, które odkryte na nowo u progu epoki nowożytnej stawały się wówczas coraz bardziej popularne. Punktem zwrotnym w dziejach myśli nowożytnej było odnalezienie zbioru greckich traktatów hermetycznych *Corpus Hermeticum* w 1460 r. we Florencji. Ich autorstwo przypisywano Hermesowi Trismegistosowi (Hermesowi Po Trzykroć Największemu), uznawanemu za starożytnego egipskiego mędrca i filozofa, a także bóstwo mądrości Thota. Trzy lata później na zamówienie Wawrzyńca Wspaniałego Marsilio Ficino przełożył *Corpus Hermeticum* na łacinę i włoski. Jego przekład ukazał się drukiem we Florencji w 1471 r.³² Odtąd hermetyzm rozumiany jako pogański nurt filozoficzno-religijny o charakterze mistycznym i magicznym mający korzenie w egipsko-greckiej starożytności wszedł wraz z alchemią w skład nowożytnej filozofii³³. Oddziałął on także na literaturę i sztukę renesansu, baroku oraz dalszych stuleci.

³¹ S. Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008, s. 136–138.

³² K. Rudolf, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 31; I. Trzcinińska, *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVIII wieku*, Kraków 2011, s. 93–95.

³³ R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 9–13, 39, 201.

Jednym z ważnych dzieł hellenistycznych związanych być może z hermetyzmem jest *Hieroglyphica* autorstwa Horapolla (V w. n.e.). Horapollo (Horus Apollo), domniemany autor tego dzieła, był postacią zagadkową. Z przekazów źródłowych znamy dwie osoby o tym imieniu, jedna żyła w pierwszej połowie V w. n.e., a druga w ostatniej ćwierci tego stulecia. W epoce nowożytnej za autora *Hieroglyphica* uznawano Horapolla działającego wcześniej (prawdopodobnie dziadka tego późniejszego). Obecnie sądzi się na odwrót. Drugi Horapollo był filozofem i egipskim kapłanem ze szkoły w Menouthis koło Aleksandrii, żyjącym w czasach panowania cesarza bizantyńskiego Zenona (474–491 r. n.e.). Ze względu na swój sprzeciw wobec religii chrześcijańskiej Horapollo został zmuszony do ucieczki, a świątynia Izydy i Ozyrysa w Menouthis uległa zniszczeniu. Kapłan nie uniknął jednak schwywania, a wskutek tortur przeszedł na chrześcijaństwo³⁴.

Hieroglyphica jest traktatem złożonym z dwóch ksiąg i zawiera wytłumaczenie stu osiemdziesięciu dziewięciu egipskich hieroglifów. W 1419 r. włoski mnich i podróżnik Cristoforo Buondelmonti odkrył ten tekst na wyspie Andros i przywiózł go do Florencji (Codex Pluteus 69, 27 przechowywany w Bibliotece Laurenziana). Od XVI w. dzieło Horapolla było bardzo popularne wśród humanistów, wielokrotnie je tłumaczono i wydawano. Tycjan mógł się więc z nim zetknąć. Zwłaszcza, iż wiadomo, że korzystali z tego traktatu Pinturicchio, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci i Gulio Romano. Zaś Albrecht Dürer wykonał w 1514 r. ilustracje do nieopublikowanego przekładu *Hieroglyphica* Wilibalda Pirckheimera³⁵.

Zarówno *Hieroglyphica*, jak i *Ikonologia* należą do popularnych w epoce nowożytnej zbiorów emblematów, które stanowiły wzorce dla artystów, poetów i pisarzy. Emblemat to kompozycja złożona z obrazu i słów, stanowiąca jedną całość o skomplikowanym znaczeniu, które czytelnik

³⁴ F.R. Trombley, *Hellenic Religion and Christianization*, C. 370–529, t. 2, Leiden 1993, s. 3; J. Maspero, *Horapollon et la fin du paganisme égyptien*, „Bulletin de l’Institut français d’archéologie orientale” 1914, nr 11, s. 163–195; J.-L. Fournet, O. Masson, *A propos d’Horapollon, l’auteur des „Hieroglyphica”*, „Revue des études grecques” 1992, nr 105, s. 231–236.

³⁵ J.-Ch. Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, t. I, Westport 1988, s. 585.

musiał rozwiązać, łącząc wizerunek oraz tekst. Zawiera inskrypcję (*lemma/motto*), obraz (*imago*) i subskrypcję (epigramat, utwór wierszowany wyjaśniający sens przedstawienia i inskrypcji)³⁶.

W dziele Horapolla znajduje się miniatura opatrzona podpisem *Quonam modo magistratum innuant aut iudicem* (po grecku *Μά. Πως σημαίνουσι παστοφόρον*), przedstawiająca psa, obok którego znajduje się zawieszona na kiju cętkowana szata królewska³⁷. Cętkowana skóra zawieszona na drążku często jest też umieszczana przed Ozyrysem i Thotem podczas sądu nad zmarłymi, gdzie pojawia się także psiogłowy bądź szakalogłowy Anubis. Ta szata kojarzy się również ze skórą pantery noszoną przez Dionizosa, „odpowiednika” Ozyrysa³⁸. Poniżej ryciny w dziele Horapolla znajduje się dość enigmatyczny opis: *Bowień pies spogląda w kierunku wizerunków bogów, podobnie archont, urzędnik lub sędzia w dawnych czasach zwykł oglądać (kontemplować) króla nagiego*³⁹. Piesek na obrazie Tycjana zwraca się w kierunku postaci króla Filipa II i sprawia wrażenie, jakby podziwiał scenę z udziałem monarchy, jego syna i anioła-Wiktorii, która się rozgrywa przed nim. Niewykluczone, że Tycjan poprzez umieszczenie psa w *Alegorii zwycięstwa pod Lepanto* odwołał się do wspomnianego wyżej fragmentu w *Hieroglyphica*.

W tekstach źródłowych z epoki nie ma wzmianki *explicite*, że Tycjan mógł znać *Hieroglyphica*, jednak biorąc pod uwagę zainteresowanie tym dziełem Albrechta Dürera czy Leonarda Da Vinci nie jest to nieprawdopodobne. Nadto nie można zapomnieć o motywach symbolicznych, które pojawiały się na innych obrazach Tycjana (*Wenus z Urbino*, *Miłość niebiańska i miłość ziemską* etc.). Co więcej, według Williama Butlera Yeatsa, irlandzkiego poety związanego z mistycyzmem i symbolizmem, William Blake i Tycjan stoją na czele hierarchii malarzy-wizjonerów. Yeats postrzegał Tycjana jako najwyższego spadkobiercę hermetycznej tradycji objawienia i symboliki powiązanej z wątkami chrześcijańskimi. Rola Ty-

³⁶ J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 36–39.

³⁷ Horapollo, *Orou Apollonos Neilo ou Hieroglyphika*, Paris 1551, s. 61.

³⁸ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 87.

³⁹ Horapollo, *op. cit.*, s. 61–62; J.M. González de Zaráte, *op. cit.*, s. 225–227. Tłumaczenie własne.

cjana jako inspiratora symbolicznych poematów Yeatsa wręcz przewyższyła rolę Blake'a⁴⁰.

W kontekście bitwy pod Lepanto, symboliki psa oraz dzieła Tycjana warto także wspomnieć o Kodeksie z Urbino, stanowiącym interesujące źródło historyczne (Codex Urbinas Latinus 1042 przechowywany obecnie w Bibliotece Watykańskiej w Rzymie). Według tego przekazu mieszkańcy Wenecji ekstatycznie przyjęli wiadomość o zwycięstwie. Po otrzymaniu pomyślnych wieści doża wenecki Onfre Giustiniani wraz z Signorią i przedstawicielami książąt uczestniczył we Mszy świętej, podczas której zostało odśpiewane *Te Deum Laudamus*. Świątowano i dziękowano Bogu za zwycięstwo. Pozamykano sklepy i wypuszczono więźniów. Wierzono, że Bóg chce, aby przywódcy chrześcijańscy ścigali sultana i usunęli go z tronu, nawet gdyby trzeba było w tym celu ryzykować wyprawę do Istanbuhu⁴¹. Często w literaturze epoki Turcy byli pejoratywnie określani mianem psów, wrogów chrześcijan.

Trzeba też podkreślić, że pokonany Turek, który dobrze wpisuje się w całość symboliki obrazu, ze względu na swoje wtórne umiejscowienie nie może być rozpatrywany jako część oryginalnego przedstawienia namalowanego przez Tycjana. Dopelnia poszczególne motywy symboliczne, celowo umieszczone na obrazie przez malarza, ale nie tworzy z nimi jednej całości genetycznej. Anonimowy artysta, który tak zgrabnie domalował sylwetkę Turka, musiał zapewne w pełni rozumieć przesłanie i ukryte znaczenie elementów składających się na całość Tycjanowskiego dzieła.

Jak wykazano wyżej, *Alegoria zwycięstwa pod Lepanto* zawiera kilka interesujących motywów symbolicznych i alegorię, a także stanowi nowy typ ikonograficzny. Obraz Tycjana jest dziełem sztuki o bardzo złożonej symbolice, która po dziś dzień nie została należycie odczytana. Można go interpretować jako uwiecznienie triumfu chrześcijańskiej Hiszpanii nad pogańskimi Turkami, ale także jako hołd złożony Bogu. Dzieło jest również ukłonem artysty w stronę króla Filipa II i jego dziedzica, zarówno w znaczeniu dosłownym (monarcha w centrum kompozycji, dziękujący

⁴⁰ R. Schuchard, *Yeats, Titian and the New French Painting*, [w:] *Yeats, the European*, red. A. Jeffares, New York 1989, s. 144.

⁴¹ K.M. Setton, *The Papacy and the Levant, 1204–1571*, Philadelphia 1984, s. 1086, 1060.

za Boską pomoc), jak i przenośnym (zlatująca z nieba Wiktoria, piesek spoglądający na władcę).

Obraz stanowi dowód erudycji oraz hermetycznych inspiracji artysty lub jego zleceniodawcy, króla hiszpańskiego. Tycjan bowiem wykorzystywał w swoich dziełach motywy symboliczne o niejednoznacznym znaczeniu, a także odwoływał się do tradycji judeochrześcijańskiej oraz pogańskiego antyku (mitologia grecko-rzymska i hellenistyczny mistycyzm). Mało kto też pamięta, że uchodzący za nieprzystępnego i ascetycznego Filip II interesował się astrologią, alchemią i okultyzmem (głównie dla celów praktycznych – rozwój technologii i medycyny), chociaż nie oczekiwał zbyt wiele od tych nauk⁴². W Eskurialu, wielkim kompleksie pałacowo-klasztornym króla, znajdowało się laboratorium alchemiczne, służące do destylacji wody i substancji chemicznych⁴³.

Bibliografia

- Balbuza K., *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005.
- Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, red. D.A. Brown, S. Ferino-Pagden, J. Anderson, Yale 2006.
- Bergerhoff R., *Tycjan. W kręgu sztuki*, przeł. L. Kasajew, Warszawa 1979.
- Braudel F., *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, t. 1, London 1995.
- Brion M., *Tiziano*, Barcelona 1972.
- Bugaj R., *Hermetyzm*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Capretti E., *Brunelleschi*, Firenze 2003.
- Checa F., *Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI*, Madrid 1997.
- Checa F., *Tiziano, Venus, la Musica y la idea de la pintura, „Quintana”* 2005, nr 4.

⁴² D.C. Goodman, *Power and Penury: Government, Technology and Science in Philip II's Spain*, Cambridge 1998, s. 11–15; *The Cambridge History of Science*, t. 3, *Early Modern Science*, red. K. Park, L. Daston, Cambridge 2006, s. 259.

⁴³ M. Rey Bueno, *La Mayson pour Distiller des Eaües at El Escorial: Alchemy and Medicine at the Court of Philip II, 1556–1598*, „Medical History. Supplement” 2009, nr 29, s. 26.

- Cirlot J.E., *A Dictionary of Symbols*, New York 2002.
- Cohen S., *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden 2008.
- Crowley R., *Empires of the Sea: The Siege of Malta, the Battle of Lepanto and the Contest for the Center of the World*, New York 2009.
- Fournet J.-L., Masson O., *A propos d'Horapollon, l'auteur des „Hieroglyphica”*, „Revue des études grecques” 1992, nr 105.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.
- Garcia Bernal J.J., *El Imaginario político del mediterráneo en la relación de las suntuosas y ricas fiestas de Pedro de Oviedo*, [w:] *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500–1750): actas del IV Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (París, 23–25 de septiembre de 2004)*, red. F. Crémoux, J.S. Hermida, P. Civil, Salamanca 2008, s. 204–205.
- Gentili A., *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1996.
- González de Zaráte J.M., *Imagen y poder, alegorias en emblemas*, [w:] *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, red. R. Zafra, J.J. Azanza, Madrid 2000.
- Goodman D.C., *Power and Penury: Government, Technology and Science in Philip II's Spain*, Cambridge 1998.
- Gould C., *Titian (Tiziano Vecellio)*, [w:] *The Grove Dictionary of Art*, t. 31, red. J. Turner, New York 1998.
- Heath R.F., *Titian*, London 1885.
- Hoppe Ch., *At the National Gallery*, „London Review of Books” 2012, nr 34 (10).
- Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Konstam A., *Lepanto 1571: The Greatest Naval Battle of the Renaissance*, Oxford 2003.
- Kyle G., *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Oxford 2007.
- Lewandowski P., *Święto ofiarowania Pańskiego*, <http://www.ministranci.archidiecezja.katowice.pl/?s=rok/ofiarowanie.php> [dostęp: 11.12.2012].

- Maspero J., *Horapollon et la fin du paganisme égyptien*, „Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale” 1914, nr 11.
- Molé W., *Tycjan*, Warszawa 1958.
- Murphey R., *A Comparative Look at Ottoman and Habsburg Resources and Readiness for War circa 1520 to 1570*, [w:] *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispanica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500–1700)*, t. 1, *Política, estrategia, organización y guerra en el mar*, red. E.G. Hernán, D. Maffi, Madrid 2007.
- Murrin M., *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago 1994.
- Núñez J.M.B., *La Recuperación de Salvador de Bahía de Todos los Santos (1625)*, [w:] *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispanica. Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500–1700)*, t. 1, *Política, estrategia, organización y guerra en el mar*, red. E.G. Hernán, D. Maffi, Madrid 2007.
- Panofsky E., *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969.
- Pelc J., *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
- Philips C., *The Earlier Work of Titian*, Teddington 2008.
- Philips C., *The Later Work of Titian*, Teddington 2008.
- Picinelli F., *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae 1687.
- Podhorodecki L., *Lepanto 1571*, Warszawa 1993.
- Renaissance Painting: The Golden Age of European Art*, red. S. Zuffi, F. Castria, T. Pauli, New York 2000.
- Rey Bueno M., *La Mayson pour Distiller des Eaiues at El Escorial: Alchemy and Medicine at the Court of Philip II, 1556–1598*, „Medical History. Supplement” 2009, nr 29.
- Rudolf K., *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995.
- Schuchard R., *Yeats, Titian and the New French Painting*, [w:] *Yeats, the European*, red. A. Jeffares, New York 1989.
- Seigneurêt J.-Ch., *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, t. 1, Westport 1988.
- Setton K.M., *The Papacy and the Levant, 1204–1571*, Philadelphia 1984.
- S. Pius V, *the Father of Christendom*, „The Dublin Review”, t. 8, London 1866.

The Cambridge History of Science, t. 3, *Early Modern Science*, red. K. Park, L. Daston, Cambridge 2006.

Tiziano Vecellio, http://www.metmuseum.org/toah/hd/tita/hd_tita.htm [dostęp: 14.12.2012].

Tomkiewicz W., *Tycjan*, Warszawa 1988.

Trombley F.R., *Hellenic Religion and Christianization*, C. 370–529, t. 2, Leiden 1993.

Trzcńska I., *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVIII wieku*, Kraków 2011.

Wethey H.E., *Paintings of Titian*, t. 3, *The Mythological and Historical Paintings*, London 1975.

ABSTRACT

SOURCES OF RELIGIOUS SYMBOLS IN TITIAN'S *ALLEGORY OF THE BATTLE OF LEPANTO*

This article analyses famous Titian's painting *Allegory of the Battle of Lepanto* (1572–1575). The aim of this paper is to present various symbolical connotations and the religious meaning hidden within this piece of art. The painting depicts Philip II of Spain offering his newborn son Ferdinand to God as a token of his gratitude for the great victory over the Muslim Turks at Lepanto. Besides the king and his son there are also two interesting figures in this picture: a flying angel or goddess Victoria and a small dog. Their symbolical meaning is still uncertain and worth uncovering.

Keywords:

Titian, Battle of Lepanto, allegory, Philip II of Spain, symbolic meaning

Monika Kowalska – absolwentka historii sztuki i historii, studentka drugiego roku studiów II stopnia w Instytucie Religioznawstwa oraz Instytucie Historii UJ. Interesuje się historią oraz sztuką średniowiecznej Francji, a zwłaszcza symboliką, ikonografią i sakralizacją władzy. W obszarze jej zainteresowań znajdują się także wierzenia i filozofia Dalekiego Wschodu (shinto w Japonii oraz budyzm w Tybecie).