

KRZYSZTOF CICHON
AGNIESZKA KUCZYŃSKA

RZECZYWISTOŚĆ SNU: ZBIGNIEW MAKOWSKI I *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Abstrakt: *Hypnerotomachia Poliphili*, jedna z najpiękniejszych renesansowych książek, wydana w weneckiej oficynie Alda Manuzia w 1499 r., ma wielopoziomową strukturę snu. We śnie rozgrywa się tytułowa „walka o miłość”, którą wiecie Poliphilo poszukujący ukochanej Polii. W planie formalnym rzeczywistość snu przekłada się na skomplikowaną semantyczną grę pomiędzy słowem i obrazem. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na inspirującą rolę jaką odegrała *Hypnerotomachia* w twórczości Zbigniewa Makowskiego (1930-2019), dla którego była stałym punktem odniesienia, szczególnie w latach 70. i 80., oraz wpisanie tego zjawiska w szerszy kontekst kulturowy. Artykuł omawia także znaczenie, jakie dla twórczości artysty miał traktat *Della poetica* Francesco Patriziego (1529-1597). Makowski wykorzystywał koncepcję „cudowności” (*meraviglia*) jako efektu przecięcia się porządku możliwego i niemożliwego do budowania własnej, surrealistycznej metody intensywnego, bezpośredniego działania na widza.

Słowa kluczowe: *Hypnerotomachia Poliphili*; Zbigniew Makowski; Francesco Patrizi; znak; *merveilleux*; surrealizm

THE REALITY OF DREAM: ZBIGNIEW MAKOWSKI AND *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Abstract: *Hypnerotomachia Poliphili*, one of the most beautiful Renaissance books, published in the Venetian printing house of Aldo Manuzio in 1499, has a multi-level dream structure. In the dream, the eponymous “struggle for love” is carried out by Poliphilo, who is seeking his beloved Polia. On the formal plane, the reality of the dream is translated into a complex semantic play between word and image. The aim of the article is to draw attention to the inspiring role played

Dr KRZYSZTOF CICHON – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki, adres do korespondencji: ul. Narutowicza 65, 90-131 Łódź; e-mail: krzysztof.cichon@filhist.uni.lodz.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3705-1648>.

Dr AGNIESZKA KUCZYŃSKA – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Katedra Historii Sztuki, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: agnieszka.kuczynska@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4436-0038>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

by *Hypnerotomachia* in the work of Zbigniew Makowski (1930–2019), for whom it was a constant point of reference, especially in the 1970s and 1980s, and to inscribe the phenomenon in a broader cultural context. The article also discusses the significance of Francesco Patrizi's (1529–1597) treatise *Della poetica* for Makowski's art. He used the concept of *meraviglia* as the effect of the possible and the impossible coming together to build his own, somewhat surrealist method of intense, direct impact on the viewer.

Keywords: *Hypnerotomachia Poliphili*; Zbigniew Makowski; Francesco Patrizi; sign; *merveilleux*; surrealism

Narracja *Hypnerotomachii Poliphili*, jednej z najpiękniejszych renesansowych książek, wydanej w weneckiej oficynie Alda Manuzia w 1499 r., ma wielopoziomową strukturę snu. We śnie rozgrywa się tytułowa „walka o miłość”, którą wiecie Poliphilo poszukujący ukochanej Polii. W planie formalnym rzeczywistość snu przekłada się na skomplikowaną semantyczną grę pomiędzy słowem i obrazem. Autorka polskiego opracowania dzieła, Anna Klimkiewicz, pisze, że książka ta jest w Polsce utworem „prawie zupełnie nieznanym”¹. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na inspirującą rolę, jaką odegrała *Hypnerotomachia* w twórczości Zbigniewa Makowskiego (1930–2019), artysty dla którego była stałym punktem odniesienia, szczególnie w latach 70. i 80. oraz wpisanie tego zjawiska w szerszy kontekst kulturowy.

Makowski urodził się w 1930 r. Przez całe życie związany był z Warszawą. Tutaj skończył Akademię Sztuk Pięknych (1956), tu mieszkał i pracował aż do śmierci w roku 2019. Kiedy wybuchła wojna miał 9 lat. Widok niekończącego się pola gruzów, w jakie zamieniło się jego miasto po powstaniu, wspomnienia i emocje związane z tym czasem nie opuściły go do końca życia. Uprawianie sztuki było w jego wypadku nie tylko zawodem, ale też jednym ze sposobów radzenia sobie z traumą.

¹ Anna Klimkiewicz, *‘Hypnerotomachia Poliphili’ Francesca Colonna* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015). Książka oprócz części teoretycznej zawiera przekład pierwszych czterech rozdziałów tekstu wraz z wersją oryginalną. Tam także obszerna bibliografia. Na uwagę zasługują także inne, poświęcone *Hypnerotomachii* prace Autorki m.in.: Anna Klimkiewicz, „Wokół sekretów ‘Hypnerotomachii Poliphili’”, w: *En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. Joanna Górniewicz, Halina Grzmil-Tylutki, Iwona Piechnik, 286–293 (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2010). Z punktu widzenia polskiej historii sztuki dla upowszechnienia wiedzy nie tylko o związkach *Hypnerotomachii* ze sztuką ogrodniczą, ale także dla upowszechnienia wiedzy o samej książce zasadnicze znaczenie miał artykuł Małgorzaty Szafrąńskiej, „Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle ‘Hypnerotomachii Poliphili’”, *Biuletyn Historii Sztuki* 54, nr 1 (1992): 1–26. Dla niniejszego tekstu bardzo pomocne były poświęcone w całości *Hypnerotomachii* numery pisma *Word & Image* 14, z. 1–2 (1998) oraz 31, z. 2 (2015).

Artysta wyjeżdżał rzadko i zwykle bez entuzjazmu. W czasie stanu wojennego w ogóle przestał wychodzić z domu. Od tego czasu nigdy też nie opuścił Warszawy. Spośród jego artystycznych podróży najdłuższą i najważniejszą ze względu na konsekwencje dla twórczości była kilkumiesięczna podróż do Paryża w 1962 r. Związał się wtedy z ruchem Phases Edouarda Jaguera² i poznał współpracującą z ruchem grupę surrealistów. We wspomnieniach z tego czasu pojawiają się m.in. Guido Biasi, Radovan Ivšić, Toyen, Joyce Mansour, Roger Benayoun i krótkie, ale bardzo ważne dla artysty spotkanie z André Bretonem³. Makowski pracował, uczestniczył w wystawach, chodził do muzeów i galerii, ale nie mniej ważny był dla niego dynamicznie zmieniający się w tym czasie pejzaż intelektualny Paryża, w którym coraz większą rolę odgrywał strukturalizm i semiotyka. Jednocześnie w tle zawsze obecne były ruiny, prywatne wspomnienie przyniesionych przez ojca zniszczonych kartek z reprodukcjami obrazów, obrazów o klimacie upiornej bajki – groźnych, niezrozumiałych, zachwycających, przedstawiających inną, rozgrywającą się wśród ruin i niezrozumiałych znaków historię. Przełom lat 50. i 60., także z powodu dystansu do końca wojny, był w kulturze europejskiej epoką intensywnych dyskusji na temat znaków, znaczenia, „stanów rzeczy”⁴. Dyskusje te toczyły się w szerokim horyzoncie obejmującym z jednej strony Wittgensteina, z drugiej strukturalizm. Tak oczywiste w języku codziennym słowa jak „fakt” czy „stan rzeczy” w miarę zagłębiania się w spory zamieniały się w zupełnie abstrakcyjne pojęcia.

O ile problem związku surrealizmu z wojną w sztuce lat 40. został już w znacznej mierze opracowany⁵, to wydaje się, że w literaturze na temat sztuk plastycznych w odniesieniu do późniejszego okresu (przełomu lat 50. i 60., kiedy zaczynali tworzyć artyści, którzy przeżyli wojnę jako dzieci) mało uwagi poświęcono temu zjawisku. Natomiast w pracach na temat

² Zofia Machnicka, „Poszerzenie pola widzenia. Ruch Phases a polska scena artystyczna (1954-1967)”, w: *Surrealizm. Inne mity*, red. Sylwia Bryczko, 98-128 (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2024), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024; Anne Foucault, *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au «surréalisme éternel»* (Paris: Hermann, 2022). Na temat obecności polskiej sztuki poodwilżowej w Paryżu zob. Piotr Majewski, *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955-1969)* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020).

³ *Wąski Dunaj nr 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń* (Łódź: Atlas Sztuki, 2008).

⁴ Peter Prechtl, *Leksykon pojęć filozofii analitycznej*, przeł. Józef W. Bremer SJ (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2009), 266-267.

⁵ Por. Dorota Jarecka, „Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40 i surrealistyczne konotacje”, *Miejsce 2* (2016): 5-28.

filmowego surrealizmu bardzo wyraźnie akcentowany jest genetyczny związek tego nurtu z wojenną traumą, także w odniesieniu do pokolenia, które wchodziło w artystyczny obieg zaraz po odwilży: „Tak jak surrealizm Bretona był krwawym owocem pierwszej wojny światowej, tak druga przyniosła surrealizm Borowczyka, Lenicy, Polańskiego, Skolimowskiego i Żuławskiego”⁶. Można dodać – także surrealizm Makowskiego. W tym kontekście warto zauważyć, że paryska galeria Ranelagh⁷, gdzie w latach 60. odbywały się m.in. wspólne wystawy ruchu Phases i surrealistów była jednocześnie kinem. W czasie wernisażu pierwszej wystawy w Paryżu, w której uczestniczył Makowski, oprócz powstałych w kręgu surrealizmu prac plastycznych pokazano także krótkometrażowe filmy m.in. właśnie Lenicy, Borowczyka, Polańskiego⁸.

Mieczysław Wallis w artykule o tytułach dzieł sztuki⁹ zwrócił uwagę na szczególny charakter i rolę, jaką odgrywają one w twórczości Makowskiego. Pisał, że często są to cytaty, czasem fragmenty cytatów, czasem zmodyfikowane fragmenty cytatów, zwykle bardzo trudne do zidentyfikowania. Wymieniał użyty przez artystę jako tytuł zwrot *rerum videre formas* – Ernsta Cassirera parafrazę Lukrecjuszowego *rerum cognoscere causas*. Zastanawiał się, ile osób zgadnie, że tytuł *Omnis ergo ars* jest początkiem zdania renesansowego filozofa, Mikołaja z Kuzy: *Omnis ergo ars finita ab arte infinita* lub że tytuł *L'Histoire, dit Stephen* jest ułamkiem zdania: *L'Histoire, dit Stephen, est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller* zaczerpniętego z *Ulyssesa* Joyce’a we francuskim przekładzie.

Do takich nieoczywistych tytułów-cytatów należy tytuł obrazu *Vale ergo Polia* (il. 1) (pol. *Żegnaj więc Polio*), zdanie wzięte z *Hypnerotomachii*, ostatnie słowa, które wypowiada Poliphilo, zanim obudzi się ze snu i zorientuje, że jego ukochana nie żyje.

W *Autobiografiach* Makowski opisuje historię swoich spotkań z *Hypnerotomachią*, pisze też jak powstał ten właśnie obraz – jeden z pierwszych w jego twórczości, które nawiązują do tej książki w bezpośredni sposób:

⁶ Daniel Bird, „Diabelskie gry. Surrealizm w polskim kinie emigracyjnym”, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. Kamila Wielebska i Kuba Mikurda (Kraków–Warszawa: korporacja ha!art, 2010), 82.

⁷ Szerzej na temat działalności Le cinéma-galerie du Ranelagh zob.: Foucault, 184-185.

⁸ Majewski, *La vague polonaise*, s. 163.

⁹ Mieczysław Wallis, „O tytułach dzieł sztuki”, *Rocznik Historii Sztuki* 10 (1974): 7-25.

Dedykowane C.G. Jungowi /1974/

[...] Kilka lat później ojciec mój przyniósł dla mnie znalezione w ruinach zburzonego bombą domu kilka reprodukcji drzeworytów do „Hypnerotomachii Poliphili”. Wiedziałem, że jest ich dużo. Wysiłki, aby zobaczyć je wszystkie trwały lat trzydzieści trzy. Oryginał „Hypnerotomachii” dostałem do rąk w Wenecji, w Bibliotece świętego Marka w roku 1972, a faksymilowane wydanie włoskie przywiozłem do Warszawy z Lozanny w roku 1973. Więcej, przywiozłem dwa: faksymile włoskie kupiłem, a faksymile francuskiego „Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile” („Kerver”) dostałem w prezencie.

W Wenecji z żalem przekonałem się, że znam już wszystkie najlepsze drzeworyty i większość dobrych. Zobaczyłem i pozostałe. Przepisałem „Vale ergo Polia” i stało się ono tytułem obrazu: porośnięte uschniętymi bylinami zbocze, świetliste żółte niebo, na jego tle ceglana brama licowana ciemnym kamieniem (część licówki odpadła i stąd wiemy, że ceglana).

Bramę – łuk triumfalny wieńczy się attyką z dedykacyjnymi inskrypcjami. Na tej napisałem: VALE ERGO POLIA¹⁰.

Malowane w latach 70. fantastyczne pejzaże, takie jak *Vale ergo Polia*, są z jednej strony zmianą, ale z drugiej strony kontynuacją wcześniejszego sposobu pracy artysty. Wcześniej wymyślane przez siebie na nowo znaki umieszczał w równych podziałach kratownic albo tworzył z nich mapy nieznanych dotąd krain. Tym razem wyobrażenia przekształca wspomnienia na porządek przestrzenny pejzażu. Ta transformacja, uwolnienie się od dotkliwości pamięci, jest zarazem jej utrwaleniem na zewnątrz. W przypadku Makowskiego prawie zawsze dokonuje się ona przy pomocy więcej niż jednego medium. *Vale ergo Polia* konstruuje w równie silny sposób: rozbita, ułamkowa architektura i równie ułamkowy, wyraźny, wyrwany z kontekstu cytat. Na podobnie elementarnym poziomie działa kolor – kontrastowe, niezwykle intensywne zestawienie błękitu, ultramaryny i żółci. Taki ryzykowny z czysto malarskiego punktu widzenia kontrast kolorystyczny służy do uruchamiania pamięci, przynosi intensywność wspomnienia¹¹. Przez wiele lat w obrazach, które tworzył, powracały te same rozległe, bezludne i pełne nadnaturalnie dystynktywnych, powtarzających się elementów krajobrazy. Makowski tłumaczył, że celem jego pracy nie jest szyfrowanie informacji, ale wytrącanie widza z codziennej rutyny: „[...] chciałbym wprowadzić człowieka oglądającego

¹⁰ Zbigniew Makowski, „Autobiografie”, w: *Zbigniew Makowski*, opr. Mariusz Hermansdorfer, (Wrocław–Łódź: Muzeum Narodowe Wrocław–Biuro Wystaw Artystycznych, 1978), 50, katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

¹¹ Jest to zabieg dający się zestawzić z pojęciem funkcji intensjonalnej. Zob. Prechtel, *Leksykon*, 124-126.

mój obraz w stan ekstazy, poruszenia emocjonalnego odmiennego od emocji, które przeżywa na co dzień”¹². Kluczem do osiągnięcia takiego rezultatu jest cudowność, surrealistyczne *merveilleux*, ale także *Hypnerotomachia* i związana z nią nowożytna kategoria „cudowności”.

W twórczości Makowskiego książki zawsze odgrywały bardzo ważną rolę. Od samego początku używał ich jako plastycznego medium.

W niezwykłych książkach, to jest w starych książkach wszystkich gatunków, pochodzących ze wszystkich epok Makowski, jak mądry mól książkowy, dziurawi lub wycina kartki zmniejszając lub zwiększając szerokość cięcia, rysując na nich najprzeróżniejsze motywy i barwiąc je na rozmaite kolory tak, że przy kartkowaniu książka staje się prawdziwą kopalnią surrealistycznych znalezisk¹³.

W centrum jego zainteresowań zawsze znajdowały się relacje między słowem a obrazem oraz na różne sposoby rozumiane zagadnienia związane ze znakiem i znaczeniem. Warto w tym kontekście zauważyć, że *Hypnerotomachia* była nie tylko jedną z pierwszych ilustrowanych książek włoskiego renesansu, ale też jednym z ważnych dzieł kultury emblematycznej XVI wieku¹⁴. Zawarte w niej 172 drzeworyty nie są jedynie dodatkiem służącym podniesieniu wizualnej atrakcyjności książki, ale odgrywają kluczową rolę w konstruowaniu opowieści. W opowiadanym przez Poliphila historii bardzo ważne są widziane we śnie pejzaże, budowle, ruiny, znaki. Francuskie wydania dodatkowo zmieniają, pogłębiają relacje między słowem i obrazem w stosunku do pierwotnego, włoskiego wydania. Wydanie francuskie w przekładzie Jeana Martina opublikowane zostało przez Jacques’a Kervera w Paryżu w roku 1546. Przyniosło ono nowe ilustracje – chociaż wybór tematów pozostał ten sam, obrazy wykonane są już w zupełnie innej stylistyce. Dodano też nowe ryciny.

Na przykład wyspa Cytera, która w weneckich wydaniach była przedstawiana dosyć schematycznie, powtórzona została także we francuskim tekście, jednak wzbogacona o szczegóły kolistych kanałów i ich krawędzi z ozdobnie strzyżonymi żywopłotami, co sprawia, że jest dużo bardziej opisowa i wizualna¹⁵.

¹² „Gdzie czekają niespodzianki... Ze Zbigniewem Makowskim rozmawia Krystyna Nastulan-ka”, *Polityka* nr 51 (23.12.1978), 6.

¹³ Giuseppe Marchiori, *Artisti polacchi d'oggi* (Campobasso: Nocera Editore, 1967), 52-53.

¹⁴ Efthymia Priki, „Crossing the Text/Image Boundary: The French Adaptations of ‘Hypnerotomachia Poliphili’”, *Journal of the Early Book Society* 15 (2012), 337-355.

¹⁵ Priki, „Crossing the Text”, 339.

Makowski, który od 1973 r. miał do dyspozycji współczesne kopie pierwszego wydania włoskiego i wydania Kervera, analizował starannie te różnice i wnioski z tych analiz wykorzystywał w swojej pracy. Jeśli zwrócimy uwagę na taki detal jak dodanie konturu strzyżonych żywopłotów na wyspie miłości widzianej we śnie, łatwiej będzie nam analizować wielowarstwowe, nakładające się na siebie plany kompozycyjne powracające w twórczości Makowskiego. Bardzo chętnie używał on dwóch perspektyw – pionowej, jak przy oglądaniu mapy, i bocznej, bliższej codziennemu oglądowi rzeczy. To charakterystyczne problematyzowanie „stanów rzeczy” wyraża nie tylko oniryczność kojarzącą się z surrealizmem, ale przede wszystkim odzwierciedla w plastyczny sposób jądro semiotycznych dyskusji. Był to zapewne nie jedy-ny, ale przez samego artystę opisywany jako znaczący argument, który przyczynił się do przejścia od abstrakcyjnych, czy raczej na poły abstrakcyjnych, znakowych kompozycji z lat 60. do fantastycznych pejzaży, które dominowały w jego twórczości w kolejnej dekadzie.

Pracą, która chyba w najbardziej lapidarny sposób pokazuje skomplikowany splót wrażeń, emocji, myśli, które kojarzą się z *Hypnerotomachią*, jest akwarela *Incredibile e meraviglioso* (1982, kol. pryw.) (il. 2). Malowana w innych okolicznościach – w okresie, kiedy artysta nie wychodził z domu, wracał pamięcią do przeszłości, robił podsumowania i po raz kolejny na nowo wymyślał siebie jako artystę. Dla tych poszukiwań *Hypnerotomachia* była po raz kolejny punktem odniesienia. Wcześniej inspirujące były przede wszystkim wypełnione emocjami, ruinami i enigmatycznymi znakami pejzaże. Tym razem ważna stała się poetyka fragmentu, cytaty, intertekstualność i intermedialność, wielość języków i wielość pism dająca w konsekwencji zamierzony efekt częściowego tylko rozumienia/niezrozumiałości, dzięki której łączone z obrazem pismo stawało się znakiem plastycznym, pozostając jednocześnie nośnikiem treści. Wciąż zasadniczą rolę odgrywała poetyka cudowności, w przypadku tej akurat pracy wyjątkowo wyraźnie widoczna. Zgodnie ze stałą strategią artysty cytaty z obrazów i z tekstów nie są erudycyjną układanką, ale paradoksalnie układają się w nasycone emocjami bardzo prywatne wspomnienie rodziców, opowieść o pamięci i miłości. Jednocześnie jest to także deklaracja dotycząca funkcji koloru w malarstwie, zalet łączenia widoków z różnych perspektyw, a przede wszystkim „cudowności” jako kategorii artystycznej. Niezależnie od tego, że *Hypnerotomachia* służyła Makowskiemu jako model artystycznego działania, to była także źródłem cytatów – plastycznych i literackich. W tym przypadku to widoczna w górnej części pracy łódź z rozwiniętym żaglem – która Polię i Poliphila zawiozła na

wyspę Eleuterylidy, Cyterę – i umieszczony w prawym górnym rogu pracy, pochodzący z wydania Kervera wykres przedstawiający Cyterę, a jednocześnie ilustrujący sposób, w jaki geometrycznie należy dokonać podziału okręgu na 20 równych części, tak aby uzyskać schemat odzwierciedlający układ labiryntu kanałów, które tę wyspę przecinają (il. 3). Wykres ten stale pojawia się w późnych pracach Makowskiego. *Hypnerotomachia* i ten właśnie wykres patronują powrotowi artysty do książki jako medium artystycznego, które dokonuje się na początku lat 80¹⁶. Wykres ów jest dla niego niezwykle istotnym znakiem. Sam matematyczny problem podziału okręgu na 20 równych odcinków interesował Makowskiego z jednej strony ze względu na to, że możliwy jako konstrukcja geometryczna pozostawiał zawsze arytmetyczną niewymierność. Z drugiej strony zestawienie schematu wyspy z pierwszego, weneckiego wydania z 1499 r. z wykresem umieszczonym we francuskim wydaniu Kervera z roku 1546 było dla Makowskiego zestawieniem dawnej wizji zamkniętego świata i idealnego okręgu z nowym kosmosem, w którym planety krążą po eliptycznych orbitach i w którym perfekcyjna racjonalna wizja musi liczyć się z niedoskonałością empirycznie poznawanego, organicznego życia. Dodany w wydaniu Kervera drzeworyt przedstawiający strzyżone żywopłoty rosnące wzdłuż kanałów miał podobną funkcję – był empirycznym widokiem uzupełniającym schemat wyspy z wydania Alda Manuzia (il. 4).

W pracy *Incredibile e maraviglioso* podobny mechanizm decyduje o zestawieniu (wzorem *Hypnerotomachii*) abstrakcyjnych figur oraz figur malowanych mimetycznie, zestawieniu geometrycznego schematu wyspy z widokiem płynącej pod pełnymi żaglami łodzi i cytowanych z renesansowych obrazów Piero di Cosimo i z fotografii Margaret Cameron kobiecych wizerunków. Przejście od koła do elipsy było dla niego także momentem fundacyjnym nowoczesności, przejściem od świata zamkniętego do świata wprowadzie niewymiernego, ale i potencjalnie nieskończonego. Wiatr przesuwając łódź Polii i Poliphila między abstrakcyjną geometrią, która jednocześnie jest wyspą i abstrakcyjną plamą, która jednocześnie jest malarskim ekwiwalentem wieloznaczności, jaką przynoszą nagłe porywy uczucia. Górna część pracy zestawiona jest z charakterystycznych dla Makowskiego kontrastów. Czarna jak zasłona, akwarelowo rozmyta plama po lewej stronie i skomplikowana,

¹⁶ Rolę *Hypnerotomachii* w twórczości Makowskiego akcentuje książka *Wąski Dunaj nr 5*. Ten trop stał się później wiodącym motywem wystawy *Polia 10.VI.1946 Wrocław. Księgi artystyczne Zbigniewa Makowskiego*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 29.09.2015 – 15.11.2015.

zbudowana z wyraźnych linii konstrukcja geometryczna po prawej, tworzą najsilniej działające zderzenie form. Jest ono równie silne i bezdyskusyjne jak kontrast między obrazową górną częścią pracy a tekstowym dołem. W ten sposób artysta budował wieloznaczność odzwierciedlającą sen o miłości. Opozycja: „rozmyte, niewyraźne” versus „geometryczne, precyzyjnie uchwytnie” jest świetnym posunięciem pozwalającym zwizualizować coś tak nieuchwytnego jak odczucie miłości.

W dolnej części pracy dominują słowa. Dużymi, drukowanymi literami wypisany jest tytuł: *Incredibile e maraviglioso* – cytat z traktatu *Della poetica* (1586) Francesco Patriziego (1529-1597)¹⁷. Dla Makowskiego istotny był zapewne także szerszy, dotyczący nie tylko poetyki, sposób myślenia Patriziego¹⁸. Zasadnicze rozróżnienie, które wprowadził, to rozróżnienie między przestrzenią matematyczną i fizyczną. Była to koncepcja, która miała wpływ na główne postacie identyfikowane z nowożytną myślą, takie jak Galileusz, Kepler, Newton, Kartezjusz i Leibniz¹⁹. W ten sposób Patriziego można byłoby zaliczyć do takich renesansowych myślicieli, jak Jacopo Mazzoni – nauczyciel Galileusza na Uniwersytecie w Pizie, który matematykę uważał za pierwotną wobec fizyki, co miało zasadniczy wpływ na rozwój matematyzacji, która zdominowała nowożytną naukę²⁰. Jednak według Patriziego to geometria a nie arytmetyka była najbardziej wartościowym narzędziem badania fizycznego świata. Z punktu widzenia Makowskiego była to zapewne interesująca propozycja w ciągle aktualnym sporze o to, które ujęcie jest najbardziej adekwatne wobec rzeczywistości.

Po słowach *Incredibile e maraviglioso* mniejszymi już literami wypisano dalszy ciąg cytowanego fragmentu: „La poesia tutta habbia per oggetto li incredibile perché questo è il vero fondamento del mara...”. Jeśli dokończyć urwane na obrazie zdanie, po polsku brzmi ono tak:

Wszelka poezja musi mieć za przedmiot to, co jest nie do wiary, bo ono jest podstawą prawdziwą cudowności, która powinna być głównym przedmiotem wszel-

¹⁷ Francesco Patrizi, *Della poetica*, red. Danilo Aguzzi Barbagli, 3 vols. (Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-71). Na temat retoryki Patriziego zob. Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento. Studi e Ricerche* (Roma: Editori Laterza, 1993), 117-139. Krótkie omówienie poglądów filozoficznych w kontekście kulturowym epoki zob. Paul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, 1964), 110-125.

¹⁸ Referuję za: Fred Purnell, „Francesco Patrizi”, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition), red. Edward N. Zalta, dostęp: 12.12.2024, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/patrizi/>.

¹⁹ Kristeller, *Eight Philosophers*, 123.

²⁰ Fred Purnell Jr., „Jacopo Mazzoni and Galileo”, *Physis* 3 (1972), 273.

kiej poezji, tak iż poeta, który nie baczy na nią czy jej nie stosuje, popełnia w swej sztuce błąd największy i niewybaczalny²¹.

Patrizi, definiując pojęcie „cudowności”, odwołuje się do pierwszej księgi *Metafizyki* (982b) Arystotelesa, gdzie „cudowność jest początkiem filozofowania”²².

Żeby jednak poetyka niewiarygodności nie zamieniła się w niemądre wybryki, musi być zakorzeniona w rzeczywistości. Inną konsekwencją myślenia o wykresie z Kervera i lektury traktatu Patriziego było dla Makowskiego przejście do własnej biografii, do prywatnych wspomnień i emocji pozwalających uwolnić się od banału uogólnień. Kolejne zapisane na obrazie słowa to wspomnienie dziecięcego zachwyty materialnym, przesypywanym szufelką kolorem:

Sklep mydlarza był zupełnie inny niż wszystkie inne sklepy: sprzedawano tam coś, co nie powinno być na sprzedaż: ekstazę i zachwyt, zdumienie, czułość, powagę i lęk. Farby w proszku trzymane były w drewnianych przegrodach, jedna obok drugiej. Mydlarz szufelki używał jednej, nabierał żądanej farby rozmawiając z kupującym na różne życiowe tematy. Małą ilość farby sypał do stożkowo skręconej torebki często z kartek z zeszytów szkolnych. Kilogram farby trzeba już było sypać w szarobrazową, klejoną torbę...

Na omawianym obrazie tekst nie informuje o tym, co jest niewypowiedzianym tłem dla całej pracy, a jest nim przeświecający w kilku miejscach niezwykle intensywny, magicznie działający kolor – ultramaryna, farbka do prania, po którą matka wysyłała Makowskiego do sklepu mydlarza. Ten kolor przenosił go w jednej chwili w dzieciństwo: „Do balii z czystą wodą matka wsypuje jakiś ciemny proszek i energicznie miesza ręką. Widzę cud, przemienienie: woda ultramarynieje, ciemnieje” (il. 5). To wiele razy przywoływane wspomnienie dziecięcego cudu Makowski próbował ożywić – ryzykownie z punktu widzenia poprawności malarskiej – dosłownie przy pomocy ultramaryny – podobnie jak w przypadku obrazu *Vale ergo Polia* (il. 1). Wystarczy, że sięgniemy po ostatnie dwa słowa wspomnienia zapisanego na obrazie („ultramarynieje, ciemnieje”) i przesuniemy spojrzenie na rozmytą

²¹ Francesco Patrizi, *La deca Ammirabile*, MS. Parma, Pal. 408, fol. 58v-59, za: Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, t. 1 (Chicago: Chicago University Press, 1961), 774. Przekład za: Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna* (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1991), 265.

²² Claudio Scarpati, „1585-1587: Tasso, Patrizi e Mazzoni”, *Aevum* 76, z. 3 (2002), 771.

plamę w lewej części obrazu, za którą zgodnie z narracją *Hypnerotomachii* spodziewamy się zobaczyć wyspę miłości, by znaczenia wyrażone poprzez tekst i poprzez obraz (siłę koloru) nagle „cudownie” zespoliły się i skierowały naszą uwagę na moment, punkt „przemienienia”, zjawienia się prywatnej treści (matka, miłość) pośrodku narracji utworu, który jest dostępny dla każdego. Taki zabieg zespolenia dwu oddzielnych bodźców z dwóch zakresów percepcji (tekst, obraz) kojarzy to, co nazywa się „zjawieniem się sensu znaku”, „usensownianiem znaczenia” poprzez jego interioryzację, oswojenie. Dla Makowskiego figura matki, a nawet fotograficzny szczegół („energicznie miesza ręką. Widzę cud ...”) usensawnia narrację o podróży w stronę snu o miłości. Interesujące byłoby potraktowanie takich stanów interpretacyjnych wywołanych przez strukturę pracy jako przykładu tego, co Alfred Tarski nazywa językiem semantycznie zamkniętym²³. W prawym dolnym rogu obrazu i powtórzony potem w przesunięciu znajduje się kątomierz. Makowski opisuje go wielokrotnie jako pamiątkę po ojcu. Metalowy, zaopatrzony w podziałkę potrzebną do obliczeń artyleryjskich przywoływał natychmiast jego wspomnienie, tak jak ultramaryna stawiała przed oczyma postać matki.

Zanim cudowność znalazła teoretyczne sformułowanie w traktacie Patriziego – jak przypomina Giannetto²⁴, napisanym kilkadziesiąt lat po powstaniu *Hypnerotomachii* (1499) – jej charakterystyczne cechy kształtowały sztukę pamięci, która stanowiła ważną część retoryki, np. w ramach praktyk medytacyjnych w zakonach, wykorzystując „podstawową rolę emocji, wyobraźni i inwencji w ramach aktywności przypominania”²⁵. Jeśli za większością badaczy przyjmiemy, że autorem *Hypnerotomachii* był wenecki dominikanin Francesco Colonna²⁶, to zakonne praktyki medytacyjne powinny być dla nas ważnym punktem odniesienia. Pamięć rozumiana jest tu jako „maszyna” do myślenia. Ponieważ uważano, że to ona powinna zapewniać materiał, dzięki któremu pracuje intelekt, obrazy, które przechowuje, miały być łatwo dostępne do dalszego użytku. Jednym ze sposobów stymulowania tworzenia możliwych do odzyskania, tzn. łatwych do zapamiętania obrazów było wykorzystanie „enargei”, tj. siły żywych, zmysłowych obrazów.

²³ Prechtel, *Leksykon*, 257-258.

²⁴ Raffaella Fabiani Giannetto, „‘Not before either known or dreamt of’: The ‘Hypnerotomachia Poliphili’ and the craft of Wonder”, *Word & Image* 31, z. 2 (2015), 112.

²⁵ Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 2.

²⁶ Krótkie omówienie polemik dotyczących autorstwa *Hypnerotomachii* zob.: Klimkiewicz, *Hypnerotomachia*, 24-31.

W *Della poetica* cudowność (*meraviglia*) – cel poezji, znajduje się na przecięciu dwóch porządków rzeczy – możliwego i niemożliwego. Cudowność może powstać jako połączenie słów i obrazów, które logicznie są niemożliwe do połączenia oraz przez przedstawienie ich razem tak, żeby obraz sprawiał wrażenie prawdopodobieństwa i koherencji. Napięcie powstające w wyniku takiego zestawienia wywołuje zdumienie i podziw odbiorcy. Taki też jest kompozycyjny schemat pracy Makowskiego. Przykłady poetyki cudowności można znaleźć zarówno w *Hypnerotomachii*, jak i w łączonym z jej oddziaływaniem ogrodzie Sacro Bosco w Bomarzo²⁷. Wywarła ona wpływ na artystę, który najważniejszą kategorię estetyczną surrealizmu – *merveilleux*²⁸ przynajmniej od lat 70. widział przez pryzmat *Hypnerotomachii*. Z książki tej korzystał w swoich obrazach Salvador Dali, który ze względu na swój status gwiazdy popkultury z pewnością przyczynił się do jej spopularyzowania. Dali wystąpił również w krótkim filmie o Bomarzo. Być może także zainteresowanie prerafaelitami inspirowane było przez Dalego, który już 1936 r. opublikował artykuł „Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite” (*Minotaure* nr 8). Paradoksalnie, wydaje się, że z kolei na recepcji włoskiego renesansu w twórczości Makowskiego w dużej mierze zaważył surrealizm. Zacytowane w pracy kobiece wizerunki pochodzą z obrazów ulubionego malarza surrealistów Piero di Cosimo (*Madonna z Dzieciątkiem i dwoma aniołami* (*Madonna Cini*), ok. 1505-1507, deska 116×85, Wenecja Giorgio Cini i *Portret Simonetty Vespucci*, 1480. Tempera na drewnie, 57×42, Musée Condée w Chantilly). Breton pisał w *Art magique* (1957), że Piero di Cosimo (1462-1522) „śpi w zapomnieniu”²⁹. Do spopularyzowania jego sztuki, podobnie jak w przypadku Uccella czy Arcimbolda, przyczynili się surrealiści³⁰. Został przez nich uznany za ucieleśnienie tego, co najlepsze

²⁷ Anne Bélanger, *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture. Figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVIe siècle* (Paris: H. Champion, 2008).

²⁸ „Od samego początku pojęcie cudowności spełniało w nadrealizmie rolę naczelnej kategorii piękna”, Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969), 274. Już w Pierwszym manifestie surrealizmu Breton pisał: „Trenchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau”, André Breton, „Manifeste du surréalisme” [1924], w: André Breton, *Manifestes du surréalismes* (Paris: Gallimard, 1990), 24-25.

²⁹ André Breton, *Art magique* [1957], w: André Breton, *Oeuvre complètes*, t. 4, red. Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 2008), 235-236.

³⁰ Sharon Fermor, *Piero Di Cosimo: Fiction, Invention and Fantasia* (London: Reaktion Books, 1993), 7-9; Tessel M. Bauduin, „Paolo Uccello in French Surrealism: Doubling Antonin Artaud”. *RIHA Journal*, (2023), Article 0296, <https://doi.org/10.11588/riha.2023.1.92215>.

w renesansie. Obok Leonarda był kolejnym artystą, który w procesie twórczym wykorzystywał wieloznaczność przypadkowo powstałych układów formalnych. Leonardo zalecał malarzom szukać tematów swoich obrazów w spēkaniach na murach, Piero di Cosimo miał interpretować w podobny sposób plwociny chorych ze szpitali, na pokrytych resztkami tynku murach odnajdować walczące konie czy wizerunki fantastycznych miast. Chodziło przy tym o coś więcej niż tylko o korzystanie z przypadku jako pomocy dla wyobraźni, ale o „cały problem przejścia od obiektywnego do subiektywnego”³¹.

Hypnerotomachia interesowali się artyści, także prerafaelici. Egzemplarz tej książki jako prezent od Williama Morrisa dostał Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti posiadał wydanie z 1545 r. Stąd cytowana na obrazie Makowskiego związana z kręgiem prerafaelitów fotografia Margaret Cameron *My Ewen's Bride* jest dobrze osadzona w tradycji recepcji *Hypnerotomachii*, co więcej – recepcji mediowanej przez surrealizm w wariacie reprezentowanym przez Dalego³². Bezpośrednio związany z tradycją książki surrealistycznej³³ i przez to istotny dla Makowskiego³⁴ jest wpływ, jaki *Hypnerotomachia* wywarła na Apollinaire'a³⁵. Podobno Daniel-Henri Kahnweiler dał się przekonać do opublikowania jego pierwszego tomiku poezji³⁶, kiedy jako argumentu na rzecz swoich kaligramów użył porównania z *Hypnerotomachią*, pokazując, że także w tej sławnej książce fizyczna forma i układ liter mają wpływ na znaczenie całości. Drzeworyty i tekst są w niej wzajemnie powiązane. Historia rozwija się poprzez interakcję między tekstową i wizualną narracją. Niektóre strony drukowanego tekstu stają się także wizualną przestrzenią, przyjmując różne kształty, takie jak kielichy i naczynia, tworząc „wizualno-typograficzno-tekstowe asambláže, taka technika znana jest jako *technopaegnia*”³⁷.

³¹ Priki, „Crossing the Text”, 337-355.

³² Priki, „Crossing the Text”, 337-355.

³³ Na temat książki surrealistycznej zob. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book* (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

³⁴ O książkach artystycznych Makowskiego zob. Agnieszka Kuczyńska, „Książka surrealistyczna w Polsce: Zbigniew Makowski, Erna Rosenstein”, w: *Surrealizm. Inne mity*, red. Sylwia Bryczko (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2024), 74-97, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024.

³⁵ Riva Castelman, *A Century of Artists Books* (New York: The Museum of Modern Art, 1994). Opublikowana w związku z wystawą pod tym tytułem 23.10.1994 – 24.01.1995.

³⁶ Castelman, *A Century of Artists Books*, 36.

³⁷ Priki, „Crossing the Text”, 337-355.

Makowski stale wykorzystywał w swojej twórczości zarówno wartość wizualną, jak i znaczenie tekstu. W tym kierunku prowadziły jego wczesne eksperymenty z książkami, a konsekwencje tych doświadczeń artysta przenosił także na malarstwo. Wpisywane regularnym pismem teksty tworzyły krąg znaczeń korespondujący z abstrakcyjnymi, dynamicznymi układami geometrycznymi, a jednocześnie były ważnym elementem plastycznym, wizualnym ośmieszającym kojarzącym się ze sposobem, w jaki np. Roman Opalka używał cyfr.

Historia opowiedziana w *Hypnerotomachii* wykorzystuje znany topos – główny bohater, Poliphilo zapada w sen (tutaj jest to sen podwójny – sen we śnie) i właściwie cała fabuła rozgrywa się w tak zdefiniowanym świecie. Poliphilo przemierza kolejne pejzaże, oglądając starożytne ruiny, niezwykle budowle, fantastyczne stworzenia i alegoryczne figury, aby wreszcie odnaleźć swoją ukochaną Polię, która w rzeczywistości – jak informuje nas epitafilem na końcu książki – nie żyje. Historia dzieli się na dwie części: w pierwszej Poliphilo opowiada o swoich przygodach do momentu spotkania z Polią na wyspie Cytera, natomiast narratorem drugiej części jest Polia, która relacjonuje swoją wersję tej historii. Na końcu, po pożegnalnym pocałunku, Polia znika, a Poliphilo zostaje sam, tak jak na początku historii. Narracja pełna jest szczegółowych opisów tego, co Poliphilo widzi i czego doświadcza. Opisom towarzyszą odpowiadające im drzeworyty. Przedstawiają one przede wszystkim budowle, pomniki, inskrypcje, ale mamy tu także kluczowe momenty narracji – przejścia pomiędzy kolejnymi etapami podróży Poliphila (m.in. las, ucieczkę przed smokiem przez portal, łódź płynącą po morzu). Staranność opisów dotyczy przede wszystkim wyglądu rzeczy. Poliphilo zwykle nie interesuje się znaczeniem przedmiotów i znaków, o których mówi. Sytuacja zmienia się, kiedy zmuszony jest do podjęcia decyzji, np. kiedy musi wybrać drogę – jedne z trojga drzwi, nad którymi widnieją napisy w językach greckim, hebrajskim i arabskim. Wtedy uważnie obserwuje i słucha objaśnień. W takich momentach nagle zmienia się ostrość widzenia – jak we śnie, z którego pamiętamy bardzo wyraźnie wyrwane z kontekstu fragmenty, a całą resztę przypominamy sobie tylko jak przez mgłę³⁸. Taką metodą posłużył się Makowski dwukrotnie, powtarzając figurę kątomierza na tle tekstu i zabarwiając go ultramaryną. To zupełnie niezrozumiałe w pierwszej chwili element obrazu sprawiający wrażenie wyrwanego z kontekstu fragmentu, przedstawiony równie beznamiętnie jak starannie

³⁸ Zwraca na to uwagę John Dixon Hunt, „The plot of Hypnerotomachia Poliphili and its afterlives”, *Word & Image* 31, z. 2 (2015): 129.

opisywane przez Poliphila ruiny, jednak dla malarza ma on bardzo osobistą wartość – jest hieroglifem ojca.

Stale występująca w *Hypnerotomachii* wielość języków i pism, wzajemna zależność między tekstem i obrazem, obecność hieroglifów sprawiają, że jest to dzieło, które także z perspektywy surrealistycznego zainteresowania znakami jest wyjątkowo interesujące. Elsa Adamowicz³⁹, pisząc o kolażach Maxa Ernsta, analizuje sposób, w jaki wykorzystywał on zreifikowane znaki – głowy lwów, gryfy, sfinksy pochodzące z dziewiętnastowiecznych katalogów z wyposażeniem wnętrz, zagadkowe posągi, manekiny, maski. W jego pracach zmieniają one miejsce i wartość, tracą jakiekolwiek znaczenie. Zrecyklingowane, użyte po raz kolejny w kolażach stają się enigmatycznymi figurami drażniącymi wyobraźnię. Tak jak hieroglify przed Champollionem sugerowały możliwość rozszyfrowania, ale mimo różnych bardziej lub mniej udanych usiłowań wciąż pozostawały zagadką. Rozwiązaniem, jakie proponuje Ernst, ale też inni surrealiści, jest pozbawienie ich dotychczasowego znaczenia i nadanie nowego, własnego. W *Wieśniaku paryskim* Louis Aragon mówi o „nierozpoznanych sfinksach” zaludniających nowoczesne miasto, którym „nowy Edyp” zadaje pytania i musi skonfrontować się „ze swoimi własnymi głębiami”⁴⁰. Także Makowski ostentacyjnie odwołujący się do swojej prywatnej pamięci nadawał własny sens napotykanym na drodze sfinksom.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowicz, Elza. *Surrealist collage in text and image: dissecting exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Aragon, Louis. *Wieśniak paryski*. Przeł. Artur Międzyrzecki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Bauduin, Tessel M. „Paolo Uccello in French Surrealism: Doubling Antonin Artaud”. *RIHA Journal* (2023), Article 0296. <https://doi.org/10.11588/riha.2023.1.92215>.
- Bélanger, Anne. *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture. Figure de la 'meraviglia' dans un jardin maniériste du XVIe siècle*. Paris: H. Champion, 2008.
- Bird, Daniel. „Diabelskie gry. Surrealizm w polskim kinie emigracyjnym”. W: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. Kamila Wielebska i Kuba Mikurda, 76-97. Kraków–Warszawa: korporacja ha!art, 2010.

³⁹ Elza Adamowicz, *Surrealist collage in text and image: dissecting exquisite corpse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 125.

⁴⁰ Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 18.

- Breton, André. *Art magique*, [1957]. W: André Breton. *Oeuvre complètes*. T. 4, red. Marguerite Bonnet, 47-289. Paris: Gallimard, 2008.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme* [1924]. W: André Breton. *Manifestes du surréalismes*. Paris: Gallimard, 1990.
- Carruthers, Mary. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Castleman, Riva. *A Century of Artists Books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- „Gdzie czekają niespodzianki... Ze Zbigniewem Makowskim rozmawia Krystyna Nastulanka”, *Polityka* nr 51 (23.12.1978), 6.
- Fabiani Giannetto, Raffaella. „‘Not before either known or dreamt of’: The ‘Hypnerotomachia Poliphili’ and the craft of Wonder”. *Word & Image* 31, z. 2 (2015): 112-118.
- Fermor, Sharon. *Piero Di Cosimo: Fiction, Invention and Fantasia*. London: Reaktion Books, 1993.
- Foucault, Anne. *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au «surréalisme éternel»*. Paris: Hermann, 2022.
- Garin, Eugenio. *Medioevo e Rinascimento. Studi e Ricerche*. Rome: Editori Laterza, 1993.
- „Gdzie czekają niespodzianki... Ze Zbigniewem Makowskim rozmawia Krystyna Nastulanka”, *Polityka* nr 51 (23.12.1978), 5-6.
- Hubert, Renée Riese. *Surrealism and the Book*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Hunt, John Dixon. „The plot of ‘Hypnerotomachia Poliphili’ and its afterlives”. *Word & Image* 31, z. 2 (2015): 129-139.
- Janicka, Krystyna. *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Jarecka, Dorota. „Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40 i surrealistyczne konotacje”. *Miejsce 2* (2016): 5-28.
- Klimkiewicz, Anna. *‘Hypnerotomachia Poliphili’ Francesca Colonna*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015.
- Klimkiewicz, Anna. „Wokół sekretów ‘Hypnerotomachii Poliphili’”. W: *En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. Joanna Górnikiewicz, Halina Grzmił-Tylutki, Iwona Piechnik, 286-293. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2010.
- Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964.
- Kuczyńska, Agnieszka. „Książka surrealistyczna w Polsce: Zbigniew Makowski, Erna Rosenstein”. W: *Surrealizm. Inne mity*, red. Sylwia Bryczko, 74-97. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2024. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024.
- Machnicka, Zofia. „Poszerzenie pola widzenia. Ruch Phases a polska scena artystyczna (1954-1967)”. W: *Surrealizm. Inne mity*, red. Sylwia Bryczko, 98-128. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2024. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024.
- Majewski, Piotr. *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955-1969)*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2020.

- Makowski, Zbigniew. „Autobiografie”. W: *Zbigniew Makowski*, opr. Mariusz Hermansdorfer, 14-60. Wrocław–Łódź: Muzeum Narodowe Wrocław–Biuro Wystaw Artystycznych, 1978. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.
- Marchiori, Giuseppe. *Artisti polacchi d'oggi*. Campobasso: Nocera Editore, 1967.
- Patrizi, Francesco. *Della poetica* [1586], red. Danilo Aguzzi Barbagli, 3 vols. Florence: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-71.
- Precht, Peter. *Leksykon pojęć filozofii analitycznej*. Przeł. Józef W. Bremer SJ. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2009.
- Priki, Efthymia. „Crossing the Text/Image Boundary: The French Adaptations of ‘Hypnerotomachia Poliphili’”. *Journal of the Early Book Society* 15 (2012): 337-355.
- Purnell, Fred Jr., „Jacopo Mazzoni and Galileo”. *Physis* 3 (1972): 273-294.
- Purnell, Fred. „Francesco Patrizi”. W: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition), red. Edward N. Zalta. Dostęp: 12.12.2024. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/patrizi/>.
- Scarpati, Claudio. „1585-1587: Tasso, Patrizi e Mazzoni”. *Aevum* 76, z. 3 (2002): 761-773.
- Szafańska, Małgorzata. „Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle ‘Hypnerotomachii Poliphili’”. *Biuletyn Historii Sztuki* 54, nr 1 (1992): 1-26.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia estetyki*. T. 3: *Estetyka nowożytna*. Warszawa: Arkady, 1991.
- Wallis, Mieczysław. „O tytułach dzieł sztuki”. *Rocznik Historii Sztuki* 10 (1974): 7-25.
- Wąski Dunaj nr 5. *Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń*. Łódź: Atlas Sztuki, 2008.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

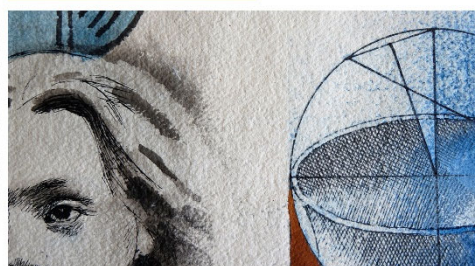
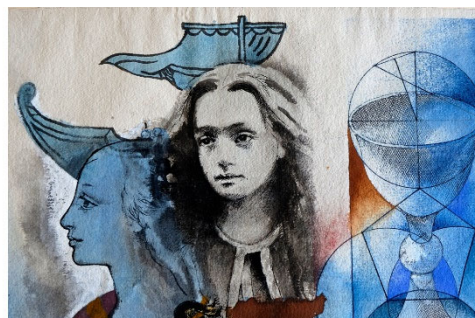
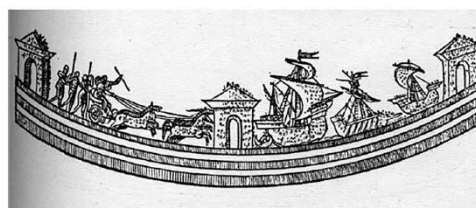
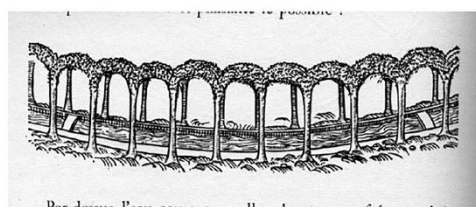
ILUSTRACJE

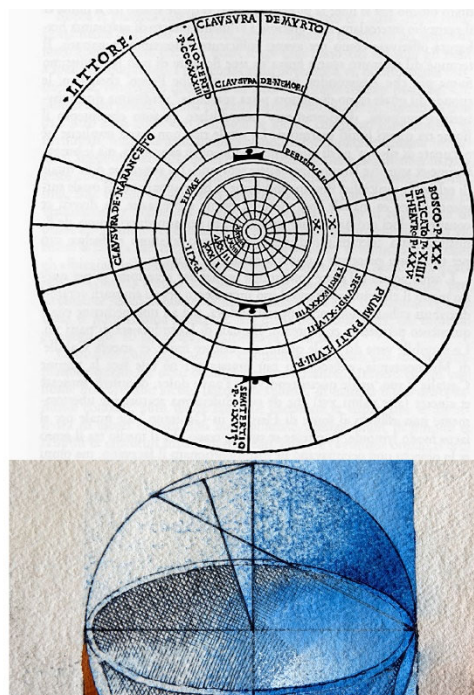


Il. 1. Zbigniew Makowski, *Vale ergo Polia*, 1972



Il. 2. Zbigniew Makowski, *Incredibile e meraviglioso*, 1982





II. 4.

