

MARCIN POLKOWSKI

(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin)

EMBLEMATYCZNE ŚPIEWNIKI? O POGRANICZU MIĘDZY MUZYKĄ A OBRAZEM W SIEDEMNASTOWIECZNYCH NIDERLANDZKICH ZBIORACH EMBLEMATÓW

Officina Plantiniana: początki emblematyki niderlandzkiej

Zbiory emblematów ukazywały się drukiem w Niderlandach już od połowy XVI wieku. Za pionierską publikację na tym obszarze uważany jest niderlandzki przekład *Le Theatre des bons engins...* La Perrière'a (1539). W Antwerpii druk ten ukazał się piętnaście lat później jako *Tpalays der gheleerder ingenien oft constiger gheesten* [Pałac uczonych umysłów albo dusz sztukę miłujących]¹ (1544), nakładem oficyny dawniej należącej do Jacoba van Liesvelde, a wówczas prowadzonej przez wdowę po nim. Autorem przekładu był Frans Fraet, drukarz i członek izby retorycznej, sympatyk reformacji stracony za herezję w 1558 roku².

Przekład Fraeta powstał na płaszczyźnie interakcji pomiędzy dworską kulturą francuską a artystycznymi kręgami mieszczańskimi w Niderlandach. Kontakty takie w latach pięćdziesiątych i w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XVI wieku były niezwykle owocne. Ich rezultatem był tak zwany „renesans literacki” na południu (zwłaszcza w Brabancji i Flandrii),

¹ Wszystkie przekłady tytułów i cytatów z języka niderlandzkiego pochodzą od autora niniejszego artykułu.

² Zob. K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblematoliteratuur*, Groningen 1977, s. 75.

którego najważniejszymi przedstawicielami w poezji byli Jan Baptist Houwaert, Lucas d'Heere (de Heere) i Jan van der Noot.

Wczesne zbiory emblematów niderlandzkich znajdowały się jednak nie tylko, jak przekład Fraeta, w orbicie kultury francuskiej. Istniał bowiem przede wszystkim bogaty świat literatury łacińskiej autorstwa niderlandzkich humanistów z Erazmem na czele. W tym kręgu pojawiło się szerokie zainteresowanie sentencjami, przysłowiami i porzekadłami, a także osobistymi godłami i znakami, którym towarzyszyły motta (*imprese*)³. Warto tu nadmienić, że choć Erazm nie posługiwał się terminem *emblematum* w odniesieniu do przedstawień określanych obecnie jako emblematyczne, a jedynie mając na myśli klasyczne znaczenie tego słowa jako ozdoby mozaiki, to jednak interesował się symbolicznym znaczeniem sygnetów drukarskich (na przykład wydawców Aldusa Manutiusa czy Johanna Frobenusa). Sygnety, jak pokazywał Erazm, mogły być łączone z odpowiednią sentencją⁴. Zresztą najdobitniejszym świadectwem zainteresowania z jego strony impresami był stworzony przez niego osobisty znak, który powstał z połączenia motto *Concedo nulli* z wizerunkiem Terminusa, rzymskiego boga granic (na przykład na medalionie autorstwa Quentina Metsysa). Dokonane przez Erazma połączenie sentencji z przedstawieniem graficznym odpowiadało kryteriom gatunkowym emblematu, czego dowodzi zamieszczenie *Concedo nulli* przez Andrzeja Alciatoego w zbiorze *Emblemata*⁵.

Spod antwerpskich pras drukarskich Krzysztofa Plantina wyszły dwie wczesne publikacje emblematyczne, które okazały się bardzo ważne dla dalszego rozwoju tego gatunku w Niderlandach. Pierwszą z nich były łacińskie *Emblemata...* zamieszczonego w Niderlandach węgierskiego lekarza i humanisty Johanna Sambucusa, do których rycin wykonał Lucas d'Heere (1564)⁶. Zbiór Sambucusa ukazał się następnie w niderlandzkim tłumaczeniu Marcusa Antoniusa Gillisa van Diesta (1566). Co istotne, to drugie wydanie było opatrzone przedmową (także autorstwa van Diesta)

³ Zob. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964.

⁴ Zob. A. Wesseling, *Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' Emblemata in the Light of Erasmus' Adagia*, [w:] *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2009, s. 89.

⁵ *Ibidem*, s. 97. Emblemat [159] „Terminus”, A. Alciato, *Emblemata V.C. Andreae Alciati Mediolanensis Iurisconsulti...*, Ex Officina Plantiniana, Apud Franciscum Raphelengium, Lugduni Batavorum 1595, s. 189.

⁶ J. Sambucus, *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tiranaviensis Pannonii, ex Officina Christophori Plantini, Antverpiae 1564*.

o teorii emblematów. Było to pierwsze teoretyczne opracowanie na ten temat w języku niderlandzkim.

Istniała zasadnicza różnica pomiędzy emblematami Sambucusa a wcześniejszymi emblematami Fraeta. W opinii flamandzkiego badacza Karela Portemana niderlandzki przekład *Le Theatre...* został stworzony przede wszystkim z myślą o oczekiwaniach przeciętnego odbiorcy, który spodziewał się utworu o charakterze religijnym i moralizującym. Tak przyjęte założenia sprawiły, że nie znalazła się w tym dziele nawet najmniejsza wzmianka o gatunku emblematycznym. Inaczej było w niderlandzkim wydaniu dzieła Sambucusa. Tutaj odbiorcą był nadal *gemeyne man* (czytelnik niewładający łaciną), ale wyraźnie ukazana została przynależność utworu do istniejącej tradycji o podanych wyznacznikach literackich (na przykład poprzez zastosowanie określonych figur retorycznych)⁷.

Druga publikacja Plantijnna, *Emblemata...* Hadrianusa Juniusa⁸, należała także do nurtu międzynarodowego humanizmu, ale powstała już w całości na rodzimym gruncie, w północnych Niderlandach. Pochodzący z miasta Hoorn nieopodal Amsterdamu Hadrianus Junius (Adriaan de Jonghe) był z zawodu lekarzem (pod jego osobistą opieką znajdował się od 1565 roku Wilhelm Orański), a z zamiłowania poetą łacińskim oraz filologiem (latynistą i hellenistą). Junius osobiście znał Alcjatusa, którego odwiedził w Bolonii podczas swojego pobytu we Włoszech około 1539–1540 roku. *Emblemata* Juniusa zostały również przełożone na język niderlandzki przez Gillisa van Diesta. W pamięci narodowej Holendrów Junius zapisał się jednak przede wszystkim jako autor łacińskiej historii Niderlandów (jego *Batavia* jest ważnym ogniwem w powstawaniu tak zwanego mitu bawawskiego)⁹.

Emblemata... Juniusa stanowiły historyczny pomost pomiędzy Niderlandami południowymi a północnymi. W południowych Niderlandach napięcia pomiędzy protestantami (kalwinistami i anabaptystami) a katoli-

⁷ K. Porteman, *13 januari 1566: Marcus Antonius Gillis van Diest schrijft, als eerste in het Nederlands, een uiteenzetting over het embleem. Embleemboeken in de Zuidelijke Nederlanden*, [w:] *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*, red. M.A. Schenkeveld van der Dussen, Groningen 1993, s. 160–161.

⁸ H. Junius, *Hadriani Iunii medici Emblemata...*, ex officina Christophori Plantini, Antverpiae 1565.

⁹ H. Junius, *Batavia. In qua praeter gentis et insulae antiquitatem, originem, decora, mores, aliaque ad eam historiam pertinentia, declaratur quae fuerit vetus Batavia...*, Franciscus Raphelengius, Leiden 1588.

kami przybrały na sile w wyniku represji pod rządami księcia Alvy. Niepokoje polityczne, których początek przypadł na rok 1568, przerwały na parę dziesięcioleci tętniącą życiem działalność literacką i wydawniczą w miastach takich jak Antwerpia, Gandawa czy Brugia. Wielu mieszczan opowiadających się za reformacją udało się na emigrację (zazwyczaj poprzez miasta angielskie lub niemieckie) do północnych Niderlandów. Tam też w pierwszej połowie XVII wieku nastąpił największy rozwój emblematyki niderlandzkiej.

Frisia non cantat? – Czyli o śpiewnikach niderlandzkich

Nieraz zapomina się, że dziejom emblematyki w północnych Niderlandach towarzyszył rozwój innych publikacji drukowanych o zbliżonym charakterze, które ich wydawcy adresowali do tej samej grupy odbiorców. Najważniejszym rodzajem tomów, jakie ukazywały się równoległe z książkami emblematycznymi, były śpiewniki.

W Niderlandach śpiewano często i wiele. Tradycja śpiewu była żywo obecna w codziennym życiu siedemnastowiecznych Niderlandczyków, zadając kłam nieraz przywoływanemu powiedzeniu *Frisia non cantat* (Fryzja nie śpiewa)¹⁰. O tym, jak rozśpiewane były dawne Niderlandy, świadczy chociażby liczebność i różnorodność drukowanych tam zbiorów pieśni. Równoległe z pierwszymi zbiorami emblematów powstawały w Niderlandach pierwsze śpiewniki o tematyce religijnej, na przykład *Suwerlijc boecxken* [Przecudna książeczka] (1508, najwcześniejszy śpiewnik niderlandzki), *Devoot en profijtelijck boecxken* [Pobożna i pożyteczna książeczka] (1539) czy też *Souterliedekens* [Pieśni psalterzowe] (1540, pierwszy niderlandzkójeczyczny psalterz). Nieco później ukazał się pierwszy śpiewnik o treści przeważnie świeckiej, tak zwany *Antwerps liedboek* (1544)¹¹.

¹⁰ Zob. N. Veldhorst, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2009, s. 7. Veldhorst nie odnotowuje, że do stwierdzenia *Frisia non cantat* nawiązywał między innymi wrocławski germanista i niderlandysta H. Hoffman von Fallersleben, *Horae Belgicae. Studio atque opera Henrici Hoffmann Fallerslebenis...*, apud Grass, Barth et soc., Vratislaviae 1830, s. 9.

¹¹ *Antwerps liedboek*, właśc. *Een schoon liedekens. Boeck inden welcken ghy in vinden sult. Veelderhande liedekens. Oude ende nieuwe Om droefheyt ende melancholie te verdrijven...*, Jan Roulants, Antwerpen [1544].

Nie ma powodów, aby przypuszczać, że te śpiewniki były wydawane dla zupełnie innej grupy odbiorców niż na przykład *Tpalays der gheleerder ingenien* Fraeta czy *Emblemata Sambucusa/van Diesta*. Na tym etapie jednak (druga połowa XVI wieku) nie jest jeszcze możliwe stwierdzenie wyraźnej zależności pomiędzy zbiorami emblematów a śpiewnikami.

Przez całą drugą połowę XVI wieku w ofercie wydawniczej drukarzy północnoniderlandzkich ważne miejsce zajmują niezwykle popularne, wielokrotnie wznawiane śpiewniki protestanckie przekazujące pieśni o dziejach powstania gezów¹², tak zwane *geuzenliedboeken*, na przykład *Een nieu Geusen Lieden Boecxken* [Nowy śpiewnik gezów] (1576–1577). W przypadku tego właśnie śpiewnika odnotowuje się co najmniej trzydzieści trzy wydania w okresie pomiędzy 1577 a 1687 rokiem¹³. Można więc założyć, że jego treść (także w przekazie ustnym) była znana znakomitej większości protestanckich mieszkańców północnych Niderlandów od najniższego do najwyższego szczebla drabiny społecznej.

W północnych Niderlandach śpiewniki o charakterze rozrywkowym, zawierające najczęściej przedruki (na przykład z *Antwerps liedboek* [Śpiewnika antwerpskiego]) często znacznie starszych pieśni narracyjnych (przekazywanych początkowo ustnie), zaczęły się pojawiać dopiero po ustaniu działań wojennych w Holandii około 1578 roku, a więc dość późno. Schedę po Antwerpii, metropolii znanej w całej Europie jako „miasto książek”, przejęła najpierw Lejda, siedziba pierwszego uniwersytetu (1575) na terenach nowej Republiki Zjednoczonych Prowincji, a następnie Amsterdam, gdzie osiedliła się większość nowo przybyłych protestanckich (głównie kalwińskich) emigrantów z południowych Niderlandów. Amsterdamskie śpiewniki były zazwyczaj publikowane w małym formacie (8°), przy częstej dla tego rodzaju wydawnictw poziomej orientacji karty. Śpiewniki o tematyce „rozrykowej”, takie jak na przykład *Aemstelredams amoreus lietboek...* [Amsterdamski śpiewnik miłosny] (1589)¹⁴ czy *Nieu Amstelredams lied-boeck...* [Nowy

¹² Nid. *geuzen*, pl. gezowie, powszechna nazwa protestanckich rebeliantów skupionych wokół Wilhelma Orańskiego (z fr. *les gueux* – żebracy).

¹³ Zob. N. Veldhorst, *op. cit.*, s. 47.

¹⁴ *Aemstelredams amoreus lietboek / nu nieus wtgegaen, waer in begrepen zijn alderhande liedekens / die in geen ander lietboecken en staen / meest al met zijn voys oft wijsse daer bi gestelt om alle droefheyt / melancolie te verdrijuen*, Harmen Jansz Muller, Amsterdam 1589. Jedyny zachowany egzemplarz tego śpiewnika znajduje się obecnie w posiadaniu Biblioteki PAN w Gdańsku.

śpiewnik amsterdamski] (1591)¹⁵, były wydawane w mało staranny sposób, a ich szata graficzna była skromna, niemal całkiem pozbawiona zdobień czy ilustracji. Dominującym krojem czcionki była fraktura.

Dopiero w pierwszych latach XVII wieku nastąpił przełom, w wyniku którego powstał szereg bogato ilustrowanych, starannie zaprojektowanych śpiewników wyróżniających się szatą graficzną podobną do coraz popularniejszych w Holandii zbiorów emblematów. Do takiego nowatorskiego postrzegania funkcji śpiewników przyczynił się pośrednio działający w Lejdzie filolog i twórca pierwszego niderlandzkiego zbioru emblematów miłosnych, Daniel Heinsius. Na utworzonym w 1575 roku uniwersytecie lejdejskim (Leidse Academie) działała prężna grupa niderlandzkich humanistów, do której zaliczali się między innymi Janus Dousa, Janus Gruterus, przybyli później wybitni uczeni Justus Lipsius i Julius Cesar Scaliger. Poetykę renesansową propagował piszący po niderlandzku poeta i sekretarz miejski Jan van Hout. Na marginesie swej działalności akademickiej Daniel Heinsius zajmował się kompilowaniem łacińskich cytatów mówiących o miłości, które następnie wspólnie ze swoimi przyjaciółmi opatrywał wierszowanymi komentarzami w języku niderlandzkim. Zebrane teksty, wyposażone w ryciny J. de Gheyne II, Heinsius opublikował pod pseudonimem Theocritus à Ganda. Zbiór emblematów Heinsiusa, zatytułowany *Quaeris quid sit Amor?* (1601), ukazał się drukiem w oficynie Hermana de Bucka na zlecenie księgarza Hansa Matthysza w Amsterdamie¹⁶.

Od emblematów do śpiewników i z powrotem

Wspomniany wyżej zbiór *Quaeris quid sit Amor?* był publikacją luksusową, przeznaczoną dla niewielkiej grupy odbiorców. Jednakże już w rok później w ofercie księgarskiej Hansa Matthysza obok dzieła Heinsiusa znalazł się (także wydrukowany przez Hermana de Bucka) śpiewnik *Den nieuwen lust-hof...* [Nowy ogród rozkoszy...] (1602)¹⁷. Zwracało uwagę podobień-

¹⁵ *Nieu Amstelredams lied-boeck, vol amoreuse nieu jaren, mey-lieden, tafel lieden, en veelderhande vrolijcke ghesangen, nu op nieu vermeerdert*, Barent Adriaensz, [Amsterdam] 1591.

¹⁶ [D. Heinsius], *Quaeris quid sit amor?*, [H. de Buck, Amsterdam 1601].

¹⁷ *Den nieuwen lust-hof. Gheplant vol wyghelesene, welgherijmde, eerlijcke, amoreuse ende vrolijcke ghesangben...*, Hans Matthysz, Amsterdam 1601.

stwo w wyglądzie obu książek. *Den nieuwen lust-hof...* charakteryzował się identycznym formatem (4^o) z *Quaeris...*, taką samą orientacją karty papieru (tj. leżąca, a nie stojąca), tą samą nowoczesną czcionką (antykwa i *civilité*), a także licznymi ilustracjami utrzymanymi podobnie jak ryciny De Gheyna w konwencji realistycznej.

W pierwszych latach XVII wieku w świecie drukarskim północnych Niderlandów dawało się zauważyć oddziaływanie nowych zbiorów emblematów na wydawane śpiewniki. Podobieństwo *Den nieuwen lust-hof...* do *Quaeris...* było zauważalne w sposobie zaprezentowania nowego śpiewnika jego odbiorcom. W przedmowie do *Quaeris...* Theocritus à Ganda reklamował swoje dzieło jako przeznaczone dla „panien z Holandii” (*Aen de Ioncvrouwen van Hollandt*). Także *Den nieuwen lust-hof...* był adresowany do „szlachetnej młodzieży” (*eerbare jonge jeught*)¹⁸. *Den nieuwen lust-hof...* nie był wprawdzie pierwszym śpiewnikiem, którego odbiorcami mieli być młodzi ludzie, bo taki zamysł pojawił się już w przypadku *Nieu Amstelredams lietboeck*, ale możemy mówić o zasadniczym wzmocnieniu istniejącej koncepcji. *Den nieuwen lust-hof...* bywał często współoprawiany z *Quaeris quid sit Amor?*. Oba wydawnictwa były bowiem najprawdopodobniej przeznaczone dla młodych zamożnych nabywców, którzy kupowali taką książkę jako ekskluzywny podarunek na przykład wręczany z okazji zaręczyn. Podkreśleniu tego faktu służyć miała karta tytułowa, na której drukarz pozostawił w kartuszkach wolne miejsca na herby panny i pana młodego. Na karcie tytułowej *Den nieuwen lust-hof...* natomiast rytownik David Vinckboons przedstawił grono młodych ludzi muzykujących i uczujących w ogrodowej altanie.

W niedługim czasie *Den nieuwen lust-hof...* trafił do zasobu wydawniczego przedsiębiorczego Dircka Pietersz Persa, drukarza, który jak mało kto przyczynił się do rozkwitu emblematyki północnoniderlandzkiej w pierwszych dekadach XVII wieku. Dirck Pietersz Pers¹⁹ był znany wśród współczesnych jako uzdolniony przedsiębiorca, a w opinii poety Joosta van den Vondla był to człowiek, „który za książkę i rycinę / umie wziąć najwyższą cenę” („Die sijn boecken, en prenten / Op't dierste weet te venten”)²⁰.

¹⁸ Cyt. za: F.H. Matter, *Inleiding*, [w:] G.A. Bredero, *Groot lied-boeck*, red. G. Stuiveling et al., t. 3, Den Haag 1979, s. 19.

¹⁹ Nazwisko zapożyczył Dirck Pietersz od szyldu oficyny: *in de witte Perse*, czyli „pod białą prasą (drukarską)”.

²⁰ Cyt. za: L.M. van Dis, *Inleiding*, [w:] *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieucht*, red. L.M. van Dis, J. Smit, Amsterdam 1955, s. vi.

Jak domniemywał Karel Porteman, to właśnie w kręgu Persa pojawiło się przypuszczenie, że śpiewniki będą się dobrze sprzedawać razem ze zbiorami emblematów (i na odwrót)²¹. Miało to związek z rozwojem rynku wydawniczego w Amsterdamie. Obiecującą grupę nabywców stanowili tam zamożni młodzi ludzie, którzy często śpiewali w gronie znajomych, a niekiedy nawet zajmowali się twórczością literacką w tak zwanych izbach retoryki (*rederijkerskamers*).

Stabilny okres rozwoju gospodarczego Amsterdamu, jaki przypadł na pierwsze i drugie dziesięciolecie XVII wieku, oznaczał, że powstała grupa nabywców, którzy byli zainteresowani kosztownymi publikacjami, takimi jak na przykład bogato ilustrowane śpiewniki czy tomy emblematów. Badacz Eddy K. Grootes stwierdził związek pomiędzy znacznym wzrostem liczby małżeństw zawieranych w Amsterdamie po 1600 roku a możliwym zainteresowaniem wydawnictwami dotyczącymi wysublimowanej kultury miłości i zalotów ze strony coraz liczniejszej grupy wykształconych młodych ludzi²². Równocześnie można postawić tezę, że wzmożone kontakty handlowe na płaszczyźnie międzynarodowej doprowadziły w pierwszych latach XVII wieku do rozpowszechnienia w Amsterdamie i innych miastach północnych Niderlandów ideału wszechstronnie wykształconego kupca-uczonego (*mercator sapiens*)²³. Młodzi ludzie mogli być skłonni za inwestować część dochodów w śpiewniki czy zbiory emblematów. Takie wydawnictwa umożliwiały wejście w posiadanie „kapitału kulturowego” potwierdzającego pozycję ich posiadacza w kontaktach urzędowych, handlowych i towarzyskich²⁴.

²¹ Zob. K. Porteman, *Inleiding*, [w:] P.C. Hooft, *Emblemata amatoria*, red. K. Porteman, Leiden 1983, s. 25.

²² Zob. E.K. Grootes, *Het jeugdige publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw*, [w:] *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*, red. W. van den Bergen, J. Stouten, Groningen 1987, s. 72–88.

²³ Ideał uczonego kupca (*mercator sapiens*) sformułował amsterdamski filolog-latynista Caspar Barlaeus w przemówieniu wygłoszonym podczas uroczystej inauguracji akademii Atheneum Illustre w Amsterdamie (1632). Zob. C. Barlaeus, *Mercator Sapiens. Oratie gehouden by de inwijding van de Illustere School te Amsterdam op 9 januari 1632*, red. S. van der Woude, Amsterdam 1967, s. 35.

²⁴ O znaczeniu interakcji literackich wśród niderlandzkich kupców i urzędników świadczą chociażby liczne zachowane sztambuchy (*Stambücher, alba amicorum*) zawierające wierszowane wpisy od przyjaciół (na przykład *album amicorum* Jana Dousy czy Jana van Houta).

W jaki sposób śpiewniki i zbiory emblematów funkcjonowały wśród swoich odbiorców? Praktyka indywidualnego czytania poezji należała wówczas jeszcze do rzadkości. Znacznie częstsze było czytanie na głos w szerszym gronie, co było nieraz połączone ze śpiewaniem. Odbывало się to podczas mieszczkańskich spotkań towarzyskich, podobnych do tych, jakie utrwalone zostały w grafice niderlandzkiej tego okresu (il. 1). Zarówno muzyka, jak i śpiew, poezja czytana oraz emblematyka (która wyśmienicie nadawała się zarówno do głośnego czytania, jak i do słownych gier towarzyskich) nie należały zatem w północnych Niderlandach początków XVII wieku do odrębnych światów literackich. Utwory znajdujące się w śpiewnikach i zbiorach emblematów cechowała wspólna tematyka osadzona w petrarkizmie i poezji nowołacińskiej. Wyposażanie zbiorów emblematów w pieśni (i na odwrót) było więc decyzją logiczną, która z pewnością spotkała się z akceptacją ówczesnych czytelników.

Na niderlandzką kulturę muzyczną oddziaływała w pierwszych latach XVII wieku międzynarodowa moda na pieśni typu francuskich *airs de cour* czy angielskich *ayres*, do których układano nowe teksty na zasadzie kontrafaktów. Bogata i zróżnicowana oferta nowych melodii oddziaływała korzystnie na popularność wspólnego muzykowania i śpiewania wśród niderlandzkich mieszczan. Stanowiło to zachętę dla producentów tego rodzaju literatury, a w dalszej kolejności skutkowało zwiększeniem popytu na śpiewniki przekazujące ich twórczość²⁵.

W 1607 roku u Dircka Pietersza Persa ukazało się trzecie rozszerzone wydanie *Den nieuwen lust-hof...* pod nazwą *Den nieuwen verbeterden lust-hof...* [Nowy, ulepszony ogród rozkoszy...]. Równolegle Pers wszedł w posiadanie praw do *Quaeris...*, publikując ten zbiór (wraz z dodatkiem w postaci

²⁵ Por. K. Porteman, M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560–1700*, Amsterdam 2008, s. 193–195. Zagadnieniem związków poezji oraz emblematyki z literaturą śpiewaną zajmowali się następujący badacze niderlandzcy: P. Raasveldt, *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur*, Utrecht 1995; idem, *Kijken, lezen en zingen: embleem en lied als betekenisgeving in Jan Luyckens Voncken der liefde Jesu (1687) en De zedelyke en stichtelyke gezangen (1709)*, „De zeventiende eeuw” 1995, nr 11, s. 198–209; J. Smelik, „O sangerige keeltjes!": de liedcultuur en het muziekleven in de Noordelijke Nederlanden tussen 1550 en 1650, Leiden 1993; M. Spies, *Zoals de ouden zongen, lezen de jongen. Over de overgang van zang- naar leescultuur in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, [w:], *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*, red. W. van den Berg, J. Stouten, Groningen 1987, s. 89–109. O zjawisku kontrafaktury pisał L.P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*, Amsterdam 1991.



Il. 1. D.P. Pers, *Bellerophon...*, Willem van Beaumont, Amsterdam 1662. Universiteitsbibliotheek Utrecht, sygn. LB-KUN: RAR LMY PERS 1 CONV 1

paru dłuższych utworów poetyckich Heinsiusa) jako *Emblemata amatoria* (1608)²⁶. Pers działał także jako wydawca kolejnych starannie wydanych i bogato ilustrowanych śpiewników adresowanych do młodych odbiorców, takich jak *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieuight* [Ogród kwiatowy niderlandzkiej młodzieży] (1608 oraz 1610)²⁷. Pieśni oraz wiersze do *Den nieuwen lust-hof...* i *Den bloem-hof...* dostarczyli zarówno mało znani autorzy, jak i późniejsze sławy siedemnastowiecznej poezji niderlandzkiej. Wśród autorów był więc sam Heinsius, ale także młodzi twórcy, podówczas

²⁶ [D. Heinsius], *Emblemata amatoria*, D. Pietersz Pers, Amsterdam 1608.

²⁷ *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieuight*, D. Pietersz Pers, Amsterdam 1608.

dwudziestokilkuletni Pieter Corneliszoon Hooft i Gerbrand Adriaanszoon Bredero. Poeci ci cieszyli się zaufaniem Persa najprawdopodobniej dlatego, że potrafili dotrzeć ze swoimi wierszami do rówieśników będących zarazem potencjalnymi nabywcami tych śpiewników. Udział Hoofta, Bredero oraz innych literatów z kręgu amsterdamskich izb retoryki De Eglantier [Kwiat dzikiej róży] i Het Wit Lavendel [Biały kwiat lawendy] zapewniał zatem opłacalność całego przedsięwzięcia wydawniczego.

Modelowym niemal przykładem współbrzmienia zbiorów emblematów i śpiewników, jakie zaistniało około 1610 roku, był wydany anonimowo przez Hoofta w oficynie Willema Janszoon Blaeua trójjęzyczny zbiór *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblemes d'amour* (1611)²⁸. Tytuł był ewidentnie zbieżny z drugą nazwą zbioru Heinsiusa oraz z wydawnym w Antwerpii przez uchodźcę z Lejdy Otto Vaeniusa tomem *Amorum emblemata...* (1609)²⁹. Świadczyło to, że Hooft (a wraz z nim niewątpliwie także Blaeu) starał się ulokować tę nową publikację na polu literackim zdominowanym przez uznanych twórców emblematów miłosnych.

Emblemata amatoria otwierała obszerna przedmowa skierowana do młodzieży niderlandzkiej (*Voorreden tot de ieuucht*). Była ona w istocie poematem narracyjnym o tematyce mitologiczno-arkadyjskiej. Utrzymana w podobnej konwencji jak *Aen de Ioncvrouwen van Hollandt* Heinsiusa, została rozbudowana o dalsze elementy, takie jak dialog pomiędzy Kupidynem (Min) a Wenus, czy też zaskakujące ujawnienie postaci autora emblematów jako jednego z uczestników fikcyjnej fabuły tegoż poematu. Z przedmowy czytelnik mógł dowiedzieć się o praktycznych korzyściach płynących ze zgłębiania emblematów o miłości, a mianowicie tego, że wiedza o psychologii zakochania jest niezbędna do osiągnięcia szczęścia w przyszłym związku. Przesłanie to stanowiło pewną legitymizację treści emblematów i poezji (w tym pieśni), a także, niewątpliwie, było dodatkową zachętą do nabycia tej publikacji, która w 1618 roku doczekała się drugiego wydania, również nakładem Willema Janszoon Blaeua.

W *Emblemata amatoria* Hooft i Blaeu udoskonaliли schemat zapoczątkowany przez *Quaeris...* i *Den nieuwen lust-hof...*, oferując czytelnikowi publikację obejmującą zbiór emblematów i śpiewnik. *Emblemata amato-*

²⁸ [P.C. Hooft], *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblemes d'amour*, Willem Iansz [Blaeu], [Amsterdam] 1611.

²⁹ O. Vaenius, *Amorum emblemata...*, Prostant apud Hieronymum Verdussen, Antverpia 1608.

ria Hoofta rozpoczynały się serią trzydziestu emblematów miłosnych, po której następowała niemal równa objętością seria około czterdziestu pięciu utworów (pieśni i sonetów) utrzymanych w konwencji petrarkizmu, dworskiego konceptyzmu oraz sielankowo-mitologicznej poezji niderlandzkich humanistów. W obrębie tego drugiego działu istniał regularny porządek, tak iż po każdym dwu pieśniach zamieszczony był jeden sonet. Łącznie na utwory przeznaczone do śpiewania przypadało aż 66 procent objętości tej części zbioru uważanego w całości za emblematyczny. Na czterdzieści pięć krótszych utworów trzydzieści było oznaczonych jako pieśń (*liedt* albo *sang*), a przy ich tytułach pojawiały się „głosy” jako oznaczenie melodii, do której ułożono kontrafakt (*op de wijse*). Na końcu *Emblemata amatoria*, wzorem *Quaeris...*, dołączono parę utworów, które charakterem znacznie odbiegały od zawartości poprzednich działów. Były to *Mommerij* (krótkie alegoryczne przedstawienia sceniczne) oraz *Velddeuntjens* (cykl pieśni arka-dyjskich), a w drugim wydaniu z 1618 roku także *Brief van Menelaus aen Helena* [List Menelausa do Heleny]. Ten ostatni należał do gatunku tak zwanych *heldinnenbrieven*, listów wzorowanych na *Heroidach* Owidiusza³⁰.

Emblematyczne śpiewniki: następcy Hoofta i Blaeua

Czy koncepcja dwudzielnego zbioru emblematów i śpiewnika, zapoczątkowana przez księgarza Jana Matthijsza i drukarza Persa, a rozwinięta przez Hoofta i Blaeua znalazła kontynuatorów? Okazuje się, że tak, a wyraźny szczyt popularności tej konwencji wydawniczej przypadł na okres 1610–1620. Już dwa lata po pierwszym wydaniu *Emblemata amatoria* Hoofta, w 1613 roku, ukazał się w Amsterdamie połączony zbiór emblematów i pieśni *Cupido's lusthof...* Został on wydany nakładem Jana Evertsz Cloppenburgha, autorem natomiast był poeta używający dewizy *Uit levender Jonste* [Z żywego daru]³¹. Tożsamość autora *Cupido's lusthof...* udało się ustalić: był nim Gerrit Hendrik van Breughel, członek brabanckiej izby

³⁰ Por. K. Porteman, M.B. Smits-Veldt, *op. cit.*, s. 210.

³¹ [G.H. van Breughel], *Cupido's lusthof ende der amoureuse boogaert beplant ende verciert meet 22. schoone copere figuren ende vele nieuwe amoureuse liedekes baladen ende sonnetten desgelickx te voren noyt inden druck geweest ofte gesien zyn gecomponeert door een wt levender ionst*, Jan Evertsz, Cloppenburch (II), [Amsterdam 1613].

retoryki Het Wit Lavendel [Biały kwiat lawendy] w Amsterdamie. *Cupido's lusthof*... utworzony był w konwencji ogrodu „obsadzonego” różnorakimi utworami. Jak podano na karcie tytułowej, oprócz „22. Schoone Copere figuren” („dwudziestu dwóch pięknych miedziorytów”), czyli ilustracji pełniących funkcję ikonów, *Cupido's lusthof*... zawierał także „vele nieuwe amoureuse liedekes baladen ende sonnetten desgelickx te voren noyt inden druck geweest ofte gesien zyn” („wiele nowych pieśni, ballad i sonetów miłosnych, jakie nigdy wcześniej nie ukazały się drukiem”).

Za przykład organizacji treści w zbiorze van Breughla może posłużyć jeden z owych dwudziestu dwu emblematów, zainspirowany być może kulturą dawnej Rzeczypospolitej: „Den pool die vrijt sijn helft op trou die hij verkiest tot echte vrou” („Polak w wierności stara się o rękę swej połowicy, prawdziwie wybiera ją na małżonkę”) (il. 2). *Pictura* przedstawiała mężczyznę w stroju polskim z szablą, prowadzącego za rękę kobietę. W *subscriptio*, rozpoczynającym się od wariacji na temat „Polak, Węgier – dwa bratanki”, Polak stwierdzał przywiązanie do wierności, uczciwości i jednoznaczności:

Een yeder me in *Lieffden* dool
 Soo wel den *Onger* als den *Pool*
 Archwanicheyt wert dick ghetoont
 Tvoortnemen quat hemselven loont
 Want oft een *Minnaer* *Minnen* wou
 Zijn *Lieff*, doch maer de helft op trou
 Sulcx tooghen sou t'liefdragent hert
 Dat dit niet reyn bevonden wert
 En waer hy meende tgaen heel wis
 Dat conde vallen weder mis
 Dus doen ick niet soo ick dat meen
 Het wert my selfs een blauwe scheen³².

[Każdy człowiek błądzi w miłości, czy to Polak, czy Węgier. Podejrzliwość (tutaj: dwulicowe postępowanie) często wychodzi na jaw; takie zamiary złe przynoszą skutki; jeżeli kochający wyzna miłość swej ukochanej, ale zaledwie w połowie wierność jej okaże, to miłującemu sercu ta sprawa nieczystą się wyda, natomiast ów kochający, choć mniema, że sprytnie postąpił, nie zajdzie daleko. Tak zatem nie czynię, bo [w przeciwnym razie] jak uważam, dostałbym czarną polewkę].

³² *Ibidem*, s. 120.



Il. 2. G.H. van Breughel, *Cupido's lusthof*..., Jan Evertsz Cloppenburch (II), [Amsterdam 1613], s. 120.
 Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), sygn. 843 B 24

Do tak sporządzonego emblematu, podobnie jak do pozostałych, van Breughel dołączył cztery pieśni miłosne z podanymi melodiami zareklamowane jako „nowe” (*Nieu Amouereus Liedeken*), balladę oraz *Tsamen ghesangh* (pieśń na dwa głosy w konwencji dialogu zakochanych), nawiązujące tematycznie do problematyki wierności i szczerości.

Van Breughel tworzył lirykę bliższą poetyce niderlandzkich „retorów” (*rederijkers*) niż Hooft, przez co na kartach *Cupido's lusthof*.. zagościło więcej staromodnych *rondelen* i *refreinen* aniżeli w *Emblemata amatoria*. Nie zmienia to faktu, że podobnie jak uczynili to Hooft i Blaeu, także van Breughel, sam bądź wspólnie z wydawcą Janem Evertsz Cloppenburghiem, uznał za celowe, aby emblematy ściśle powiązać z pieśniami w obrębie jednej publikacji.

Innym wydawnictwem z tego okresu, w którym nastąpiło analogiczne połączenie emblematów i pieśni, był przypisywany Zachariasowi Heynsowi tomik *Jeucht spieghel* [Zwierciadło [dla] młodzieży] z 1610 roku³³, a zwłaszcza jego rozszerzona wersja wydana prawdopodobnie w 1617 roku przez niezidentyfikowanych autorów, być może w Arnhem, pod tytułem *Nieuwen jeucht spieghel* [Nowe zwierciadło [dla] młodzieży]³⁴. Tomik ten obok moralizujących emblematów zawierał także liczne pieśni (po części zapożyczone z *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieucht*), wierszowane dialogi oraz „retoryczne” *rondelen* i *refreinen*³⁵. Także ryciny (między innymi autorstwa Crispijna van der Passe) pochodziły z innych wydawanych równocześnie zbiorów emblematów. Genezy *Jeucht spieghel* należy szukać przypuszczalnie w kręgu niemieckich drukowanych sztambuchów (*alba amicorum*), które pojawiły się na przełomie XVI i XVII wieku w odpowiedzi na modę, jaką było prowadzenie takich rękopiśmiennych ksiąg pamiętkowych przez studentów, uczonych, szlachtę i przedstawicieli wolnych zawodów. Z czasem jako *alba amicorum* zaczęły służyć w krajach niemieckich (a także na pograniczu z Niderlandami) zbiory emblematycznych rycin rozmieszczonych w taki sposób, że czytelnicy mogli je uzupełniać o własne wpisy. Można zatem domniemywać, jak czyni to niderlandzki badacz Hubert Meeus, że *Jeucht spieghel* funkcjonował jako takie właśnie emblematyczne *album amicorum*, którego układ został powielony w ko-

³³ [Z. Heyns], *Jeucht spieghel*, [b.d., b.m.], 1610.

³⁴ [Z. Heyns], *Nieuwen jeucht spieghel*, [b.d., b.m., 1617?]. Zob. H. Meeus, *In dees spieghel sal de domme jeucht met vrechthoeden leren*, „De zeventiende eeuw” 1991, nr 7, s. 132.

³⁵ *Ibidem*, s. 131.

lejnej wersji (jako *Nieuwen jeucht spiegel*). Pod wpływem już wtedy obowiązującej niderlandzkiej konwencji wydawniczej nowo powstała edycja została zagęszczona przez dodanie licznych pieśni, czego nie było w porównywalnych niemieckich wydawnictwach. Wydzwięk *subscriptio* pod emblematami został zamieniony na bardziej moralizujący. Było to w zgodzie ze stateczniejszym tonem niderlandzkich śpiewników i zbiorów emblematów o miłości przeznaczonych dla młodzieży³⁶. Podobną tendencję do uwypuklenia przesłania moralnego, wynikającą, jak się często uważa, z przesłanek religijnych (kalwinizm), ale także czerpiącą z niderlandzkiego dziedzictwa chrześcijańskiego humanizmu (zwłaszcza dzieł Erazma), zaobserwować można u Jacoba Catsa, na przykład w tomie emblematycznym *Silenus Alcibiadis, sive Proteus...* (1618)³⁷, czy też w zbiorze poematów o obowiązkach małżeńskich *Houwelick...* (1625)³⁸.

Choć moda na śpiewniki połączone ze zbiorami emblematów powoli zaczęła gasnąć około 1620 roku, nie zanikła całkowicie. „Multimedialną” treść łączącą emblematy i pieśni stwierdzić możemy także u Dircka Pietersza Persa w zbiorze *Bellerophon of Lust tot Wysheyd...* [Bellerofont, czyli uprag-

³⁶ *Ibidem*, s. 136–139.

³⁷ J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus: vitae humanae ideam, emblemate trifariam variato, oculis subijciens*, ex officina typographica Johannis Hellenij, Middelburgi 1618.

³⁸ Idem, *Houwelick, Dat is de gansche gelegentheyt des echten staets*, J.P. vande Venne, Middelburg 1625. Przełożenie oddziaływania moralności religijnej, między innymi kalwińskiej, na tematykę siedemnastowiecznej literatury niderlandzkiej jest tematem tak obszernym, że wymaga osobnego opracowania. Van Breughel oraz Heyns byli imigrantami z południowych Niderlandów, należeli zatem do grupy, z której wywodziło się wielu praktykujących kalwinistów (członków Kościoła reformowanego), ale także między innymi anabaptyści (na przykład van den Vondel). Członkiem Kościoła reformowanego (jego frakcji „kontraremonstranckiej”) był Cats; do tej samej frakcji (przy wszystkich cechach, jakie odróżniają jego twórczość od Catsa) należał Jan van der Veen. Spory religijne w obrębie Kościoła reformowanego, zwłaszcza od pierwszych lat XVII wieku, sprawiły, iż kalwinizm nie był zjawiskiem jednorodnym. Gdy nałożymy na to fakt, że do pierwszej połowy XVII wieku religia reformowana nie była jeszcze szeroko rozpowszechniona w pluralistycznym społeczeństwie siedemnastowiecznych Niderlandów, to trudno dopatrywać się w kalwinizmie jedyne (bądź nawet dominujące) źródła inspiracji dla twórców literatury o wydzwięku moralizującym. Ogólnie o sytuacji religijno-politycznej w Niderlandach w pierwszej połowie XVII wieku por. na przykład A.Th. van Deursen, *Bavianen en slijkgeuzen*, Assen 1974; J. Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1998, m.in. s. 361–398; M. Prak, *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*, Cambridge 2005, s. 201–221. O twórczości Catsa por. na przykład *Inleiding*, [w:] J. Cats, *Sinne- en minnebeelden*, red. H. Luijten, t. 1–3, Den Haag 1996.

nienie mądrości...]³⁹. Trzon tego zbioru stanowiły trzydzieści dwa emblematy o tematyce zaczerpniętej z literatury antycznej i współczesnej humanistów niderlandzkich, ale niewątpliwym ukłonem w stronę obowiązującej konwencji wydawniczej było dodanie na końcu zestawu trzech pieśni autorów należących (jak można sądzić po charakterystycznych pseudonimach) do izb retoryki. *Bellerophon...* znalazł uznanie u odbiorców. Od 1614 do 1695 roku ukazało się łącznie aż trzynaście wydań tego niezwykle popularnego zbioru emblematów⁴⁰. Dwudzielną budowę miał też poczytny zbiór emblematów oparty na motywach zaczerpniętych z życia codziennego, *Sinnepoppen* Roemera Visschera (1614). Po części emblematycznej drugą połowę tomu stanowiła obszerna kolekcja wcześniej wydanych fraszek i poematów satyrycznych *Roemers Brabbeling, Oft ghenoeghelicke boerden*⁴¹.

Równie chętnie czytany w siedemnastowiecznej Holandii był moralizujący zbiór emblematów pochodzącego z Deventer poety Jana van der Veena, *Zinne-beelden, oft Adams appel...* [Emblematy, czyli jabłko Adama...] wydany w Amsterdamie w 1642 roku⁴². Już na karcie tytułowej van der Veen ogłaszał, że jego zbiór zawiera oprócz emblematów także „oude ende nieuwe ongemeene Bruydt-lofs ende Zege-zangen” („stare i nowe niezwykle pieśni weselne i tryumfalne”). Jednoś treści okazała się znowu ważniejszym czynnikiem niż różnice gatunkowe. Utwory te zostały wydane wcześniej oddzielnie jako *Over-zeesche zege en bruylofs-zangen* [Zamorskie pieśni tryumfalne i weselne] (1637), ale nic nie stało na przeszkodzie, aby je wznowić, tym razem w połączeniu z satyrycznymi i moralizującymi emblematami. Van der Veen podejmował aktualną tematykę polityczną i obyczajową z przeznaczeniem dla odbiorców ze stanu mieszczańskiego: drobnych kupców, sklepikarzy, rzemieślników. Jego emblematy cieszyły się poczytnością prawdopodobnie także ze względu na ich różnorodność. Do każdego emblematu, wyposażonego w klasyczne *motto* (po niderlandzku i francusku), *pictura* i *subscriptio*, dołączono bowiem dodatkowo pieśń (z obowiązkowym głosem – *stemme*) oraz sonet. Przykładem może być

³⁹ D.P. Pers, *Bellerophon of lust tot wysheyd. Begrijpende Veel zeedighe, stichtelijcke en leerlijcke Sinne-beelden met haere verklaringhen*, Dirck Pietersz Pers, Amsterdam 1614.

⁴⁰ N. Veldhorst, *op. cit.*, s. 39.

⁴¹ R. Visscher, *Sinnepoppen*, Willem Jansz, Amsterdam 1614.

⁴² J. van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel, Verciert met seer aerdtige Const-Platen Mitsgaders Syne oude ende nieuwe ongemeene Bruydt-lofs ende Zege-zangen*, Everhard Cloppenburgh, Amsterdam 1642. Słowo *zinnebeeld* („znaczący obraz”) to niderlandzki ekwiwalent łacińskiego *emblemata*.



Il. 3. J. van der Veen, *Zinne-beelden, oft Adams appel...*, Everhard Cloppenburg, Amsterdam 1642, s. 6. Koninklijke Bibliotheek (Den Haag), sygn. 758 B 32

patriotyczny emblemat „Trouw vryicheyt aen vre, geen liefelyker paer / Is ooyt in Neder-landt gekoppelt aen malkaer” [Złącz wolność i pokój, nigdy milszej pary / Dotychczas w Niderlandach nie zaślubiono] (il. 3). Tutaj w emblemat wbudowana jest niejako pieśń traktująca o wyjątkowym charakterze niderlandzkiej wolności, z ciekawym nawiązaniem do znanego toposu protestanckiej Republiki Niderlandzkiej jako nowego Izraela⁴³.

Emblematy obok pieśni – taka kompozycja treści w publikacjach emblematycznych odpowiadała szczególnemu zapotrzebowaniu na literaturę do wspólnego oglądania, czytania na głos i śpiewania. Jest to „pogranicze” pomiędzy gatunkami, które zasługuje na dalszą uwagę badaczy literatury (poezji i emblematyki), a także kultury muzycznej i historii społecznej siedemnastowiecznych Niderlandów⁴⁴.

⁴³ *Ibidem*, s. 6–9. Dla topiki protestanckiej Republiki Niderlandzkiej jako „nowego Izraela” zob. A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary testament w kulturze holenderskiej XVII w.*, Warszawa 2000.

⁴⁴ Nieocenionym zbiorem niderlandzkich emblematów, z którego w celach badawczych zaczerpnięto emblemat z *Cupido's lusthof...* opublikowany w niniejszym artykule, jest Emblem Project Utrecht: <http://emblems.let.uu.nl/> (dostęp: 03.07.2012).

Summary

This article intends to trace the evolution of the Dutch songbooks and emblem books from the mid-16th century till the mid-17th century, with special emphasis on the period between 1600 and 1620, when a cross-over genre comprising both songs (or other lyrical genres) and emblems, made its appearance. If during the mid-to-late 16th century both the emblem genre and the songbook genre manifested itself within a separate, clearly distinct publishing tradition, then from the onset of the 17th century the northern Netherlands witnessed the emergence of a new type of publication: richly illustrated emblem books which contained songs and other types of lyrical poetry. In this article I first present a brief outline of the two genres (emblem books and vernacular songbooks), mentioning their main exponents, the functional features of the publications and the main aspects of their reception, until creation of a cross-over genre in Amsterdam around the year 1600. The innovative publishing concept of a 'dual' songbook-emblem book pioneered by Amsterdam printers such as Dirck Pietersz Pers, was quickly adopted by other publishers, writers and editors. Books combining emblem imagery with songs became popular among young wealthy buyers among whom companionship went hand in hand with the enjoyment of various forms of oral literature. There were different functional approaches to the problem of combining emblemata with other genres, the most important of which are reviewed in this article. Some authors (e.g. Pieter Cornelisz Hooft) created a book comprising two symmetrical parts (emblems and songs or sonnets). Sometimes these parts were not symmetrical, but they nevertheless formed clearly distinct sections, for example in Roemer Visscher's *Sinnepoppen* or Dirck Pietersz Pers' *Bellerophon*. Other authors (e.g. Gerrit Hendrik van Breughel in *Cupido's lusthof* or Jan van der Veen in *Zinne-beelden*) placed the emblems at the beginning of each chapter of his book, where each of these chapters in itself comprised of a variety of lyrical genres, including songs. In this article the emblem genre is presented from the perspective of oral literature, pointing to the existence of a not yet entirely explored borderline area between emblems and song culture in the Northern Netherlands. Two examples of emblems from 'cross-over' books of songs and emblemata analyzed in detail in this article are Gerrit Hendrik van Breughel's emblem [18] from *Cupido's lusthof* ('Den Pool...'), on standards of courtly behavior in the Commonwealth of Poland, and Jan van der Veen's emblem [2] from *Zinne-beelden* ('Trouwt vryicheyt aen vre...') which deals with questions of war and peace in relation to the identity of the Dutch Republic.