



TIBOR KLANICZAY

Renesans
Manieryzm
Barok

Wybór i postawie

JAN ŚLASKI

Przekład z węgierskiego
ELŻBIETA CYGIELSKA

WARSZAWA 1986

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE

Okladkę projektowała
Maria Łuszczynska

Redaktor
Alicja Parol

Redaktor techniczny
Teresa Skrzypkowska

Korektor
Anna Schubert

lg.kut.



© Copyright for the Polish Edition
by Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Warszawa 1986

ISBN 83-01-06303-3

UWAGI O PERIODYZACJI I INTERPRETACJI LITERATURY EPOKI RENESANSU

Periodyzacja literatury doby renesansu ani też żadnej innej epoki literackiej nie może być uważana za problem wyłącznie historycznoliteracki. Literatura, sztuka, muzyka, ideologia, nauka, religia itd. rozwijały się w renesansowej Europie wszędzie w podobnych warunkach społecznych, wyrażały taką samą mentalność. Co więcej, niemal wszystkie przejawy kultury przybierały postać literacką, były realizowane środkami literackimi. Nawet dzieła plastyczne i muzyczne powstawały w znacznej części na podstawie programu literackiego. Pod pojęciem literatury rozumiemy tu oczywiście wszystkie dzieła spisane, nie zaś tylko „poesis”, stanowiącą przedmiot rozważań w humanistycznych poetykach. Periodyzacja tak pojmowanej literatury epoki renesansu jest w gruncie rzeczy identyczna z periodyzacją całej renesansowej cywilizacji. Dlatego w tych rozważaniach potraktujemy renesans w całej jego pełni.

Czasowe granice epoki literackiej i cywilizacyjnej możemy określić prawidłowo tylko wówczas, gdy potrafimy właściwie zinterpretować i ocenić zasadnicze zjawiska danej epoki. Na uwagę zasługuje to, co na temat periodyzacji renesansu napisał kiedyś Delio Cantimori:

Pod pojęciem modnego w ostatnich latach słowa „periodyzacja” rozumiemy wyodrębnienie i podział, przy użyciu kategorii czasu, pewnego procesu historycznego (historii powszechnej, historii narodowej, historii instytucji itd.). Chodzi o to, by periodyzacja: a) odpowiadała ogólnej koncepcji rozwoju historycznego; b) umożliwiała określenie specyficznych właściwości poszczególnych okresów oraz objaśnienie związku między różnymi formami rozwoju historycznego. Jednocześnie zadaniem periodyzacji jest ponowne uporządkowanie materiału historycznego i dotarcie do podstawowych tendencji społecznych w epoce obranej za przedmiot badań, co wymaga zabiegu zwanego „interpretacją”¹.

A zatem periodyzacja i interpretacja to dwie operacje ściśle ze sobą związane: zachodzi między nimi stały wzajemny wpływ, nie istnieje żaden priorytet, jedna jest funkcją drugiej. Również w przypadku renesansu periodyzacja oddziałuje na interpretację, dlatego próba interpretacji renesansu wymaga starannego zabiegu periodyzacyjnego. Podejmując ten zabieg trzeba również — *mutatis mutandis* — dać odpowiedź na pytanie, czym jest renesans.

Pod koniec ubiegłego wieku wydawało się, że problem ten mniej więcej został rozstrzygnięty. Michelet odkrył renesans jako triumf swobody myśli,

Voigt wykazał w nim odrodzenie się antyku, Burckhardt naszkicował główne cechy nowego, renesansowego człowieka i nowego obrazu świata, Wölfflin wreszcie określił artystyczny styl renesansu². Powstał w ten sposób obraz renesansu jako epoki przeciwstawionej średniowieczu, uznanemu za mroczne i barbarzyńskie, epoki obojętnej lub nawet wrogiej wobec religii, epoki inspirowanej przez kulturę antyczną, odkrywającej naturę, oświeconej i indywidualistycznej. Cechy te rzeczywiście są charakterystyczne dla renesansu, lecz bynajmniej nie są to jego rysy jedyne. Dlatego stworzony z nich obraz jest jednostronny i uproszczony. Na rewizję koncepcji odziedziczonej w spadku po XIX wieku zresztą nie trzeba było długo czekać.

Poczynając od lat dwudziestych naszego wieku, w wyniku doniosłych badań nowszych, zaczęto podawać w wątpliwość zasadność przeciwstawiania średniowiecza i renesansu. Studia te bowiem wykazywały, że wiele zjawisk, które uważano dotąd za nowość i zasługę renesansu, było już obecnych w kulturze średniowiecznej, jak np. znajomość i kult antyku, tendencje realistyczne itd.³ Z drugiej strony zaś zaprzeczały one, jakoby renesans odwracał się od religii i był epoką oświeconą, wykazując w nim tendencje magiczne, ezoteryczne bądź stałą obecność religii w pracach humanistów⁴. Jeśli zaś chodzi o sztukę renesansu, to coraz większą jej część zaczęto przysądzać najpierw na rzecz baroku, a następnie manieryzmu. Ten ostatni zresztą został nie

tylko wyodrębniony, lecz także zdecydowanie przeciwstawiony renesansowi⁵. Chociaż krytyka wcześniejszej wizji renesansu była potrzebna (zwłaszcza w przypadku Burckhardta) i chociaż badaniom nad średniowieczem i barokiem zawdzięczamy bardzo ważne osiągnięcia nowe, to jednak obraz renesansu pozostał wypaczony. Albo zupełnie zatarły się granice renesansu, uległo zakwestionowaniu całe jego nowatorstwo i oryginalność, albo też rola jego została zredukowana do błahego epizodu⁶. W ten sposób miejsce wcześniejszej jednostronności zajęła teraz tendencja do rozmywania renesansu, do odbierania mu znaczenia, co było już niemal jednoznaczne z fałszowaniem dziejów kultury renesansowej⁷.

Już w latach trzydziestych pojawiły się jednak poważne dążenia do stworzenia koncepcji bardziej zrównoważonej, eliminującej rozmaite jednostronności i wykorzystującej wyniki wszystkich pozytywnych badań. Przede wszystkim studiom Delia Cantimoriego, Federica Chaboda i Eugenia Garina zawdzięczamy wypracowanie ujęcia zdecydowanie korygującego zeszlowieczny obraz renesansu, a przy tym odrzucającego nowsze deformacje i skrajności⁸. W ślad za tymi autorami (lub wbrew nim) prawdziwie modne stało się od schyłku lat czterdziestych zajmowanie się interpretacją oraz dziejami interpretacyj i ocen renesansu⁹. Powstająca w ten sposób bogata literatura naukowa odsłaniała coraz to nowe aspekty renesansu, rozwiewając ostatecznie nadzieję, że uda się go zdefiniować za pomocą jakiejś jed-

nej formuły lub sprowadzić do jednej podstawowej zasady.

Dziś jest już oczywiste, że wykazywane z wielkim przekonaniem i słusznie jako fundamentalne takie cechy renesansu, jak odrodzenie się kultury antycznej, ekspansja ducha i ideologii laickiej, rozwój tendencji i powstanie literatur narodowych, zmierzch feudalizmu i pojawienie się nowoczesnego mieszczaństwa, zwrot ku rzeczywistości w sztuce i w literaturze oraz wiele jeszcze innych nie wystarczą, każda z osobna, do uchwycenia istoty renesansu. Renesans nie narodził się dzięki jednej, całkiem nowej zasadzie kulturowej, ideologicznej bądź artystycznej, dzięki działaniu jednego czynnika, lecz w wyniku jednoczesnego pojawienia się wielu zjawisk odznaczających się wielką dynamiką i walorem nowości. Osobno żadna ze wspomnianych i możliwych jeszcze do wyliczenia zasadniczych właściwości renesansu nie jest całkiem nowa, każda sięga korzeniami średniowiecza. Razem składają się one na przełom, skok w rozwoju, decydują o narodzinach nowej — w stosunku do średniowiecza — cywilizacji.

Powstający w ten sposób renesans nie stał się wszakże, nawet w przybliżeniu, jednoznacznie mieszczańskim, laickim, narodowym, realistycznym, antykiryzującym biegunem przeciwnym dla przeważnie feudalnego, religijnego, uniwersalistycznego, idealistycznego, mistycznego średniowiecza. Dwory królewskie, arystokracja, wyższe duchowieństwo wcale nie uczyniły dla rozwoju kultury renesansowej mniej

niż mieszczaństwo, wykorzystując przy tym mieszczański kapitał i działając w duchu świeckim. Również zepchnięcie na dalszy plan religii było tylko pozorne. Szermierze nowej epoki od samego początku za jeden z głównych celów uważali odnowienie religii i życia religijnego, lecz albo w duchu humanistycznym, jak platończycy i reformatorzy katolicy, albo stosując się do wymagań mieszczaństwa i narodu, jak przedstawiciele reformacji. Nacjonalizm rodzący się w renesansie też nie należał wyłącznie do tej epoki. Można go jednak porównywać nie tyle z chrześcijańskim uniwersalizmem średniowiecza, co z opartym na antyku mieszczańskim kosmopolityzmem humanistów. Nie brakowało też w średniowieczu tak charakterystycznego dla renesansu kultu klasycznego antyku czy hedonistycznego umiłowania życia. Tyle tylko, że ten pierwszy kompleks został teraz zredukowany wyłącznie do życiowego ideału „studia humanitatis” (Leonardo Bruni), w drugim przypadku natomiast spontaniczna akceptacja przyjemności przeobraziła się w świadomy program „dolcezza del vivere” (Leon Battista Alberti). Renesans nie jest zatem diametralnym przeciwieństwem średniowiecza, nie jest zanegowaniem poprzedniej epoki, lecz stanowi przede wszystkim nowy porządek wartości, nowe, odmienne zorganizowanie składników kultury.

Podobnie koniec renesansu to nic innego jak tylko ponowna zmiana systemu wartości, tym razem na szkodę renesansu. W renesansie nastąpiła erupcja

energii gromadzonej powoli w średniowieczu. Ten przyspieszony i nieograniczony rozwój podkopał jednak swoje własne podstawy i dlatego rozmach oraz niepohamowane pragnienie wolności, tak istotne dla renesansu, musiały znaleźć się w sytuacji kryzysowej. Nieuniknione stało się też bezwzględne obowiązywanie zasady porządku i autorytetu. Dlatego państwo, Kościół, dogmat czy z drugiej strony nauki ścisłe, przyrodnicze w okresie triumfującego baroku zastąpiły drogę dalszym przygodom umysłu. Nie zniknęły mieszczańskie aspiracje, duch laicki, naśladowanie antycznych klasyków, dążenia narodowe, poszukiwanie prawdy; niemal wszystkie zdobycze renesansu przejęła nowa epoka. W baroku jednak zmieniły się ich miejsce i funkcja. Ich dalsze trwanie było możliwe tylko w izolacji, za cenę rozbicia systemu i podporządkowania się nowej strukturze.

Tę fazę w rozwoju renesansu możemy — za Eugeniem Garinem — trafnie scharakteryzować używając terminologii należącej do samej epoki¹⁰. Podczas gdy u progu renesansu ludzka „virtù” ruszyła pewna siebie do walki, by pokonać „fortunę”, która zajęła miejsce „providentii”, to koniec epoki przyniósł klęskę „virtù” i zwycięstwo „fortuny”. Człowiek schyłkowego renesansu rezygnując ze śmiałych ambicji „virtù”, szukał jeszcze od czasu do czasu obrony w racjonalnej, stoickiej „constantii”, szukał w niej pomocy przeciwko władzy „fortuny”, lecz i to szybko okazało się nie wystarczające. W baroku wreszcie „fortuna” została zdegradowana do roli

uległej służki „providentii”, a dla człowieka duchowe oparcie mogła stanowić znów tylko wiara.

Renesans jest — między średniowieczem a barokiem — powszechnym zjawiskiem europejskim, jednym z autonomicznych etapów cywilizacji europejskiej, którego początek oraz koniec znaczą przełomy, podważające ciągłość rozwoju. Jednak charakter obu tych przejść z epoki w epokę jest zdecydowanie różny. Pierwsze z nich można porównać do triumfalnego skoku naprzód, drugie przypomina raczej tragiczny kryzys. Wyjaśnienia tego należy szukać w społecznych układach renesansu.

Warunki sprzyjające narodzinom renesansu stworzył wzrost gospodarczy i społeczny w końcowym okresie średniowiecza. Ponieważ głównym jego animatorem było mieszczaństwo i ono też czerpało z niego najwięcej korzyści, przeto w ideałach nowej cywilizacji znalazły wyraz roszczenia przede wszystkim tej warstwy społecznej. Dzięki szeroko zakrojonemu rozwojowi produkcji towarowej i gospodarki pieniężnej mieszczaństwo w ostatniej fazie średniowiecza — przynajmniej w najbardziej rozwiniętych krajach Europy — wzmocniło się na tyle, że mogło wkroczyć na drogę gospodarki kapitałowej, pozbyć się feudalnych ograniczeń i zacząć walkę o władzę gospodarczą, a w wielu przypadkach nawet polityczną (lub przynajmniej o udział w niej). Chociaż, z wyjątkiem niektórych włoskich miast-państw i części Niderlandów, mieszczaństwo nie potrafiło jeszcze zastąpić we władzy klasy feudalnej,

to jednak reprezentując nowe tendencje postępowe, mogło ono odgrywać inspirującą rolę w kształtowaniu kultury, ideologii i sztuki epoki. Renesans i humanizm w początkowej fazie możemy zatem uważać za wyraz nowych aspiracji społecznych i politycznych nowożytnego mieszczaństwa, wkraczającego na arenę dziejową, za wyraz jego świeckiej ideologii i światopoglądu, dążenia do korzystania z życia i cieszenia się życiem, niesłychanie zachłanne pragnienia wiedzy, za wyraz jego smaku i stylu jego sztuki.

Renesans oznaczał świt epoki kapitalistycznej, wielki skok europejskiego mieszczaństwa. Nie był to jednak jeszcze czas likwidacji feudalnego porządku szlacheckiego. System feudalny wprawdzie został mocno naruszony, jego średniowieczne struktury po części się załamały, były one jednak jeszcze na tyle silne, że mogły odeprzeć atak mieszczaństwa, a nawet przejściowo obrócić na swoją korzyść zmiany, jakie zachodziły w sposobie produkcji. Nie do pomyslenia była już władza feudalnej klasy panującej sprawowana na dawnych zasadach. Jej przedstawiciele też chcieli nowego, otworzyły im się oczy na nie znane dotąd uroki życia, od najbardziej grubiańskich po najbardziej wyrafinowane. W ten sposób kultura renesansowa łatwo torowała sobie drogę do warstw uprzywilejowanych: sprzymierzeni z mieszczaństwem władcy przyswoili ją najszybciej, lecz wcześniej czy później przejęła ją również szlachta oraz duchowieństwo. Indywidualizm ideologii humanistycznej odpowiadał tym wszystkim przedsta-

wicielom feudalizmu, którzy pragnęli zdobyć władzę i majątek lub utrzymać swoją pozycję feudalną za pomocą dostępnych akurat środków.

Spółeczny zasięg renesansu był zresztą jeszcze szerszy: jego idee zapuszczały korzenie również w niższych warstwach społeczeństwa. Nie było w tej epoce ostrej, wykluczającej przenikanie, granicy między ludem a mieszczaństwem. Ożywienie gospodarcze było pod koniec średniowiecza korzystne nie tylko dla mieszczaństwa, lecz także dla części chłopstwa. W wyniku tego forma życia niższej, rękodzielniczej warstwy mieszczaństwa niewiele różniła się od formy życia górnej, bogatszej warstwy chłopstwa. Istniały zatem wszelkie możliwości upowszechnienia się kultury renesansowej, ponadto zaś inteligencja wywodząca się z niższych warstw mogła wzbogacić skarbiec kultury humanistycznej w elementy kultury ludowej. U swoich podstaw więc kultura renesansowa nie była wyłącznym atrybutem mieszczaństwa, lecz stała się własnością niemal całego społeczeństwa.

Pomimo to najbardziej dynamiczną siłą społeczną, określającą rozwój kultury renesansowej, pozostawało mieszczaństwo. Jego dążenia, jego ideały wycisnęły piętno na całym społeczeństwie. Było to możliwe tym bardziej, że owe dążenia i ideały nie służyły wąskim interesom klasowym, lecz wyrażały pragnienia daleko szerszych kręgów ludności. Wielkim marzeniem renesansu była harmonia świa-

ta, przyrody i człowieka, do której stworzenia człowiek, świadomy swych nieograniczonych możliwości, czuł się zdolny. Za wzór służył mu mityczny Herakles, który przewycięża wszystkie trudności i sięga Olimpu (Coluccio Salutati), bądź też sam siebie stawiał w jednym rzędzie z bogami, przypisując sobie zdolność suwerennego tworzenia (Pico della Mirandola). Wierzył w realność społeczeństwa opartego na sprawiedliwości (Morus) i w możliwość wiecznego pokoju (Erazm). Miał nadzieję na pogodzenie chrześcijaństwa z pogańską mądrością, Platona z Arystotelesem (Ficino). Jedności upatrywał w miłości, urodzie kobiecej i w boskiej dobroci (Leon Hebrajczyk) oraz w muzyce, wszechświecie i w stworzeniu (Francesco Giorgio). W literaturze i w sztuce natomiast tworzył harmonię rzeczywistości i idealnego piękna (Leonardo da Vinci, Rafael).

Jednak najwspanialsze ideały i pragnienia renesansu w sposób beznadziejny zderzały się z rzeczywistością najdalszą od wszelkiej harmonii i wskutek tego mogły być jedynie częścią śmiałej, cudownej utopii. Najwięksi twórcy renesansu byli niekiedy przekonani o realności swoich planów i wyobrażeń, w rzeczywistości jednak brakowało warunków do ich realizacji. Wszystko to, co myśliciele renesansu wymarzyli, co najwięksi artyści i pisarze zaklęli w swoich malowidłach, pomnikach i poezjach, pozostało mitem, chyba najpiękniejszym mitem ludzkości. Zabiegający o harmonię renesans wcale bowiem

nie był epoką harmonii, wręcz przeciwnie — był samym wewnętrznym napięciem, nierozwiązywalną sprzecznością.

Owe sprzeczności ściśle wiążą się z sytuacją i rolą mieszczaństwa w mitotwórczym renesansie. Ta prąca do przodu klasa, której najznakomitsi przedstawiciele głosili hasła godności i wolności człowieka, w rzeczywistości wprowadziła i reprezentowała nową — pod wieloma względami jeszcze brutalniejszą i surowszą niż poprzednia — formę wyzysku i ucisku. Ugruntowaniu władzy nowej klasy panującej, szermującej hasłami wolności i godności, towarzyszyła w Europie nędza milionów, krwawe tłumienie powstań, w koloniach zaś nigdy dotąd nie oglądane rzezie i nowe niewolnictwo. Ideały i interesy mieszczaństwa niemal od początku znajdowały się w nieprzejednanej sprzeczności (a w przypadku konfliktu idei i interesów w historii zawsze triumfują interesy). Sprzeczności zaostrzał jeszcze fakt, że ideały renesansu i humanizmu, przynajmniej częściowo, sięgnęły korzeniami do innych klas społecznych. Na skutek tego w toku bezkompromisowej walki niejednokrotnie ujawniały się i nabierały znaczenia różne aspekty humanizmu. Na przykład György Dózsa, przywódca węgierskiej wojny chłopskiej w 1514 roku, może być słusznie uważany, w sensie społecznym i moralnym, za bojownika humanizmu, jednak jego uczeni rówieśnicy widzieli w nim barbarzyńskiego wroga tego kierunku, przeciwstawiając mu jako humanistę Istvána Werbőczygo, który wy-

posażony w klasyczną i humanistyczną erudycję stworzył słynne dzieło prawnicze, sankcjonujące wyzucie z praw większości społeczeństwa.

Najbardziej oczywistym wyrazem wewnętrznych sprzeczności renesansu była jednak reformacja, która zadała śmiertelny cios iluzjom jedności, harmonii i pokoju. I to nie poprzez sam fakt reformowania, bo przecież od soboru w Konstancji sprawa reformy Kościoła była stale na porządku dziennym i właśnie zwłaszcza humaniści domagali się jej przyspieszenia, lecz dlatego, że również reformacja mogła się urzeczywistnić tylko w drodze przełomu, zerwania, konfrontacji z Kościołem. Była zatem reformacja kontynuacją i ukoronowaniem nie tylko humanistycznych dążeń, mających na celu wewnętrzną reformę Kościoła, lecz i średniowiecznych ruchów heretyckich, przez co stała się w opozycji do wielu zasadniczych tendencji renesansu. Reformacja odrzucała hedonistyczne i świeckie elementy światopoglądu renesansowego i występowała jako siła hamująca tam właśnie, gdzie renesans osiągnął najwięcej, to jest w dziedzinie sztuki i literatury. Nic dziwnego, że zarówno dawniej, jak i w nowszych czasach spotykamy opinie, w myśl których reformacja oznaczała koniec renesansu i dlatego nie należała już do tej epoki. Reformacja jednak, nawet jeśli pod pewnymi względami ograniczała i opóźniała rozwój i rozprzestrzenianie się renesansu, to w innych dziedzinach sprzyjała jego sukcesom i przyspieszała jego dojrzewanie. Rozciągając również na



Pismo Święte zasadę swobody badań, reformacja konsekwentnie wprowadzała w życie jedną z podstawowych tendencji humanizmu. Poprzez swoją politykę oświatową stworzyła korzystniejsze niż kiedykolwiek warunki do upowszechniania kultury humanistycznej. Dzięki zastąpieniu w Kościele łaciny językami narodowymi nadała wielki rozmach rozwojowi narodowych odmian renesansu w większości krajów europejskich ¹¹.

Sprzeczności, ścieranie się tendencji charakterystycznych dla renesansu, dysonanse, do jakich prowadziło stykanie się idei humanistycznych z dążeniami odbiegającymi od idealnych norm epoki — wszystko to nie oznaczało jeszcze rozpadu czy końca renesansu. Można wykazać analitycznie jakiś idealny program renesansu, ale nie można do niego tylko sprowadzić całej epoki. Opętany nieograniczonym pragnieniem tworzenia Leonardo i apostoł magii, sceptyk Agrippa, są równoprawnymi — nawet jeśli nie są sobie równi rangą — członkami renesansowego panteonu. Renesans składa się nie tylko z mitów i utopii zawierających najpiękniejsze wyobrażenia, lecz również z ich krytyki, z rozczarowań, jakie wywoływały, a głównie z podważającej je rzeczywistości. Nie można więc renesansu uważać za jakiś kierunek, lecz trzeba widzieć w nim nadzwyczaj złożony, ogarniający rozmaite tendencje, kompleks zjawisk kulturowych, tak samo jak w podobnie wielobarwnej kulturze średniowiecza czy baroku. Renesans nie jest zamkniętym blokiem, nie

jest systemem sztywnych dogmatów i nie tym różni się od epok wcześniejszych i późniejszych. Jest raczej takim zespołem dążeń, myśli, zjawisk ideologicznych i artystycznych, który z jednej strony odbiega od średniowiecza, z drugiej zaś od baroku w samej istocie swojego systemu, w swoim wewnętrznym porządku wartości, w swojej hierarchii zjawisk.

Ponieważ nie mamy prawa ograniczać pojęcia renesansu do zjawisk zgodnych z renesansowym mi-tem o harmonii, za błędną trzeba uznać nowszą tendencję do wyodrębniania tzw. antyrenesansu, w opozycji do tak zawężonego, „idealnego” renesansu¹². W tym przypadku należałoby mówić nie tyle o epoce renesansu, co raczej o okresie, który cechuje antagonizm między renesansem a antyrenesansem. Zgodnie z niektórymi nowszymi poglądami do kategorii antyrenesansu zalicza się, kryjące sprzeczności, zjawiska dysharmoniczne, ezoteryczne, wszystko, co odbiega od opartej na ideałach antycznych, klasycznej literatury i sztuki. W ten sposób kategoria antyrenesansu ma ogarniać zjawiska zupełnie różne, które mają tylko jeden — negatywny — wspólny mianownik, a mianowicie niezgodność z „idealnym” renesansowym wzorcem. Taka klasyfikacja utrudnia właściwą interpretację historyczną zjawisk, bo przecież w kategorii uznawanej za przeciwny biegun renesansu spotykają się zjawiska sięgające korzeniami średniowiecza, „nieklasyczne” nurty renesansowe oraz zapowiedzi następnej epoki. Badania prowadzone dalej tym szlakiem zmusza-

łyby do sztucznego konstruowania z wymienionych czynników jakiejś jednolitej całości, by w końcu uprościć kulturę i literaturę epoki do dualistycznego schematu, do walki dwóch przeciwstawnych ideałów.

Zwolennicy tej teorii powołują się zwłaszcza na późną fazę renesansu, sądząc, że wtedy był oczywisty triumf antyrenesansu. Wobec tego manieryzm nie byłby niczym innym jak rozkwitem antyrenesansu, a przecież chodzi tu o coś zupełnie innego, o kryzys renesansu.

Wieczór XVI wieku! Lucien Febvre zwykł mówić o smutnych ludziach po 1560 roku. Smutni ludzie — tak, trudno myśleć inaczej o tych ludziach wystawionych na wszelkie ciosy, wszelkie niespodzianki, wszelkie zdrady ze strony innych ludzi i ze strony losu, na wszelkie gorczyce, na wszelkie zbędne bunty... Wokół nich i w nich samych ileż wojen nie do odpokutowania...¹³

Fernand Braudel tymi słowami wspominał w 1950 roku swego wielkiego poprzednika, który jako jeden z pierwszych dostrzegł smutnych ludzi późnego renesansu, jego tragicznych bohaterów, buntowników wyrastających ponad swoją epokę.

Byli to wszystko synowie jednej z najwspanialszych chwil w rozwoju ludzkości, złotych szczytów epoki renesansu, spadkobiercy spuścizny Erazma, Lutra, Machiavellego, Kopernika, Ariosta, Rabelais'go, Michała Anioła. Nie okazali się tej spuścizny niegodni: Tasso, Bruno, Montaigne, El Greco, Góngora, Shakespeare, Donne. Nie mniej świetny to

poczet, lecz jakże inny był już ich świat. Ich poprzednicy umierali przeważnie w pełni triumfów, otoczeni kręgiem gorliwych zwolenników. Jeśli nawet ten czy ów nie dostąpił tego, to mógł przynajmniej wierzyć w zwycięstwo swoich idei, a już żaden z nich nie przeżywał upadku. Natomiast Tasso, El Greco, Góngora doczekali śmierci z obłąkanym umysłem, losem Bruna stał się stos, Montaigne szukał schronienia w sceptycyzmie. Shakespear był zmuszony odrzucić nawet czarodziejską różdżkę Prospera, a przerażonego bezsensownością świata Johna Donne'a ledwie ukoła masochistyczna pobożność.

Ich dzieło, życie i los są dowodem, że nastąpił zmierzch renesansowego humanizmu. Kryzys gospodarczy, społeczny, polityczny i ideologiczny drugiej połowy XVI wieku ostatecznie rozprawił się z utopijną wiarą w nieograniczoną wiedzę i potęgę człowieka, w idealną harmonię człowieka i świata, z renesansową utopią pełni człowieczeństwa. Najwybitniejsze postaci tego okresu jednak próbowały kontynuować, zachować, rozwijać, a nawet przewyższyć osiągnięcia wielkiego renesansu. W tym czasie dojrzewiała już wszakże nowa epoka, przywracająca zasadę autorytetu, restaurująca ideologiczną władzę Kościołów, poszukująca miast ziemskiej — niebiańskiej harmonii, epoka baroku. W późnym okresie renesansu było nieuniknione ponowne wzmocnienie się systemu feudalnego, połączone z przejściowym kryzysem mieszczaństwa — twórcy osiągnąć renesansu, z coraz wyraźniejszym ubezwłasnowolnieniem

mas ludowych i z intensywniejszą niż kiedykolwiek rozbudową państwowego i kościelnego aparatu ucisku. Umysł ludzki, myśl postępową, swoboda twórcza wyszły w epoce renesansu poza możliwości oferowane przez rzeczywistość. Żelazne prawa dziejowej konieczności zepchnęły rozwój na drogę okrężną, skłoniły siły społecznego i umysłowego postępu do przejściowego wycofania się, człowiekowi zaś zamiast spodziewanego triumfu humanizmu zgotowały dalsze cierpienia. Umysł w epoce renesansu rewolucjonizował się, produkcja natomiast podobnej rewolucji nie przeszła. Dlatego renesans musiał pograć się w kryzysie, zamiast swobodnie szybować, musiał wolno i rozpaczliwie zbierać siły do lotu. Znalazło to odbicie w kulturze i sztuce baroku.

Końcowa faza renesansu należała do tych rzadkich momentów historii, kiedy rozwój i zasadę postępu dzieli nierozwiązywalna sprzeczność. Ze względu na rozwój narodów europejskich istotne było przywrócenie feudalnego porządku i władzy szlacheckiej w nowym wydaniu, za czym przyszły narodziny kultury baroku. Ideał postępu natomiast wymagał utrzymania, a nawet rozwijania zdobyczy renesansu i humanizmu. Oczywiście zderzenie tych tendencji mogło mieć dla zwolenników i obrońców tradycji humanistycznej tylko tragiczne konsekwencje. Byli oni świadomi słuszności i wyższości swych ideałów, ale musieli widzieć i doświadczać, że historia nie przyznaje im racji, że nie mogą zrealizować swoich celów, że muszą przegrać. W tej nierównej

walce często ich ideały też ulegały w końcu wypaczeniu, kostniejąc w skrajnościach niemożliwych do utrzymania i obrony. Ci zaś, którzy nie mogli znieść owego napięcia, musieli wyrzec się swoich ideałów i przystać na kompromis. Stąd smutek myślicieli, pisarzy i artystów z końca XVI wieku.

W ich twórczości znalazł wyraz nie jakiś antyrenesans, lecz kryzys renesansu. Ideologiczne, psychologiczne, literackie, artystyczne symptomy tego kryzysu określamy mianem manieryzmu, który jest zatem integralną częścią renesansu, jego ostatnią fazą, późną odmianą. Jeśli nawet niektóre zewnętrzne właściwości formalne zbliżają czasem manieryzm raczej do baroku niż do klasycznego renesansu, to jednak rzeczywista granica nie przebiega między renesansem a manieryzmem, lecz między manieryzmem jako częścią renesansu a barokiem¹⁴.

Powyższe rozważania określają już z grubsza ramy periodyzacji renesansu oraz podstawowe zasady wyodrębnienia tej epoki. Mimo to nie sposób wytyczyć jednoznacznie jej granic czasowych. Między poszczególnymi krajami istniały spore różnice w poziomie rozwoju gospodarczego, społecznego i kulturalnego. Dlatego renesans, czy też jego elementy, nie mogły wszędzie pojawić się w tym samym czasie, w jednakowym tempie i z równą intensywnością. Te same tendencje i zjawiska dochodziły do głosu w poszczególnych regionach względnie krajach Europy z pewnymi chronologicznymi odchyleniami. Chronologia i periodyzacja nie pokrywają się wza-

jemnie. Ta druga zatem sprowadza się do określenia poszczególnych faz rozwoju, nie zaś do ustalania dat. Ta sama faza bowiem w każdym kraju może się wiązać z innymi datami. Jednolitość periodyzacji gwarantuje nie tyle dokładna współbieżność chronologiczna, co na ogół taka sama kolejność głównych etapów rozwoju w każdym kraju. Uwzględniając tę zasadę możemy podjąć próbę zdefiniowania renesansu oraz kolejnych ważniejszych faz rozwoju literatury w obrębie tej epoki.

Dla pierwszej fazy w dziejach renesansu charakterystyczne było pojawienie się i upowszechnienie nowego ducha humanistycznego. W owym czasie humaniści, stanowiący awangardę rodzącej się epoki, przeważnie jeszcze w środowisku średniowiecznym poczęli kultywować i wieść do zwycięstwa swoje renesansowe cele. Początek tego procesu w każdym kraju przypadał na inny moment. W Italii początek renesansu oznaczały wystąpienia Petrarcki, Boccaccia i Coli di Rienzi. W innych krajach Europy natomiast dopiero w ciągu XV wieku (a gdzieś nawet u jego schyłku) dojrzały warunki do wystąpienia humanistów. W tym okresie literatura renesansowa była jeszcze prawie wyłącznie łacińska, podczas gdy równolegle w językach narodowych doszła do ponownego rozkwitu literatura średniowieczna. Nawet w Italii, pomimo pojawienia się włoskich arcydzieł Petrarcki i Boccaccia, niemal przez całe stulecie znów łacina stanie się językiem piśmiennictwa elitarnego.

Za następną, drugą fazę możemy uznać szczyt europejskiego renesansu, okres pełnego rozwoju renesansowych i humanistycznych ideałów, moment narodzin wielkich mitów epoki. Główną rolę spełniała niezmiennie Italia, gdzie na przełomie XV i XVI wieku renesans osiągnął pełnię świetności. Powstawały wówczas największe dzieła malarskie i rzeźbiarskie. Również w literaturze okres ten obfituje w twórców najznakomitszych, takich jak Lorenzo de' Medici, Poliziano, Bembo, Castiglione, Ariosto, Machiavelli. Wszyscy oni wybrali już dla swoich arcydzieł *lingua vulgaris*. Również poza Italią humanizm dorobił się najwyższych osiągnięć w dziełach autorów tej miary, co Erazm i Morus. Tam też najambitniejsza twórczość renesansowa wciąż jeszcze była powierzana w sporej części łacinie. Językiem tym posługiwał się również największy — na północ od Alp — poeta okresu, Janus Secundus.

Początek trzeciej fazy renesansu stoi pod znakiem konsolidacji i szybkiej ofensywy reformacji. Były to zarazem w całej Europie czasy rozkwitu, wzbogacenia i umocnienia renesansu. Wówczas to dominującą pozycję zajęły języki narodowe i powstawały — szybko po sobie — najwybitniejsze dzieła renesansowej literatury francuskiej, hiszpańskiej, chorwackiej, polskiej, węgierskiej, angielskiej. W Europie upowszechniał się wtedy model poezji klasycyzującej, arystokratycznej, zmierzającej do osiągnięcia doskonałości formalnej. Równocześnie jednak w tym fragmencie epoki, kiedy kultura renesansowa — w

dużej mierze dzięki reformacji — docierała już do wielu warstw społeczeństwa, nastąpił rozkwit form literatury popularnej, twórczości ludowej (np. romans prozaiczny i wierszowany, komedia dell'arte, poezja madrygałowa, wschodnioeuropejska kronika rymowana). Humanizm w nurcie uczonym, łacińskim rzadziej zajmował się już w tym okresie poszukiwaniem rozwiązań dla żywotnych problemów ludzkości i społeczeństwa, mógł poszczycić się natomiast dokonaniem naukowymi, filologicznymi, przyczyniając się w dużym stopniu do sukcesów renesansowych nauk przyrodniczych. Przypadły one głównie na trzecią fazę epoki, o czym świadczą osiągnięcia Kopernika, Paracelsusa, Vesaliusa, Cardana.

Ostatnia, czwarta faza była okresem kryzysu renesansu, manieryzmu i jednocześnie pierwszych symptomów nowej epoki, okresem prekursorów baroku. Jej początek wiązał się w Europie z katastrofami gospodarczymi, społecznymi i politycznymi, z poważnym nadwężeniem sił tworzących społeczną bazę kultury renesansowej. W Italii pierwsze oznaki kryzysu i manieryzmu pojawiły się już w latach dwudziestych XVI wieku, i tu jednak dojrzały one dopiero w drugiej połowie stulecia. Faza późnego renesansu w innych krajach Europy zaczyna się od lat sześćdziesiątych, tam natomiast, gdzie rozkwit renesansu przypadł stosunkowo późno, jak na przykład w Polsce, na Węgrzech czy w Anglii, granica ta przesuwana się jeszcze dalej. W tej późnej, kryzy-

sowej fazie nastąpiło w skali Europy wyrównanie osiągnąć renesansu. Nie było już wówczas kraju przodującego. Kultura renesansowa na najwyższym poziomie zadomowiła się w Europie. Najwybitniejsi myśliciele, pisarze, artyści — owi smutni ludzie Lucien Febvre'a — rekrutowali się z najróżniejszych narodów. Naprzeciw nich jednak pojawiali się i coraz silniej atakowali ludzie nowej epoki, jezuici, przedstawiciele neoscholastyki, pierwsi wielcy barokowi artyści, uwolnieni od magicznych, ezoterycznych balastów pionierzy nowożytnych nauk przyrodniczych. Około roku 1600, niekiedy zaś około początków wojny trzydziestoletniej, późny renesans, manieryzm ostatecznie ustąpił miejsca barokowi. Jedynie na kresach renesansowej Europy, w Skandynawii i w Europie Wschodniej, renesans w niektórych przejawach okazywał żywotność nawet gdzieś do połowy XVII wieku.

A zatem w pełnym zakresie renesans rozciągał się na około trzysta lat, od połowy XIV do połowy XVII wieku. Jednak tylko pozornie była to epoka tak długa, co wynikało ze wspomnianych przesunięć chronologicznych. W rzeczywistości bowiem czas trwania renesansu w poszczególnych krajach nie przekraczał na ogół dwustu lat lub był jeszcze krótszy. Renesans jako jedna z najświetniejszych epok w dziejach cywilizacji europejskiej nie był fragmentem procesu historycznego, który dałby się wtłoczyć w ramy dokładnych dat rocznych. Stanowił on złożoną formę kulturową, zdeterminowaną historycz-

nie i społecznie, której granice czasowe i wewnętrzne fazy można określić jedynie w pewnym przybliżeniu, uwzględniając jego właściwości najistotniejsze. Określona datami periodyzacja całego renesansu, a w tych ramach i całej europejskiej literatury renesansowej, musi mieć zawsze charakter jedynie przybliżony i hipotetyczny.

HUMANISTYCZNY KULT WYBITNYCH INDYWIDUALNOŚCI W XV WIEKU

Niezwykłe indywidualności są od dawien dawna przedmiotem zainteresowania literatury. W każdej epoce jednak zmienia się typ i krąg osób uważanych za godne gloryfikacji, jak również cel, sposób i literacka forma pochwały. Wielkim człowiekiem średniowiecza jest święty i bohater, którego nadludzkie cechy i czyny sławi literatura hagiograficzna i rycerska. Również władcy i książęta stają się prawdziwym obiektem kultu dopiero wówczas, gdy można w nich dostrzec rysy świętego bądź rycerza-bohatera, względnie obydwu razem, jak na przykład u monarchy francuskiego Ludwika IX czy u króla węgierskiego Władysława I. Wielka indywidualność jest jednocześnie wzorem do naśladowania; epos rycerski pobudza do bohaterstwa, żywoty świętych stanowią lekturę budującą, wizerunek idealnego władcy uczy dobrego rządzenia. Łączenie pochwał z dydaktyką obowiązuje również u zarania renesansu, o czym świadczy dzieło Christine de Pisan *Livre des faits et bonnes moeurs du sage roi Charles V*

(1404): król, przedstawiony jako dobry chrześcijanin i prawdziwy rycerz, jest przykładem dla następcy tronu¹. W XV wieku literatura hagiograficzna wzbogaca się nadal, rodzą się też nowe odmiany eposu rycerskiego. Niebawem jednak żywoty świętych obniżą się do poziomu twórczości popularnej, eposy natomiast poczną służyć raczej rozrywce niż krzewieniu kultu bohaterstwa. W oficjalnej literaturze uczonej elity kształtuje się już inny, zasadniczo różny od średniowiecznego, kult wybitnych indywidualności, przynajmniej w Italii i tam, gdzie docierało promieniowanie wczesnego humanizmu włoskiego².

1. „VIRI ILLUSTRES”

Kiedy kondotier Carlo Malatesta w roku 1397 obalił w Mantui pomnik Wergiliusza, uznając, że pomniki należą się tylko świętym, nie zaś poetom, oburzony Pier Paolo Vergerio Starszy poproszył z oświadczeniem, iż ci ostatni mają takie samo prawo do szacunku, jak święci i wozowie³. Mieszkańcy Arezzo nie zawniali się przyjąć przybyłego w odwiedziny do swojego miasta Petrarki „jak króla” (według słów Leonarda Brunego), dom zaś jego rodzinny — uznać za miejsce darzone szczególną pamięcią, co do owego momentu było przywilejem tylko nielicznych świętych. Od świętych zaczyna też Michele Savonarola w dziele *De laudibus Patavii* (ok. 1450) prezentację chlub swojego miasta, lecz za-

raz zauważa, iż „ingenium” i „virtus” sprawiły, że również wielu innych zasługuje na miejsce w tym samym szeregu, i dlatego długo wylicza znakomitości Padwy, różnego stanu i różnej rangi, poczynając od Antenora, legendarnego założyciela miasta, a kończąc na współczesnych sobie filozofach, prawnikach i lekarzach⁵. „Obecna epoka wyróżnia się w każdym zawodzie ludźmi najniezwykleszymi” — tak wyraził jedną ze swoich doniosłych opinii o pierwszym stuleciu renesansu sędziwy Vespasiano da Bisticci we wstępie do dzieła poświęconego współczesnym⁶. „W każdym zawodzie”, czyli w każdej dziedzinie życia są zatem obecni wyjątkowi ludzie, a nie tylko w świecie świętych, bohaterów i królów. Obok nich, a nawet często ponad nich, wyrastają ci wszyscy, którzy stworzyli coś wybitnego, bez względu na swoje pochodzenie i zawód. Słusznie zatem wobec obdarzonych czcą osobistości epoki używano — śladem starożytnych, na przykład Swetoniusza — określenia „viri illustres” (wybitni mężowie) względnie po włosku „uomini famosi” (sławni ludzie).

Humanistyczny panteon wybitnych ludzi kształtował się stopniowo, przede wszystkim dzięki zbiorom żywotów⁷. Jak w wielu innych dziedzinach, tak i tu inicjatywa należała do Petrarcki. Zaledwie pół wieku minęło od ukończenia monumentalnego przedsięwzięcia, jakim była koronująca średniowieczną hagiografię *Legenda aurea*, kiedy zaczął on pisać jej świecki odpowiednik, nie dokończony dzieło *De viris illustribus*. Wśród bohaterów jego żywotów

występują postaci ze *Starego Testamentu* (poczynając od Adama), mityczni herosowie greccy (Jazon, Herakles), zwłaszcza zaś wybitne jednostki z dziejów rzymskich⁸. Przedsięwzięcie Petrarcki kontynuowali jego uczniowie i przyjaciele, spośród których Boccaccio swoje dwa zbiory zyciorysów *De casibus virorum illustrium* i *De mulieribus claris* również zaczął od Adama czy też Ewy i doprowadził aż do własnej epoki.

Uwaga tych autorów koncentrowała się jednak przede wszystkim na wielkich postaciach z przeszłości, głównie zaś na tworcach historii starożytnej. Przełom pod tym względem oznaczało dopiero dzieło Filippa Villaniego *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (ok. 1405). Zamiast dalekiej pojawia się tu przeszłość niedaleka, zamiast wodzów i mężów stanu — przeważnie znakomitości z dziedziny kultury: uczeni (Brunetto Latini), pisarze (Guido Cavalcanti, Petrarca, Boccaccio), malarze (Giotto), dziejopisowie (Giovanni i Matteo Villani), astronomowie, prawnicy, lekarze i oczywiście wielki rówieśnik autora — Coluccio Salutati⁹.

O współczesnych, choć przede wszystkim o władcach, o dowódcach wojсковych i o dostojnikach kościelnych, traktują mistrzowskie żywoty Enei Silvia Piccolominiego (*De viris aetatis suae claris*), które potraktował on jako studia przygotowawcze do swojego wielkiego dzieła historycznego *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contige-*

runt¹⁰. Z kolei Bartolomeo Fazio (*De viris illustribus liber*, 1456) na pierwszy plan wysuwa poetów (Antonio Beccadelli Panormita, Francesco Filelfo, Giovanni Pontano itd.), oratorów (Pier Paolo Vergerio Starszy, Leonardo Bruni itd.), prawników, lekarzy (zaliczając do nich także św. Bernarda ze Sieny!), malarzy, choć nie brak u niego „cives privati” (np. Cosimo de’Medici), wodzów (Francesco Sforza itd.) oraz papieży i książąt¹¹. W tym czasie dalej utrzymuje się zapotrzebowanie na literackie galerie wielkich ludzi: Giannozzo Manetti (*De illustribus longaevis*) utrwalił krótkie żywoty tych wszystkich, którzy w ciągu minionych pięciu tysięcy lat wyróżnili się czy to nieskazitelną moralnością, czy wybitną wiedzą, czy też chlubnymi czynami¹².

Poza Italią również w Hiszpanii nastąpiła moda na zbiory żywotów wybitnych postaci: Ferran Perez de Guzmán (ok. 1378 — ok. 1460) w dziele *Generaciones y semblanzas* pisał o swoich wybitnych rówieśnikach jeszcze w duchu średniowiecznym, ale jego następca, Hernando del Pulgár (ok. 1436 — ok. 1495) w galerii portretów *Libro de los claros varones de Castilla* (1486) ulegał już zasadom humanistycznym.

Kult dawnych i nowych znakomitości, postaci wyróżniających się w polityce, wojsku i literaturze obowiązywał również w cyklach „uomini famosi” tworzonych przez malarzy Quattrocenta, a więc we freskach Andrea del Castagno dla Villa Legnaia

(Dante, Petrarca, Boccaccio itd.), w portretach znajdujących się w Urbino w pracowni Federica Montefeltro itd.

Najbardziej reprezentatywną galerię stworzył Vespasiano da Bisticci (*Le vite degli uomini illustri del secolo XV*, ok. 1490), pisząc żywoty niemal wszystkich wielkich postaci wieku humanizmu i sięgając przy tym daleko poza granice Italii¹³. W jego dziele jednym z zasadniczych, jeśli nie głównym, kryterium stanowiącym o statusie „vir illustris” staje się ostatecznie stosunek do kultury. Spośród „signori ispirituali et temporalis” (panów duchownych i świeckich) Vespasiano wybiera i wysoko ocenia tych, którzy wyróżnili się również w dziedzinie „studia humanitatis” bądź je popierali. Za chlubę swojej epoki i następnych stuleci uznaje natomiast tych, którzy tworzyli dzieła literackie („che hanno composto”), czyli samych humanistów¹⁴.

Dzieło florenckiego księgarza, który wycofał się do swojej samotni, jest kamieniem milowym w biografistyce również dlatego, że autor zdecydowanie wybiera swoich bohaterów spośród ludzi należących do własnej epoki, według niego bowiem obfituje ona szczególnie w wybitne jednostki. Jego poprzednicy, poczynając od Petrarce, stworzyli nowe humanistyczne pojęcie wybitnej indywidualności, wskrzeszając znakomitości czasów starożytnych, jednak w blasku antycznych sław coraz bardziej doceniali rangę swoich współczesnych. Opinię panującą wśród hu-

menistów wyraził florentyńczyk Benedetto Accolti (1415 - 1466), kiedy w dedykacji dla Cosima de' Medici, otwierającej dzieło *Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, wyznał, iż czytając książki o wielkich ludziach przeszłości zdał sobie sprawę, że ludzie jego czasów („aetas nostra”) są nie mniej wybitni, a nawet przewyższają tamtych¹⁵.

Galerie postaci wybitnych kształtowały się równolegle z formowaniem się nowej humanistycznej koncepcji człowieka. Biografistyka od Petrarcki po Vespasiana da Bisticci jest tak źródłem, jak i konsekwencją, ilustracją tych traktatów i dialogów, które, poczynając od dzieł Coluccio Salutatięgo do traktatu *De hominis dignitate* Pico della Mirandoli, teoretycznie uformowały ideał człowieka przeciwstawiającego się swojemu przeznaczeniu i losowi, pnącego się w górę z własnej woli i o własnych siłach, któremu triumfować pozwalały „virtus” i talent, ideał człowieka czynnego i twórczego. Powstała w ten sposób nowa, przeciwstawna średniowiecznej, hierarchia wartości, która określa wielką osobowość nowej epoki.

Życie kontemplacyjne samo w sobie nie jest już wiele warte: Giannozzo Manetti w dziele *Vita Socraticis et Senecae* sławi przede wszystkim człowieka, który do śmierci potrafi wytrwać przy swoich zasadach; z kolei zaś Leonardo Bruni w łacińskim żywocie Cyncerona i włoskim Dantego podkreśla z uznaniem pełną jedność literackiej i politycznej działal-

ności swoich bohaterów¹⁶. Również święci, dzięki czynom pożytecznym i twórczym, zasługują na uznanie: głęboko religijny Manetti w żywocie św. Bernarda ze Sieny uwydatnia jego wytrwałość w nauce, której poświęcał się dniami i nocami, jego wybitne cechy jako człowieka, jego misje pokojowe oraz działalność reformatorską, a jedynie słowami „z tego życia przeniósł się w niebiosa” spłaca daninę „świętemu”¹⁷.

Również rycerskie rzemiosło żołnierskie przestało być przedmiotem szczególnego szacunku: u wodzów żywotopisarze cenią wysoko nie tyle indywidualne bohaterstwo, co zdolności przywódcze. Giovanni Antonio Campano (1429 - 1477) u Braccia da Montone za godne uznania uważa reformy wojskowe i próby działalności politycznej (*Vita et gestis Brachii*)¹⁸; Jacopo Poggio (syn wielkiego Bracciolińskiego) w żywocie florenckiego kondotiera, Filippa Scolarięgo, pozostającego na służbie u króla węgierskiego Zygmunta Luksemburskiego, podkreśla walory moralne i zdecydowanie polityczne¹⁹. Tak więc ideałem stał się człowiek, który suwerennie potrafi kształtować swój los i realizować swoją wolę, człowiek czynu, który tworzy dzieła i pozostawia je po sobie. On właśnie odpowiada XV-wiecznemu humanistycznemu pojmowaniu wielkiej osobowości, on jest godny kultu ze strony współczesnych i potomnych.

2. „GLORIA”, „FAMA”, „LAUS”

Trzy najważniejsze słowa-klucze w niezmiernie bogatej twórczości humanistycznej, powstałej ku czci i chwale wybitnych ludzi, to „gloria”, „fama” i „laus”. Chwałę zapewnia sława, sławę natomiast podtrzymuje uznanie. „Gloriae cupiditas” (pragnienie chwały), jako jeden z najbardziej pozytywnych elementów w humanistycznym katalogu cnót, pojawia się już w listach Petrarcki²⁰. Również Filippo Villani w żywocie Giotta przede wszystkim podkreśla, iż „zależało mu raczej na sławie niż na zyskach”²¹. Dla władców, twórców imperium, wodzów, sława jest jedyną trwałą nagrodą, ponieważ ich dzieła ulegają rozpadowi, jak w przypadku Giana Galeazza Viscontiego na przykład, który podbił połowę Italii. Powinni o nią zabiegać również poeci oraz uczeni — jak pisze w swoich licznych wierszach Carlo Marsuppini (1398 - 1453)²². Ten, kto doczeka się chwały i sławy trwałej, zasługuje na określenie „divus”, „divinus”: w ten sposób Petrarcka wspomina nie tylko wielkich cesarzy rzymskich, lecz również Homera, Cyserona i świętego Augustyna; Salutati natomiast już Petrarckę i Boccaccia zaszczyca w swoich listach tymże epitetem²³.

Ucieleśniona w wybitnych postaciach, nadludzka „virtus” ma prawo do takich czołobitnych pochwał. Słusznie zatem pisarze czują się powołani do obsypywania pochwałami wyjątkowych ludzi z prze-

szłości bądź sobie współczesnych i wznoszą na ich cześć „statuas, si non aureas, at litterarias” („jeśli nie złote, to przynajmniej literackie pomniki”) — jak pisze w roku 1455 Poggio Bracciolini do Guarina Veronego w związku z nieśmiertelnymi zasługami „boskiego” Manuela Chryzoloraza²⁴. Humanisci w swoich listach i w dedykacjach do swoich dzieł często posługują się pojęciami „laus” i „laudatio”, nie tając, że celem ich jest pochwała wybitnych cech adresata. Taką serię pochwał możemy znaleźć w dedykacji dla Innocentego VII, którą Brunni opatrzył swój przekład Platónskiego *Fedona*²⁵, lub w listach Poggia do Alfonsa Aragońskiego²⁶.

Uwiecznianie chwały, podtrzymywanie sławy i wyrażanie uznania dla zasług — to były prawdziwe cele twórczości biograficznej zapoczątkowanej przez Petrarke. „Żeby ich chwalebne czyny nie poszły w niepamięć z powodu niedbałości pisarzy” — wyznaje Bartolomeo Platina na wstępie swoich żywotów papieży (*De vitis Pontificum*)²⁷. To stanowisko podzielało wielu żywotopisarzy już choćby dlatego, że ich dzieła powstawały często na zamówienie, z przyjaźni bądź z szacunku. Donato Acciaiuoli (1429 - -1478) pisze w roku 1461 żywot Karola Wielkiego po to, by jako poseł florencki mógł zadedykować utwór Ludwikowi XI²⁸. Mattea Palmieriego przyjaźń dla Adovarda Acciaiuolego skłania do opisanía życia XIV-wiecznego statysty neapolitańskiego, Niccolò Acciaiuolego, chluby rodu przyjaciela²⁹. Zbiegły do Polski Filippo Buonaccorsi, zwany Kalli-

machem, spisał żywoty Zbigniewa Oleśnickiego i Grzegorza z Sanoka, odwdzięczając się tym dostojnikom kościelnym za pomoc i schronienie³⁰.

Mimo to zarówno w zbiorach żywotów, jak i w kreślonych z różnych okazji pojedynczych wizerunkach przejawiała się tendencja do pewnego obiektywizmu, realizmu, przynajmniej w fazie początkowej. Villani nie ukrywa porażek swoich bohaterów wynikających z wad charakteru; jednej ze swoich postaci, Fazio degli Ubertiemu, autorowi *Dittamando*, wypomina, że dla korzyści majątkowych był skłonny schlebiać tyranom; a o dorobku pisarskim Salutatięgo nie pisze szczegółowo tylko dlatego, żeby samemu nie okazać się pochlebcą (adulatore)³¹. Surowy, czasem bezwzględny obiektywizm jest również cechą żywotów Enei Silvia Piccolominięgo. Oto na przykład charakterystyka cesarza Zygmunta Luksemburskiego:

Zygmunt miał elegancką postawę, błyszczące oczy, szerokie czoło, przyjemnie zaróżowioną twarz, brodę długą i bujną; był nienasycony, żądny wszystkiego, lecz przy tym chwiejny, lubił żartować i przepadał za winem, był gorącym kochankiem, miał na sumieniu tysiąc wszeteczności, szybko wybuchał gniewem i równie szybko wybaczał, nie potrafił ustrzec żadnego skarbu, rozrzutny szafarz; więcej obiecywał niż mógł dotrzymać; wielki mistrz udawania³².

Później jednak żywot stanie się jednym z gatunków służących bezkrytycznej pochwalę. Dobrego przykładu dostarcza tutaj Vespasiano da Bisticci, chociaż nie szafował pochwałami w nadziei uzyskania nagrody, bo przecięz jego bohaterów nie było

już na tym świecie. A jednak przemilcza — z małymi wyjątkami — ich niedostatki. Na przykład o charakterze Jerzego z Trapezuntu, mogącym nastrożać przeróżne wątpliwości, nie pada tu ani słowo, a tym więcej jest pochwał pod adresem jego dzieł; podobnie nie mówi się o mętnych operacjach finansowych Niccolò Perottiego, a za to wysławia się jego styl. Czytając zacnego biografę moglibyśmy sądzić, że wybitni ludzie jego epoki wyróżniali się wszyscy surową moralnością, gardzili bogactwem, dążyli do cnotliwego życia (tak — według niego — miał postępować również Janus Pannonius)³³.

Jednoznacznego połączenia biografii i „laudatio” często nawet nie maskowano: Filippo de Lignamine, lekarz z Messyny, a następnie rzymski wydawca, taki oto charakterystyczny tytuł nadał swojemu dziełku biograficznemu przedstawiającemu króla Neapolu: *Inclyti Ferdinandi regis vita et laudes*³⁴. Jeśli nawet nie znajduje to odbicia w tytule, to niewątpliwym „laudatio”, a nawet „adulatio” (pochlebstwo) jest też żywot Francesca Sforzy pióra Piera Candida Decembria, żywot Federica Montefeltro, którego autorem jest Francesco Filelfo, oraz żywot Ferdynanda Aragońskiego napisany przez Antonia Beccadellego Panormite³⁵.

Ale nie tylko żywoty, lecz również inne gatunki literackie traktujące o wybitnych osobistościach nabrały znamion „laudatio” i panegiryku. Szczególne miejsce przypadło tu mowom pogrzebowym, chyba najbardziej charakterystycznemu gatunkowi literac-

kiemu propagującemu kult wybitnych jednostek. „Funeris oratio” i „funeris laudatio” to synonimy: w mowie żałobnej ku czci Bruniego sam Giannozzo Manetti używa tych określeń na przemian³⁶. Platina natomiast swoją mowę pogrzebową napisaną z okazji śmierci kardynała Bessariona nazywa wręcz „panegyricus”³⁷. Chyba nigdzie jednak ów charakter pochwalny nie objawia się z taką intensywnością, jak w poezji. Spora część utworów XV-wiecznych łacińskich poetów humanistycznych, to nic innego, jak pochwały znakomitych osobistości współczesnych pisane z okazji zwycięstw, rozejmów, małżeństw, zgonów itd.³⁸

W tym zalewie wszelakich pochwał względy dydaktyczne pozostają oczywiście sprawą uboczną, toteż pisarze — czyniąc najwyżej zadość pewnym utartym formom — tylko czasem wskazują na to, że ich utwór obok utrwalenia pamięci bohaterów ma również cele wychowawcze. Tym większą wagę przywiązują oni do uczonego charakteru swoich dzieł. Chwale wielkich ludzi mogą służyć naprawdę jedynie te dzieła, w których właściwa epoce „eruditio” osiągnęła najwyższy poziom. Leonardo Bruni zdecydował się dlatego na napisanie żywota Dantego, że wcześniejsze dzieło Boccaccia (*Della vita, costumi e studi del chiarissimo poeta Dante*) uznał za zbyt „lekkie”, podobne raczej do powieści miłosnej, która nie kładzie nacisku na „rzeczy godne szacunku”. Ponieważ chodziło o autora wypowiadającego się w języku pospolitym, Bruni również, podobnie

jak jego poprzednik, napisał żywot Dantego (Petrar-ki zresztą też) po włosku ³⁹. Manetti natomiast właś-nie dlatego uważa za konieczne, spisać ponownie, uwzględniając dodatkowo Eoccaccia, żywoty trzech chlub Florencji po łacinie (*De vita et moribus trium illustrium poetarum Florentinorum*), by nie tylko pospółstwo, lecz i erudyci mogli ocenić ich wiel-kość ⁴⁰. Wprawdzie uczony kult wybitnych jedno-stek można już było wówczas — przynajmniej w Italii — uprawiać również w języku pospolitym (świadczy o tym żywot Filippa Brunelleschiego pió-ra drugiego Manettiego, Antonia (1423 - 1497) ⁴¹), to jednak w rzeczywistości chwałę i sławę zapewniał język łaciński. Sędziwy Vespasiano da Bisticci, któ-ry jako uczeń Giannozza Manettiego i najsłynniej-szy księgarz epoki, dysponował gruntownym wy-kształceniem humanistycznym i w swoim dziele opie-rał się — obok własnych wspomnień — również na zgromadzonych materiałach erudycyjnych, wyraża ubolewanie, że swoje żywoty może napisać tylko po włosku. Przy tym jednak żywi nadzieję, że na pod-stawie jego zbioru ktoś później wykona tę pracę również po łacinie ⁴².

3. WZORY ANTYCZNE I ICH HUMANISTYCZNE ODMIANY

Modelu, wzorów historycznych i literackich dla uwiecznienia i uświetnienia pamięci wybitnych lu-dzi dostarczało piśmiennictwo starożytne. Szczegól-

na popularnością cieszyły się te dzieła literatury greckiej i łacińskiej, które traktowały o czynach, charakterze i sławie wybitnych postaci historycznych. Przekłady i edycje takich dzieł humaniści dedykowali przeważnie władcom, bo przecież już sama dedykacja kojarzyła współczesną znakomitość z wielką osobistością antyczną. Dlatego autorzy dedykacji rzadko zaniebdywali okazję do takiego pochlebnego porównania.

Dzieło Arriana o Aleksandrze Wielkim najpierw przetłumaczył na łacinę Pier Paolo Vergerio Starszy dla cesarza Zygmunta Luksemburskiego, później na elegancką łacinę przełożył je Bartolomeo Fazio i dedykował Alfonsowi Aragońskiemu⁴³. Tegoż władcę neapolitańskiego Poggio uhonorował łacińskim tłumaczeniem najsłynniejszego starożytnego „zwierciadła” monarszego — *Cyropedii* Ksenofonta (1443 - 1447). Fakt, iż jedną z ulubionych lektur Alfonsa Aragońskiego było, dobrze znane już w średniowieczu, dzieło o Aleksandrze Wielkim pióra Kurcjusza Rufusa, wspominają liczne źródła⁴⁴. Podobne upodobanie zresztą — jak stwierdzają Galeotto Marzio i Antonio Bonfini — zdradzał król Maciej Korwin. Drugim ulubionym przykładem starożytnego wodza był dla monarchy węgierskiego Scypion, który już od czasu Petrarcki i jego utworu *Africa* stał się dla wczesnego humanizmu jednym z najwyższej cenionych bohaterów, zaś jego kult umocnił się, gdy Poggio odkrył w Sankt Gallen rękopis eposu Siliusza Italikusa *Punica*. Pomponio Leto nieprzypadko-

wo wysłał w darze rzymskie wydanie eposu z roku 1471 właśnie Maciejowi Korwinowi⁴⁵. Dzieło Kurcjusza trafiło też do języka pospolitego: w roku 1438 Pier Candido Decembrio tłumaczy utwór na język włoski, zaś w roku 1468 Vasque de Lucène dokonuje przekładu francuskiego⁴⁶.

Epoka pozostająca pod urokiem „viri illustres” szybko wskrzesiła całą starożytną literaturę biograficzną. Portrety mędrców i filozofów pióra Diogeneza Laertiosa w tłumaczeniu Ambrogia Traversariego (1432 - 1433) i żywoty Publiusza Korneliusza Neposa były dla humanistycznych biografów wzorem w tym samym stopniu, co Swetoniuszowe *De vita Caesarum*, które żywotopisarz Campano wydał po raz pierwszy drukiem w Rzymie w 1470 roku. Prawdziwego jednak, najbardziej eksploatowanego przekładu dostarczały „żywoty równoległe” Plutarcha.

Z polecenia Juana Fernandez de Heredia, hiszpańskiego korespondenta Salutatiego, już pod koniec XIV wieku powstał kataloński przekład żywotów Plutarcha, który około roku 1396 przełożono z kolei na tokański. Pojedyncze żywoty zaczęto tłumaczyć z greki na łacinę w kręgu uczniów i przyjaciół Salutatiego: pierwszy podjął się tego Jacopo Angeli, a w jego ślad poszli Bruni, Guarino, Filelfo, Alamanno, Rinuccini i inni. Łacińskie przekłady zaczęto następnie gromadzić w kodeksach, które szybko znalazły drogę do bibliotek rodów Este, Medici, Malatesta, Montefeltro i dynastii aragońskiej, a także do Corviny w Budzie. Pierwszy pełny zbiór zre-

dagował i ogłosił w 1470 roku Campano, co dało początek dużej liczbie późniejszych edycji i przekładów na język pospolicie (włoski 1482, hiszpański 1491 itd.)⁴⁷.

Przyczyna popularności żywotów Plutarcha tkwiła w tym, że spośród wszystkich autorów starożytnych on jeden przedstawiał człowieka w sposób, który najbardziej odpowiadał wymaganiom renesansu. W bohaterach Plutarcha można było znaleźć moc „virtù”, która kształtowała historię, dzięki czemu mogli oni stanowić przykład humanistycznego ideału człowieka i jego potwierdzenie zarazem. Poza tym bohaterowie Plutarcha — co stwierdza też jeden z jego tłumaczy, Rinuccini — są pełni życia i bliscy człowiekowi⁴⁸. Dlatego humanistyczna biografistyka miała przede wszystkim charakter plutarchowski, ukazując, w jaki sposób, wśród społecznych i politycznych sprzeczności i namiętności, buduje swoją ziemską egzystencję człowiek wyposażony w „virtù”. W ten sposób powstała możliwość jednoczesnego uchwycenia wyglądu zewnętrznego, walorów moralnych i zdolności umysłowych, zaprezentowania jedności życia publicznego, działalności naukowej i sfery prywatnej, czyli zindywidualizowanego przedstawienia pełnego człowieka, który potrafi nadać znaczenie własnej godności. I to jest właśnie jednorazowe, niepowtarzalne, indywidualne osiągnięcie, któremu wieczną chwałę miał zapewnić humanistyczny biograf. Od Bruniego, jednego z pierwszych biografów i tłumaczy Plutarcha, po Vespasiana da

Bisticci, przeważająca część literatury biograficznej epoki idzie śladem tej tradycji i metody ⁴⁹.

Tradycja Plutarcha oraz gatunkowy i formalny przykład *Facta et dicta memorabilia* Waleriusza Maksimusa stapiają się w ciekawe i cenne odgałęzienie literatury biograficznej, jakie stanowią zbioru sentencji, apoftegmatów i anegdot związanych z wielkimi ludźmi. Na ich Plutarchowe źródło wskazuje taki choćby fakt, iż twórca skądinąd bez znaczenia, Giovanni Albino, zgromadził w jednym zbiorze właśnie „niezrównane powiedzenia i słynne czyny” bohaterów greckiego historiografa (*Herorum clarissimorumque virorum divinae sententiae ex Plutarcho*) ⁵⁰. Humanistycznym wskrzesicielem tej odmiany piśmiennictwa biograficznego był prawdopodobnie pisarz-facecjonista, Poggio Bracciolini, który w zaginionej pracy zebrał wybitne czyny, powiedzenia i żarty cesarza Zygmunta Luksemburskiego.

Najbardziej udanym przedsięwzięciem w tej dziedzinie jest bez wątpienia dziełko *De dictis et factis Alphonsi regis* (1455) Antonia Beccadellego Panormity, w którym zamiast scalonego wizerunku historycznego (jaki stworzył już Bartolomeo Fazio w *De rebus gestis ab Alphonso rege*, 1445), utrwaleniu pamięci i chwały władcy neapolitańskiego służą drobne, często zaczerpnięte z życia prywatnego, epizody. Pozornie nieważne wydarzenia, zwyczaje królewskie, wypowiedzi przy rozmaitych okazjach następują po sobie nie poddane rygorom żadnej szczególnej kompozycji, a jednak wyłania się z nich po-

stać wielkiej władczej indywidualności renesansu bardziej plastycznie i bardziej przekonująco, niż w jakimkolwiek innym dziele współczesnym. Jako swój wzór literacki Panormita wyjawia dziełko Ksenofonta, komentujące powiedzenia i czyny Sokratesa, wskazując tym samym, że i jego bohater jest mędrce, który zasłużył na „*laudem ex sapientia potius, quam ex armis*” („uznanie raczej dzięki mądrości aniżeli za sprawą oręża”) i który, gdyby nie był królem, zostałby filozofem⁵¹.

Dzieło Panormity posłużyło jako inspiracja dla Galeotta Marzia, który podobny zbiór poświęcił innemu, znanemu z celnych powiedzeń władcy, Maciejowi Korwinowi. Na dworze węgierskim literatura tego rodzaju nie była obca. Wskazuje na to fakt, iż Janus Pannonius przetłumaczył pracę Plutarcha *De dictis regum et imperatorum*, dedykując ją w roku 1467 Maciejowi⁵². Marzio, chwając poczucie humoru Korwina, powołuje się w dedykacji do swojego dzieła również na apoftegmaty zebrane przez Plutarcha. Jego zbiór *De egregie, sapienter iocose dictis ac factis Regis Mathiae* (1485) z literackiego punktu widzenia jest małym arcydziełem, w którym autor nie poprzestaje na krótkim zrelacjonowaniu mądrych powiedzeń i drobnych posunięć władcy, lecz osadza je w szerszym kontekście anegdotycznym i urozmaica obrazkami rodzajowymi i puentami. Panormita i Marzio wybierając wolną od retorycznych efektów formę „*laudatio*”, z powodzeniem przekazali potomnym sławę i chwałę swoich bohaterów⁵³.

Odmianą piśmiennictwa biograficznego jest właściwie również mowa, poświęcona ocenie zasług, której oś główną stanowi relacja o życiu wielkiej postaci, honorowanej za życia bądź opłakiwanej po śmierci. Antycznym wzorcem był w tej dziedzinie przede wszystkim zbiór znany jako „XII panegyricus”, odnaleziony w 1433 roku w Moguncji przez Giovanniego Aurispę. Utwory w nim zawarte, z wyjątkiem panegiryku Pliniusza Młodszeo na cześć cesarza Trajana, pod względem artystycznym reprezentują średni poziom, dostarczają jednak znakomitego modelu dla literackiego kultu wybitnych osobistości. Humanisci stosowali antyczne szablony najczęściej przy okazji pochwał pośmiertnych⁵⁴. Oczywiście oracje żałobne nie pojawiły się wraz z odkryciem Aurispy, istniały wcześniej, lecz gloryfikacja jednostki nie była zrazu wyłącznym ich celem. Znamienne, że w 1428 roku Leonardo Bruni w swojej *Oratio funebris*, przygotowanej po śmierci Nanniego degli Strozzi, naśladuje mowę Peryklesa utrwaloną przez Tukidydesa, w której autor opłakując poległych Ateńczyków wychwala republikę ateńską. W rezultacie Bruni sławi nie tyle zmarłego, co republikę florencką⁵⁵.

Jednym z pierwszych przykładów hołdu nowego typu była właśnie mowa na śmierć Bruniego w roku 1444: z tej okazji florencka Signoria postanowiła — według świadectwa Vespasiana da Bisticci — że „zgodnie ze starodawnym zwyczajem” zostanie wygłoszona publicznie mowa żałobna i zmarły będzie

uwieńczony wawrzynem. Mowę wygłosił Giannozzo Manetti, ukazując szczegółowo życie zmarłego, zapoznając zebranych z jego działalnością polityczną, jak również, w formie „bibliographie raisonnée”, z jego spuścizną literacką⁵⁶. Od owego czasu ustalili się pewien szablon: było obowiązkiem prezentować i słać rodzinne miasto zmarłego, oceniać jego rodzinę, pochodzenie itd., w każdym przypadku znajdując sposobność do pochwały. Również Poggio jest autorem mowy żałobnej z powodu śmierci Bruniego, w której oczywiście wykorzystał fakt, iż Bruni przyszedł na świat w rodzinnym mieście Petrarcki, jak również i to, że pochodził z niezbyt znanej rodziny i wszystko zawdzięczał własnej „virtus”, stanowiąc przykład na „vera et perfecta nobilitas”⁵⁷. Jednak tenże sam autor w oracji, przygotowanej również w 1444 roku, dla uczczenia pamięci poległego pod Warną kardynała Giuliana Cesariniego, wychwala fakt, iż humanistyczny dostojnik kościelny — będąc Rzymianinem — wywodzi się ze starej i prześwietnej nacji i Wieczne Miasto opromienia go całą swoją chwałą⁵⁸.

Nietrudno zresztą zauważyć, że podczas gdy samodzielne, obszerniejsze dzieła biograficzne traktują głównie o władcach i o wodzach, to panegiryczna mowa żałobna przypada zwłaszcza samym humanistom, którzy w ten sposób zapewniali sobie nawzajem nieśmiertelność. O Bessarionie, na przykład, wygłosił pośmiertny panegiryk Platina, o Platynie natomiast — jego dawny przyjaciel i współpisko-

wiec, Giulio Pomponio Leto; dla Guarina Veronese *Laudatio funebris* ułożył Lodovico Carbone (1430 - 1485)⁵⁹, a dla Mattea Palmieriego — Alamanno Rinuccini⁶⁰; Donata Acciaiuolego, który wcześniej przygotował mowę żałobną z okazji śmierci Cosima de'Medici, pożegnał Cristoforo Landino⁶¹. Rzeczywiście zasługi zmarłych pozwalają w tych przypadkach wybaczyć przesadne pochwały. Tym bardziej rażąca są wszakże nieumiarkowane hołdy pod adresem niekoniecznie zasługujących na nie władców, składane zwłaszcza za ich życia. Najbardziej jaskrawym przykładem jest tutaj chyba mowa Francesca Filelfa sławiąca Filippa Marię Viscontiego, wygłoszona w obecności księcia w mediolańskiej katedrze. Dzieło, znakomite pod względem retoryki i stylu, tak bezwstydnie schlebiało powszechnie znanemu z brzydoty i głupoty księciu, wychwalając jego rzekome przymioty fizyczne i umysłowe, jego sukcesy wojskowe i polityczne, które były dziełem innych, że zgromadzony tłum nie mógł powstrzymać się od śmiechu⁶².

4. IDEAŁ WYBITNEJ INDYWIDUALNOŚCI

— Na podstawie życiorysów i mów, lecz również dedykacji do dzieł literackich oraz niezmiernie bogatej epistolografii można wyraźnie odtworzyć schematy i tendencje obowiązujące w literackim kulcie wybitnych osobistości. W wypadku władców i wodzów konieczne jest porównywanie ich do wielkich

bohaterów antycznych. Alfonsa Aragońskiego Beccadelli porównuje już to do Cezara, już to do Aleksandra Wielkiego. Manetti natomiast, zgodnie z modelem Plutarcha, zamierza napisać żywoty paralelne Alfonsa i Filipa Macedońskiego⁶³. Vespasianowi da Bisticci Federico Montefeltro przypomina Scypiona, a jego cnoty żołnierskie przywodzą mu na myśl kunszt Hannibala i Fabiusza Kunktatora⁶⁴. Według Marzia Maciej Korwin, tak jak twórca imperium perskiego, Cyrus Wielki, zna z imienia każdego swojego żołnierza⁶⁵, Angelo Poliziano widzi w nim nowego Aleksandra Wielkiego, Marsilio Ficino zaś — Herkulęsa⁶⁶. Wykorzystując zbieżność imion Decembrio zestawia z Herkulesem księcia Ercola d'Este, anonimowy zaś biograf Filippa Scolarięgo dostrzeżę w nim drugiego Belizariusza⁶⁷, a to dzięki Bruniemu, który swoim dziełem *De bello Italico adversus Gothos* wskrzesił postać wielkiego bizantyńskiego wodza w pamięci współczesnych.

Do charakterystyki wielkich ludzi należy również ocena ich wyglądu zewnętrznego. „Vir illustris” nie może być szpetny, odrażający. Jeśli nie został obdarzony urodą, to można chwalić jego postawę, elegancki wygląd — jak to czyni Vergerio w żywocie Petrarki⁶⁸, lub wygląd pełen dostojeństwa — jak o Dantem pisze Leonardo Bruni⁶⁹. Również u Villaniego i u Piccolominiego jest wiele opisów cech fizycznych, wolnych od stylizacji, nie odbiegających od rzeczywistości, w ostatecznym rachunku jednak harmonijnych i budzących szacunek. Ale już Vespa-

siano da Bisticci zbyt hojnie szafuje epitetem „piękny”, stosowanym nawet w stopniu najwyższym absolutnym: „bellissima presenza” charakteryzuje Mattea Palmieriego czy Janusa Pannoniusa; „bellissimo del corpo” był, pochowany we florenckiej bazylice San Miniato al Monte, kardynał Jakub z Portugalii czy patriarcha Wenecji, Gregorio Correr, że wspomnimy zaledwie kilka osobistości⁷⁰.

Ważniejsza oczywiście była doskonałość moralna, „virtus”, którego to pojęcia wówczas nie utożsamiano jeszcze z tą kategorią polityczno-etyczną, w jaką przekształcił je Machiavelli. Prawdziwy katalog szczególnie cenionych cech wielkich ludzi otrzymamy wyliczając — na podstawie *De dictis et factis*... Beccadellego — w jaki sposób mówił i postępował wielki Alfons Aragoński: humaniter, liberaliter, magnifice, sapienter, magnanime, graviter, fortiter, fidenter, iuste, pie, clementer, urbane, studiose, faceite itd. Tajemnica sukcesów Alfonsa, podobnie jak innych współczesnych mu wybitnych władców i wodzów, polegała na konsekwentnej, a jeśli trzeba było — bezwzględnej realizacji celów politycznych, zręcznym wyborze odpowiednich okazji, środków itd., natomiast sławiąca ich literatura nie uwydatnia bezpośrednio cnót politycznych, jak to uczyni później Machiavelli w przypadku Castruccio Castracaniego, lecz rozbudowuje wokół nich jakieś podniosłe moralne „decorum”. Dlatego stałym epitetem Alfonsa okaże się „magnanimo”, a Lorenza de'Medici — „magnifico”, Maciej Korwin będzie „sprawiedliwy”,

René Andegaweński — „le bon roi René”, a Federico Montefeltro stanie się wzorem „humanitas”. „Nic nie powinno być u wielkich ludzi bardziej powszechne niż «humanitas»” — miał mawiać, według Vespasiana, księżę Urbino ⁷¹.

I rzeczywiście w hierarchii cnót zdobiących wybitne postaci w XV wieku najwyżej stawiano i najczęściej wspomniano „humanitas”, często umieszczając obok również „liberalitas” ⁷². Obydwie te cechy razem stanowią syntezę moralnych wartości najwybitniejszych jednostek, określając również ich postawę wobec kultury. „Humanitas” jako cnotę można sobie przyswoić głównie poprzez studiowanie dziedzictwa literackiego, umysłowego, również nazywanego „humanitas”. Dlatego rozwijanie oraz popieranie nauki i kultury, szlachetna szczodrość wobec uczonych i twórców, owa „liberalitas” jest właściwością nieodzowną, jaką musi się odznaczać „vir illustris”. Stosunek do „studia humanitatis” stanowi więc jeden z najważniejszych mierników wartości, toteż uprawianie lub popieranie literatury zajmuje tak ważne miejsce w charakterystyce wybitnych postaci.

W wypadku władców, arystokracji, dostojników kościelnych znamię wielkości, wybitności jest gromadzenie książek, zakładanie bibliotek, nagradzanie pisarzy, wspieranie uczącej się, utalentowanej młodzieży, jak również patronat nad sztuką i wznoszenie budowli. Genueńczyk Giacomo Curlo (ok. 1400 — ok. 1461), dedykując królowi neapoli-

tańskiemu Ferdynandowi jedną ze swoich prac (*Epitoma Donatum in Terentium*, 1459), pochwałę jego wielkiego poprzednika, zmarłego rok wcześniej Alfonsa Aragońskiego, sprowadza po prostu do wyliczenia dzieł ofiarowanych mu przez humanistów, widząc w tym najważniejszy tytuł do chwały⁷³. Na szczególne uznanie zasługuje władca, który sam oddaje się lekturom i studiom, jak to często podkreślano głównie w związku z Alfonsem i Maciejem Korwinem. Alfons na przykład za stracony uważał dzień, kiedy nie miał czasu na czytanie, co więcej, sam też pisał (przetłumaczył na ojczysty język kastylijski listy Seneki); króla natomiast, który czytanie uznawał za stratę czasu dla władcy, tytułował po prostu głupcem⁷⁴. Również René Andegawęńskiego darzono szacunkiem między innymi za to, że był jednocześnie malarzem i poetą.

Vespasiano da Bisticci wyróżnia, spośród wszystkich poprzedników i następców w tiarze, papieża Mikołaja V i uznaje go, obok Federica Montefeltro i Alfonsa Aragońskiego, za jednego z trzech najwybitniejszych ludzi epoki, podkreślając, iż popierał on kulturę, położył podwaliny pod bibliotekę watykańską i przyczynił się do powstania pierwszych wielkich budowli renesansowych w Rzymie⁷⁵. Uczone zaślepienie humanistów idzie tutaj tak daleko, iż Poggio, gdy dowiaduje się, że wódz węgierski János Hunyadi chętnie czytuje jego dzieła (co było raczej mało prawdopodobne, bo przecież nie znał łaciny), nie waha się zachęcać go: „skoro już

zaczęłeś, to prowadź dalej te studia literackie („studia litterarum”), które przyniosą ci więcej uznania („laus”) i chwały („gloria”), niż jakiegokolwiek imperium” (1448)⁷⁶. Kiedy natomiast bohaterami biografii lub mowy panegirycznej stają się pisarze, to wówczas zrozumią, że czynnikami zapewniającymi im wieczną chwałę są walory umysłu, znajomość języków, zwłaszcza greki, elegancki styl łaciński, wytrwała nauka i praca filologiczna, przede wszystkim zaś oczywiście — same dzieła. W XV wieku o nikim, nawet o żadnym z władców, nie powstało tyle utworów biograficznych, co o trzech wielkich chlubah Florencji — Dantem, Petrarce i Boccacciu.

5. POEZJA POCHWALNA

Nakreśloną powyżej idealną postać wybitnej indywidualności literatura oczywiście przyozdabia rekwizytami retorycznymi, formalnymi, służącymi gloryfikacji. Rodzi się w ten sposób literacka technika pochwalna, powstaje specjalny zasób środków wyrazu (zastosowanie superlatywów, porównywanie do znakomitości antycznych itd.). Znajduje to odbicie w gatunkach prozatorskich, lecz oczywiście znacznie większe możliwości stwarza w tym przypadku poezja. Podczas gdy w prozaicznych żywotach „laudatio” jedynie zabarwia, modeluje relację o faktach rzeczywistych, gdy retoryczny tok oracyj nie może być pozbawiony wiarygodnych elementów rzeczywistości, to poezja pochwalna może całkowicie oder-

wać się od rzeczywistości, a nawet właśnie pochwałami zastąpić fakty, ukryć brak znaczenia sławionej osoby albo upiększyć jej słabe strony. Tu już „laudatio” często przechodzi w apologię i zamiast potęgować zalety, w sposób wątpliwy służy sławieniu walorów nie istniejących.

Wymownego przykładu dostarcza tutaj fakt, iż niewielu było książąt, którymi poeci zachwycaliby się tak, jak osławionym tyranem z Rimini, Sigismondem Malatestą. Poza innymi, zwłaszcza Basinio da Parma (1425 - 1457) i Porcellio de'Pandoni (1405 - - 1485) prześcigali się wzajemnie w roztaczaniu glorii wokół Malatesty i — w dążeniu do schlebiania mu — wokół jego słynnej miłości, Isotty degli Atti. *Liber Isottaeus* Basinia to romans miłosny wzorowany na Owidiuszowych *Heroidach*, natomiast w utworze Porcella (*De amore Jovis in Isottam*) sam najwyższy bóg zatrzymuje wzrok na niezrównanej damie i tylko z respektu dla ziemskiego kochanka, Malatesty, zrzeka się swoich praw. Władca Rimini, powszechnie znany z grubiaństwa i okrucieństwa, jawi się w tych poezjach jako czuły i wierny kochanek, którego z kolei w innym, bardzo ambitnym dziele Basinia, we wzorowanym na Wergiliuszu eposie *Hesperis* widzimy jako nie mającego sobie równych obrońcę łacińskiej cywilizacji⁷⁷.

W poezji pochwalnej nie znano ograniczeń gatunkowych: epigramat, elegia, epitalamium, tren — wszystkie te formy były odpowiednie, by z okazji rozmaitych odświętnych wydarzeń poszczególni poe-

ci potęgowali wierszami pochwalnymi blask uroczystości i sławę fetowanego bohatera. Jednak za najbardziej godną formę literacką był uważany obszerniejszy utwór epicki, epos bohaterski wzorowany na Wergiliuszu lub wierszowany panegiryk oparty na Klaudianie. Już Petrarca za szczyt poezji uznał „carmen heroicum”, a za główne dzieło swojego życia uważał poemat bohaterski o Scypionie, *Africa* ⁷⁸. Idąc w jego ślady wielu humanistycznych poetów XV-wiecznych miało ambicję, by wpisać swoje imię do rejestru nieśmiertelnych dzięki wielkiemu dziełu epickiemu.

Dlatego Janus Pannonius w jednej z elegii zachęca swojego współtowarzysza z okresu studiów w Ferrarze, Tita Vespasiana Strozę, by zamiast do spraw miłosnych sięgnął do tematu epickiego i poświęcił swoje utwory opiewaniu czynów chwalebnych jakiegoś antycznego czy może raczej współczesnego bohatera. Proponuje mu nawet Alfonsa Aragońskiego, Malatestę, członków rodu Este, Lodovica Gonzagę ⁷⁹. Stozza co prawda go nie posłuchał, ale inni nie zaniechali okazji, jak o tym świadczą słusznie zapomniane utwory *Alfonseis*, *Feltrias*, *Herculeia*, *Sfortias* i inne, których większości do dzisiaj nie tknęła farba drukarska ⁸⁰. *Sfortias* na przykład, dziełko wybitnego humanisty, Francesca Filelfa, nie jest prawdziwym eposem, lecz tylko bladym opisem historycznym, naszpikowanym elementami mitologicznymi ⁸¹.

Nawet Janus Pannonius podjął próbę napisania

wielkiego utworu epickiego wzorowanego na Klau-
dianie, wybierając na bohatera swojego panegiryku
— skomponowanego na zamówienie — Jacopa Mar-
cella, weneckiego polityka i wodza⁸². Jego dzieło
dostarcza typowego przykładu techniki apologety-
zującej pochwały: nie ma w życiu Marcella ani jed-
nego takiego wydarzenia, którego autor, przy użyciu
odpowiednich zabiegów literackich, nie zdołałby
obrócić na jego korzyść (uczynił to nawet z oskar-
żeniem o podejrżane interesy).

Spośród dzieł tego rodzaju do najbardziej uda-
nych należy chyba *Volaterrais* (1474), utwór, w któ-
rym Naldo Naldi z Florencji opowiada o zdobyciu
przez Federica Montefeltro, z polecenia Lorenza
de'Medici, zbuntowanej Volterry i o świętowaniu
zwycięstwa⁸³. Poza zastosowaniem na początku cu-
downej maszyny Wergiliusza poeta przedstawia wy-
darzenia raczej w stylu Lukana, stosunkowo obiek-
tywnie. Naldi zresztą należał do najbardziej pomy-
ślowych twórców poezji pochwalnej: pochwałę pod
adresem członków rodu Medicich ujął w formę bu-
koliki składającej się z 11 eklog, a wielkość Macie-
ja Korwina uczcił wierszowanym utworem na te-
mat jego słynnego księgozbioru⁸⁴.

Wyjątkowo zdarzało się też niekiedy w poezji
pochwalnej, że poetę łączył ze sławną osobistością
nie sam interes, lecz bardziej prywatne, głębsze
uczucie. Wówczas w miejsce szablonów i rutyny
pojawiały się czasami w utworze tony prawdziwie
poetyckie lub przynajmniej wartościowe informa-

cje. Zdarzało się to najczęściej wtedy, kiedy poeci uwieczniali pamięć własnych wielkich mistrzów humanistycznych. Rafaele Zovenzoni (1431 - 1485) na przykład w swojej elegijnej pieśni żałobnej *Monodia Chrysolorae* (1458 - 1459) w taki sposób sławi zasługi wielkiego mistrza greckiego, by pośrednio był to również hymn na cześć jego własnego nauczyciela, Guarina, ucznia Chrysolorasa⁸⁵. Guarino jest też opiewany w jednym z najlepszych utworów poezji pochwalnej, w wierszowanym panegiryku na jego cześć, napisanym przez Pannoniusa. Chociaż Janus, zgodnie z wymogami panegiryku, wynosi swojego bohatera ponad wszystkich innych i chwali go bez zastrzeżeń, to w tym przypadku „laudatio” ma pełne podstawy. Tym bardziej że autor wychodząc od osobowości Guarina umiejętnie uogólnia przekazywane treści, dzięki czemu przekształca swój utwór w pochwałę „studia humanitatis”, pracowitego życia i pokoju⁸⁶.

Poezja, sławiąca w okresie rozkwitu humanizmu w XV wieku wybitne indywidualności, a zwłaszcza władców, oczywiście istniała również w językach pospolitych tak w Italii, jak i poza nią. Znajdowało to wyraz przeważnie jeszcze w tradycyjnych formach poezji narodowej poszczególnych krajów, na przykład w *Dittié*, gdzie Christine de Pisan opiewała Joannę d'Arc⁸⁷. Na dworze burgundzkim francuskojęzyczni poeci dworscy wykorzystywali w utworach na cześć swoich mecenasów wzory poezji rycerskiej. Najsłynniejszy spośród „retoryków”, Jean

Molinet, w swoim wierszu-holdzie dla Marii de Bour-gogne *Chappelet des dames* (1478) stosuje skomplikowaną grę liter i symboli, czerpiąc z arsenału środków należących do późnego gotyku. Jeśli chodzi o tradycję średniowieczną, to ulegała jej nawet poezja kastylijska i katalońska uprawiana na neapolitańskim dworze Alfonsa Aragońskiego⁸⁸.

Do rzadkości należy taki utwór pochwalny w języku pospolitym, który miałby uczoną genezę humanistyczną. Utworem takim jest na przykład czteroczęściowe dziełko wierszowane *Trionfo delle lodi di Federico da Montefeltro, duca d'Urbino* pióra niejakiego Alessandra da Firenze. Jest to połączenie inspiracji Petrarcki z własną wizją autora, nie wolną zapewne od wpływu znanego wizerunku triumfującego Federica pędzla Piera della Francesca. Utwór nie może być mierzony pojęciem „laudatio”, gdyż jest to już prawdziwa apoteoza: księżę, przystrojony koroną, w glorii chwały, odbiera hołd największych postaci mitologicznych i historycznych (Tezeusz, Achilles, Aleksander Wielki, Cezar i — ku zaskoczeniu — wśród wielu innych również węgierski święty Stefan), podczas gdy „gran poeta” odczytuje ze świętej księgi pochwałę bohatera⁸⁹.

6. WARTOŚĆ I CENA KULTU

Jaką ma ostatecznie wartość humanistyczny, literacki kult wybitnych indywidualności? Niezmierną. Tak to przynajmniej wytrwale i z powodzeniem

tłumaczyli XV-wieczni humaniści. W rzeczywistości żadna epoka nie była — na tyle jałowa i barbarzyńska, żeby nie wydała wybitnych ludzi — snuje swoje rozważania Bartolomeo Fazio w przedmowie do dzieła *De viris illustribus*. Jednak — „ich sława kończyła się wraz z ich życiem”⁹⁰, bo nie było tych, którzy by uwiecznili ich zasługi. Wielkie postaci antyczne znamy również tylko dlatego — podkreśla Vespasiano da Bisticci — że utrwalili ich pamięć Liwiusz, Salustiusz i inni⁹¹. Ziemską nieśmiertelność wybitnemu człowiekowi, mającemu w swoim dorobku wielkie czyny i wielkie dzieła, może zapewnić jedynie literatura:

Wszystkie czyny i cnota wielkich władców — pisze Poggio — przepadłyby w nieokreślonej przyszłości w mroku zapomnienia, gdyby nie wyprowadził ich na światło i nie zatrzymał w ludzkiej pamięci blask literatury. Każde dzieło bowiem nosi w sobie własne przeznaczenie i podlega samowoli fortuny; i tylko ci [których uwieczni literatura — T. K.] zwyciężają kaprys losu i zapewniają wybitnym władcom nieśmiertelną sławę⁹².

O prawdziwości tego stwierdzenia byli przekonani wszyscy humaniści i zależało im na tym, by uznali je również zainteresowani, tym bardziej że mogło to przydawać znaczenia ich własnej pozycji.

Niezmierzona była liczba przestróg kierowanych do książąt i wodzów. W liście, pisanym w związku z obaleniem w Mantui pomnika Wergiliusza, Vergerio podkreśla, że to właśnie władcy powinni szanować pisarzy, bo cóż by po nich zostało, gdyby za-

brakło tych, którzy utrwalają ich pamięć⁹³. Naprawdę wielki człowiek sam powinien troszczyć się o to, ponosząc nawet pewne koszty, by jego chwała nie przeminęła — powiada Campano w liście do papieża Pawła II, w którym proponuje uwiecznić jego czyny i słowa, powołując się na chlubne przykłady z przeszłości, a wśród nich również na rolę ewangelistów⁹⁴. Angelo Poliziano w 1491 roku przestrzega portugalskiego króla Jana, że nie wystarczy dążyć do odkryć zamorskich, lecz należy również pomyśleć o sławie, o nieśmiertelności, dlatego powinien on przesłać do Florencji odpowiednie relacje, by nadano im tu godną formę z myślą o potomności⁹⁵.

Liczne wybitne osobistości epoki zrozumiały tę lekcję i starały się pobudzać, nie szczędząc pieniędzy, działalność literacką, rozslawiającą ich imię. Najbardziej konsekwentnie zabiegali o to Alfons Aragoński, Federico Montefeltro i Maciej Korwin, nie tylko dlatego, że sprzymierzyła się w nich „beźmierna wielkoduszność z ogromnym pragnieniem chwały”⁹⁶ — jak pisze o Macieju Antonio Bonfini — lecz również dlatego, że zdawali sobie sprawę z wartości propagandowej i z bezpośrednich korzyści politycznych wszelkich utworów typu „laudatio”⁹⁷. Doszło w ten sposób do wzajemnego uzależnienia chwalonego i chwalonego: w interesie pierwszego leżało pozyskanie jak najslawniejszego pisarza, drugiemu zaś chodziło o jak najwybitniejszego zleceniodawcę. Chwała jest tym większa, im znako-

mitszym piórem uwieczniona, lecz i sława pisarza zależy od pozycji opiewanej postaci ⁹⁸.

Względy moralne, oczywiście, ustępowały często interesom materialnym: z jednej strony odbywało się kuszenie, przekupywanie pisarza, z drugiej zaś, niejednokrotnie — bezwstydnego polecanie się lub szantaż. W 1459 roku, przy okazji zjazdu w Mantui, wysłannicy Francesca Sforzy na przykład odwieźdli Giovanniego Antonia Campano, wyznając po przeczytaniu ułożonego przezeń żywota Braccia di Montone, że chcieliby go pozyskać dla napisania biografii ich pana ⁹⁹. Poggio Bracciolini zasypywał listami wybitnych współczesnych w Italii i w Europie, schlebując im w tym oczywistym celu, by otrzymać zamówienie na godne uwiecznienie ich sławy. Pisarze czasem wytrwale szukali lepszego nabywcy: na przykład Pier Candido Decembrio swój zbiór Plutarchowych żywotów kazał najpierw skopiować i ozdobić miniaturami dla Sigismonda Malatesty, następnie zaproponował go w liście królowi Francji, Ludwikowi XI, by ostatecznie zadedykować go księciu Ercole d'Este, „nie tylko noszącemu imię Herkulesa, lecz również naśladowającemu jego «virtus»” ¹⁰⁰.

Humanista jasno zdawał sobie sprawę z wartości swoich usług, dlatego oczekiwał za nie stosownej rekompensaty i był oburzony, jeśli jej nie otrzymywał. Poggio, kiedy Alfons Aragoński ociągał się z wypłaceniem honorarium za dedykowany mu przekład *Cyropedii*, wykreślił imię króla z pozosta-

łych egzemplarzy i dopiero, gdy po dwóch latach, na interwencję Panormity, otrzymał ładną sumę, złagodniał wobec władcy, którego — jak zauważa Vespasiano — „najpierw lżył, a potem wychwalał pod niebiosa”¹⁰¹. Federico Montefeltro natomiast, którego urażony Naldo Naldi musiał upomnieć złośliwym epigramatem za to, że nie dostał wynagrodzenia za poemat *Volaterrais*, starał się zrzucić odpowiedzialność na roztargnionego sekretarza¹⁰². W podobnych przypadkach najbardziej otwarcie postępował Filelfo, który degradował literaturę wręcz do roli towaru i — zwłaszcza wykorzystując jako pretekst pisane przez ponad dwadzieścia lat, lecz nigdy nie ukończone dziełko *Sfortias* — posuwał się do szantażu, przedstawiając nawet od czasu do czasu dokładne listy swoich żądań (np. gdzie należy dla niego zakupić takie a takie aksamity, sukna itd.)¹⁰³.

Bywało, że interes finansowy przeciwstawiał sobie wybitnych humanistów. Lorenzo Valla zamierzał w pracy *Historia regum Ferdinandi patris et Alphonsi filii* opisać życie króla i jego ojca, a kiedy już miał gotową pierwszą część poświęconą Ferdynandowi (1446), przekazał ją Alfonsowi, który z radością to przyjął. Dwaj jego rywale natomiast, Fazio i Beccadelli, wykorzystując kiedyś nieobecność króla i Valli, przestudiowali w tajemnicy rękopis, a następnie Fazio, przy pomocy przyjaciela, napisał przeciwko niemu inwektywę. Valla odparł krytykę (*Antidotum in Facium*), lecz zrzekł się dalszej pracy nad żywotem Alfonsa: sowiecie opłacane zamówienie

przeszło w ten sposób na Fazio względnie na Beccadello ¹⁰⁴. Zrozumiałe, że tam, gdzie wchodzi w grę takie interesy, każda krytyka uchodzi za atak, za obrażę, które z całą siłą należy odrzucić, tak jak to zrobił Filelfo, gdy Galeotto Marzio ostro skrytykował jego dziełko *Sfortias* ¹⁰⁵. Kiedy poddaje się ocenie wartość uczonego, literackiego kultu wybitnych indywidualności warto również pamiętać o małostkowych interesach kłębiących się w cieniu wiecznej sławy.



Naszkiecowane tutaj sposoby i formy kształtowania w literaturze kultu wielkich osobowości były charakterystyczne dla pierwszej fazy renesansu, a dokładniej — dla dwóch pierwszych pokoleń humanistów. Oczywiście moda na literaturę pochwalną nie minęła w XVI wieku. Zmienił się jednak jej charakter, a zwłaszcza znaczenie i funkcja. W XV wieku twórczość ta była taka ważna dlatego, że skupiała w sobie rozmaite aspekty, idee, dążenia: sławiła nowy ideał człowieka, kulturę humanistyczną; służyła różnym celom politycznym bądź osobistym; pełniła rolę reprezentacyjną; wyrażała indywidualne odczucia; zaspokajała ambicje historiograficzne itd. W późniejszym okresie większość tych funkcji przejęły inne, bardziej odpowiednie formy i gatunki literackie, a moda na uczone humanistyczną „laudatio” zaczęła stopniowo zanikać. Typ „principe nuo-

vo", który zaczął się pojawiać w końcu XV wieku, wymagał nie tyle gloryfikacji, co raczej analizy politycznej (np. postać Ludwika XI u Philippa Comy-nesa czy Castruccio Castracaniego u Machiavellego). W żywotach artystów i uczonych natomiast akcent przesunął się na przedstawianie ich dzieł (np. w żywotach artystów Giorgia Vasarięgo). „Laudatio” coraz częściej stawała się rekwizytem pustej reprezentacji.

NEOPLATOŃSKA
FILOZOFIA PIĘKNA I MIŁOŚCI
W LITERATURZE RENESANSOWEJ

Jedną z największych zdobyczy i nowości w literaturze, w sztuce i w myśleniu renesansowym było podniesienie kategorii piękna do rangi wyższej niż kiedykolwiek przedtem. W neoplatońskim systemie filozoficznym Marsilia Ficina piękno jest symbolem doskonałości, jest odbiciem, w świecie dostępnym zmysłom, najwyższego dobra czyli bóstwa, jest wi-
dzialnym aspektem prawdy. Swoje istnienie zawdzięcza piękno boskiemu aktowi twórczemu, a zatem człowiek, który jest w stanie wyczarować piękno, sam posiada boskie właściwości. W ten sposób piękno staje się główną cechą, istotą dzieła poetyckiego oraz plastycznego bądź muzycznego, poeta zaś, artysta stanowi część, narzędzie boskiego misterium tworzenia.

Należy zatem w pięknie lub poprzez piękno szukać jakiejś teologii i filozofii, dlatego, jeśli chcemy gruntowniej poznać rzeczywiste siły napędowe estetyki renesansu, musimy zmierzyć się z ważniejszą nawet od piękna, podstawową kategorią włoskiego

neoplatonizmu, z kategorią miłości. Jak zobaczymy, miłość i piękno są elementami określającymi pewien światopogląd i to tłumaczy, dlaczego w literaturze i w sztuce renesansu zajmują pozycję centralną.

Filozofię miłości rozumiemy jako naukę o takich siłach i skłonnościach, które popychają ku sobie, pobudzają do zespolenia się istoty w gruncie rzeczy różne, ale z natury swojej pragnące się połączyć. Pierwotnie, w neoplatońskim świecie idei, oznaczało to nie tyle związek mężczyzny i kobiety, co przede wszystkim wolę zjednoczenia się człowieka, a właściwie duszy z Bogiem. Ta abstrakcyjna, transcendentna interpretacja miłości nie przeszkadzała jednak, by ówczesni myśliciele — w dążeniu do przybliżenia, uchwycenia i zrozumienia jej istoty — sięgali do koncepcji miłości ziemskiej, ludzkiej, zmysłowej, by miłość idealną, transcendentną, niebiańską wyobrażali sobie do pewnego stopnia na wzór miłości fizycznej.

Zacznijmy od ojca włoskiego neoplatonizmu, Marsilia Ficina. Filozofię platońską interpretuje on jako teologię, pojmując ją jako naukę o bóstwie, która — jego zdaniem — pozostaje w pełnej harmonii z chrześcijaństwem. Ficino objaśnia dzieła Platona nie metodą filologiczną, nie poszukuje i nie wskrzesza Platona prawdziwego, wiarygodnego historycznie, lecz podchodzi do niego na sposób teologiczny, mniemając, że znalazł w jego dziełach przewodnik dla duszy, mający doprowadzić ją do Boga. W komentarzu do *Parmenidesa* Platona mówi na przykład,

że Platon w tym dziele, pod pozorem dialektycznej i logicznej gry, wyklada właściwie zasady teologiczne dotyczące prawdy boskiej. Nic więc dziwnego, że swojemu głównemu dziełu, stanowiącemu podsumowanie jego filozofii, nadał Ficino tytuł *Theologia Platonica*.

Filozofia ucieleśniona w Platonie i w tradycji platońskiej, której celem jest powrót duszy do Boga, w ujęciu Ficina staje się tożsama z miłością. Miłość bowiem — i to stanowi punkt wyjścia do jego definicji — jest odkryciem i uświadomieniem pewnego braku, to znaczy poszukiwaniem ukrytego skarbu. Ten brakujący skarb to nic innego jak boskie światło, które u Ficina stanowi formę istnienia oraz jedności Boga i wszechświata. Światło to zatem jest ostatecznie tożsame z bóstwem, miłość zaś jest sposobem, formą i istotą potrzeby przybliżenia tego świata, osiągnięcia go, połączenia się z nim i sprawienia, by powracało. Światło boskie pobudza, wabi, wzywa umysł ku sobie i owa inspiracja to prawdziwa miłość. Wewnętrzną motywację miłości stanowi więc — zdaniem Ficina — pragnienie wznieszenia się od światła skończonego (czyli od umysłu) ku światłu nieskończonemu (czyli ku Bogu). Światło nieskończone to właściwie boskie spojrzenie, którego blask odbija się w każdym punkcie świata. I ten blask właśnie jest siłą, która bezpośrednio wywołuje miłość. Odblask owego promieniowania, czyli światła boskiego, spojrzenia — które odbija się czy to w duszy, czy w materii — nie jest niczym

innym jak pięknem uniwersalnym, którego pragnienie, odkrycie jego braku, jest powszechną miłością wypełniającą świat. Piękno i miłość stanowią więc w filozofii Ficina zjawiska całkowicie duchowe. Piękno rzeczywiste, widzialne, dostrzegalne w pojedynczych rzeczach i przedmiotach, jest jedynie projekcją piękna uniwersalnego, blasku boskiego światła.

Droga wznoszenia się z powrotem ku Bogu jest zatem ostatecznie pożądaniem piękna, czyli miłością. W ten sposób piękno i miłość stają się centralnymi elementami tego światopoglądu, a tzw. „*movimento amoroso*” stanowi ucieleśnienie pewnej jedności teologicznej, przez co jest równocześnie i filozofią, i teologią. Dzięki temu zostaje podniesione do rangi wyższej niż kiedykolwiek przedtem tworzenie piękna, czyli poezja i sztuka. Oczywiście działalność poetycka i artystyczna zyskuje przez to sens całkowicie duchowy i zrównuje się w poziomie z misterium religijnym, z pobożnością, z bogobojnością. Sztuka nabiera charakteru religii, a religia charakteru sztuki, co jest przejawem tego samego ruchu wznoszenia się ku Bogu, czyli miłości.

Nauka o miłości jest punktem krańcowym, najgłębszą istotą filozofii Ficina. Jego naśladowcy i następcy od tego właśnie punktu zaczęli, starając się go zgłębić i jeszcze jaśniej oświetlić. Na filozofię miłości skierował całą swoją uwagę najwierniejszy uczeń Ficina, Francesco Cattani da Diacceto (1466 - - 1522), który w dziele *Libri d'amore* starał się prze-

de wszystkim dalej interpretować i precyzować kategorię piękna. Odbicie blasku wieczności w rzeczach, czyli istota piękna, jest jednoczącą harmonią, która przejawia się w różnorodności. Zatem korzenie piękna to jedność wielości, piękno to jedność boska, to widoczny przejaw harmonii i ładu. Cattani czyni też ważny krok naprzód, nadając pięknu sens etyczny. Skoro Bóg jest najwyższą dobrocią, to piękno pochodzące od Boga nie może być niczym innym jak widoczną formą dobra. Dlatego piękno, „bellezza”, to „fiore della bontà”, czyli kwiat dobra. Lub inaczej: piękno — zdaniem Cattaniego — jest korytarem wiodącym do najsekretniejszej komnaty boskiej dobroci. Piękno oznacza więc drogę ku dobru i tym samym kult piękna jest jednocześnie poszukiwaniem dobra, czyli formą estetyczną pewnego ideału moralnego. Nie ma potrzeby wyliczać tu przykładów z dziedziny poezji i sztuki, by stało się jasne, jak bardzo ten zespół pojęć przenika świat najwybitniejszych twórców renesansu.

Najodważniejszym kontynuatorem filozofii miłości Ficina i zarazem najwybitniejszym klasykiem filozofii miłości jest jednak Jehuda Abarbanel znany jako Leone Ebreo, czyli Leon Hebrajczyk. Ten urodzony około 1460 roku w Portugalii lekarz żydowski miał burzliwe życie, to grzał się w blasku dworu, to znów padał ofiarą prześladowań i był skazany na wygnanie. W latach 1494 - 1501 napisał dzieło *Dialoghi d'amore*, które w XVI wieku stało się podstawowym źródłem rozważań o miłości. Napi-

sane po włosku, szybko przetłumaczone zostało na francuski, hiszpański i na łacinę. I to nie przez byle kogo, skoro autorem przekładu francuskiego jest Pontus de Tyard, wyróżniający się członek Plejady, jeden z głównych francuskich przedstawicieli neoplatonizmu, zaś jednym z tłumaczy hiszpańskich jest chyba najwybitniejszy liryk hiszpańskiego renesansu, Garcilaso de la Vega. Niemal wszyscy wielcy pisarze epoki dzieło to czytali i cytowali: Montaigne tak samo jak Camoëns czy Cervantes. Składa się ono z trzech części i jest obszernym dialogiem między mężczyzną a kobietą, w którym autor, pod imieniem Filona, stara się wyjaśnić swojej partnerce, Sofii, na czym polega prawdziwa miłość. Imiona mają tu znaczenie symboliczne: chodzi o dialog mądrości (sophia) z tym, który ją umiłował (philo). Imię rozmówcy przywodzi poza tym na myśl filozofa aleksandryjskiego Filona, który jako neoplatonik i jako Żyd był szczególnie bliski sercu Leona Hebrajczyka.

Dialoghi d'amore są dziełem frapującym również pod względem literackim, ponieważ wywód filozoficzny spleciono tu z wątkiem miłosnym, a Filon, który otwarcie mówi partnerce, że dąży do fizycznego z nią związku, stara się ją nakłonić do zgody używając wyłącznie argumentacji filozoficznej. Wprawdzie jego starania są bezskuteczne, lecz tymczasem nadarza się okazja do wyjątkowo szczegółowego i subtelnego wyłożenia filozofii miłości.

Na podstawie tego, co zostało powiedziane, można

już z góry założyć, że główna nowość w nauce o miłości Leona Hebrajczyka polega nie na tym, iż wprowadza on do swoich rozważań miłość rzeczywistą, lecz na tym, że usiłuje określić jej miejsce i rolę w całym kompleksie zagadnień związanych z dążeniem do miłości doskonałej, niebiańskiej. Za punkt wyjścia przyjmuje analizę wzajemnego stosunku pojęć miłości i pożądania, subtelniejszą niż poprzednie. Fakt, że miłość jest pewnego rodzaju pożądaniem, podkreślali również Ficino i Cattani. Wiemy też, że najwybitniejszy poeta starowęgierski, Bálint Balassi, tak zaczyna definicję miłości w prologu do swojej komedii: „Miłość to nic innego, jak bardzo wielkie pożądanie...”. Hebrajczyk nie zadowala się jednak stwierdzeniem, że miłość to pragnienie boskiej jedności, boskiego światła, piękna doskonałego, lecz dostrzega całą złożoność tego stosunku. Jeśli bowiem miłość jest poczuciem braku jakiegoś ukrytego skarbu, względnie tęsknotą do zaspokojenia tego braku, wówczas wraz z osiągnięciem celu, czyli z dojściem do upragnionego połączenia się, wraz z ustaniem pożądania musiałaby ustać również miłość. Natomiast podstawą koncepcji Hebrajczyka jest to, że miłość ustać nie może, że przetrwa pragnienie i pożądanie. Formułując to inaczej, Hebrajczyk wyróżnia dwa stopnie pożądania: na stopniu niższym wymaga ono braku rzeczy pożądanej, lecz na stopniu wyższym oznacza tęsknotę całkowitą i nigdy nie kończącą się za rezultatem już osiągniętym, czyli za pożądaniem spełnionym. Mi-

łość doskonała jest, zdaniem Hebrajczyka, w istocie tożsama z owym pożądaniem wyższego rzędu.

Pewne rozróżnienie między pożądaniem a miłością jest mu potrzebne już choćby dlatego, że czeka go konfrontacja z faktem opartym na doświadczeniu, że zaspokojenie pożądania, doznanie rozkoszy wywołuje często uczucie wstrętu, zwłaszcza gdy chodzi o „gusto” (smak, czyli w jedzeniu i piciu) i o „tatto” (dotyk, czyli w kontakcie fizycznym, płciowym). W przeciwieństwie do tego patrzeć i słuchać nigdy nie może prowadzić do nasycenia, oko i ucho są zdolne w nieskończoność przeżywać rozkosz zmysłową, nie znając granic w syceniu wyobraźni i fantazji. Podczas gdy w smaku i w dotyku przejawia się tęsknota ciała, poprzez wzrok i słuch wyziera tęsknota duszy, i jeśli w pierwszym przypadku daje się ona zaspokoić, w drugim pozostaje niezaspokojona, w tym większym stopniu, im piękniejszej i szlachetniejszej rzeczy dotyczy. Dlaczego więc — pyta Sofia — zakochany dąży jednak przede wszystkim do kontaktu fizycznego, goniąc w ten sposób za rozkoszą dającą się prędko zaspokoić, nietrwałą, chociaż mógłby dążyć do osiągnięcia nigdy nie przemijającej rozkoszy spirytualnej, duchowej?

Filon znajduje wytłumaczenie tego faktu w mądrości natury. Wzrok, słuch, powonienie nie stanowią warunku ludzkiego życia, dopóki ich ewentualny brak (bądź przeciwnie — ich nadmierne natężenie) nie przerwie życia lub mu nie zagrozi, natomiast dwa pozostałe zmysły, „gusto” i „tatto”, są

nieodzowne dla zachowania życia, to jest dla trwania rodzaju ludzkiego. Ich brak spowodowałby zagładę, ustanie życia, ich zbytńia obfitość natomiast (czy to jeśli chodzi o jedzenie, czy też o życie płciowe) byłaby przyczyną rozkładu, degeneracji, a w końcu również zagłady. Dlatego natura w swojej mądrości pobudza chęć zaspokajania pragnień cielesnych, narzucając tu jednak granicę w postaci uczucia zaspokojenia, podczas gdy dla szlachetniejszej rozkoszy duchowej ograniczeń takich nie ustanawia.

Usłyszawszy to Sofia traci cierpliwość i zarzuca partnerowi, że zgodnie z tym, co powiedział, cel żywionego wobec niej pożądanía jest jak najbardziej materialny, pragnienie kontaktu fizycznego, a ponieważ miłość uznawał on za sprawę tak wzniosłą i duchową, doprawdy budzi zdziwienie, że jego cel jest jednak tak niski. Bezpośredni cel pożądanía rzeczywiście jest niski — argumentuje Filon — lecz nie jest taki, nawet w przybliżeniu, cel miłości doskonałej. Akt miłosny nie jest celem miłości prawdziwej, lecz jest jej środkiem, ponieważ zbliżenie fizyczne nie pomniejsza ani nie unicestwia prawdziwej miłości, lecz właśnie potęguje ją i umacnia.

Dlaczego więc bywa jednak tak, że wraz z zaspokojeniem fizycznym związek miłosny często rozpada się, a nawet niejednokrotnie przeradza się w nienawiść? Tego problemu dotyczy jeden z najważniejszych wywodów Leona Hebrajczyka, służący zarazem rozjaśnieniu treści renesansowej liryki miłos-

nej. Istnieją bowiem, wedle Hebrajczyka, dwa rodzaje miłości. Jeden, gdy miłość rozwija się dzięki pożądaniu zmysłowemu, gdy ktoś kogoś pragnie i dlatego, z tego powodu go kocha. Jest to miłość niedoskonała, stanowiąca rezultat stanu tak przemijającego jak pożądanie zmysłowe. Ponieważ w takim przypadku pożądanie jest przyczyną, a miłość skutkiem, więc ustanie pożądania, czyli zaspokojenie ciała, pociąga za sobą ustanie miłości. W drugim przypadku natomiast miłość do osoby kochanej jest pierwotna, ta miłość rozwija pożądanie fizyczne, siła tej miłości domaga się pełnego zespolenia fizycznego i duchowego, i to jest miłość doskonała. Wówczas, wraz z zaspokojeniem żądy miłość nie ustaje, wręcz przeciwnie, rośnie dalej. W pierwszym przypadku miłość jest dzieckiem pożądania, w drugim zaś jest jego matką. Tej dwoistości dokładnie odpowiadają dwa podstawowe typy renesansowej liryki miłosnej. Wystarczy przywołać tu z jednej strony zmysłowe erotyki Bálinta Balassiego, w których przetrwała pamięć miłości niedoskonałej, z drugiej zaś jego wiersze petrarkistyczne, zrodzone pod urokiem miłości doskonałej.

Wielkie nowatorstwo Leona Hebrajczyka polega więc na tym, że w spirytualnej filozofii miłości Ficina znalazł on miejsce i rolę dla miłości fizycznej. Zespolenie fizyczne, wynikające z prawdziwej miłości, włączone zostaje w ten sposób do uniwersalnego procesu dążenia ku Bogu, jest jego częścią organiczną, a nawet jedną z jego sił napędowych.

Ostateczne wnioski z tych rozważań wyciągnął w kilkadziesiąt lat później najodważniejszy myśliciel renesansu i jego ostatni tytan, Giordano Bruno, kiedy oświadczył, że rozpusta nie jest grzechem.

Skoro jednak pożądanie zmysłowe nie stanowi punktu wyjścia miłości doskonałej, lecz jest jej następstwem, skąd zatem, z czego bierze się ten rodzaj miłości? Ojcem prawdziwej miłości jest rozum, ponieważ człowiek tylko wówczas może zapłonąć prawdziwą miłością, gdy odkryje czyjąś doskonałość, gdy pozna, że ktoś jest najlepszy. Zewnętrzną oznaką doskonałości, dobroci osoby kochanej jest oczywiście uroda, piękno, którego brak odczuwa kochanek. A zatem odkrycie owego brakującego piękna jest matką prawdziwej miłości. W tym punkcie filozofia miłości Hebrajczyka zostaje poszerzona o problematykę piękna, w analizie której też idzie on krok dalej niż Ficino i Cattani. Hebrajczyk, podobnie jak rozróżnił dwa stopnie pożądania i dwa rodzaje miłości, również dwie odmiany piękna bada głębiej, niż czyniono to przed nim. Piękno rzeczywiste i spirytualne, fizyczne i duchowe, rozróżnienie piękna ludzkiego i boskiego od początku było obecne we włoskim neoplatonizmie, skoro już — jak pamiętamy — również zdaniem Ficina piękno widzialne stanowi jedynie odbicie niewidzialnego piękna boskiego.

Hebrajczyk jednak podejmuje próbę bliższego określenia owego piękna niewidzialnego, stosując wobec nieuchwytnego piękna boskiego normy wi-

działnego, ziemskiego piękna fizycznego. Skoro osobę bądź przedmiot czyni pięknym proporcjonalność elementów, odpowiedni stosunek części do całości, harmonijny układ, również istotę piękną niewidzialnego mogą stanowić, wedle Hebrajczyka, tylko doskonałe proporcje i harmonia. Oczywiście dostrzec je można tylko oczyma duszy — poprzez oświecony umysł. Dlatego, podczas gdy tłum jest w stanie rozpoznać wyłącznie piękno fizyczne, zewnętrzne, czyli jedynie cień, odbicie prawdziwego, to umysły światłe mogą się delektować również pięknem prawdziwym. Podobnie jak pozbawieni wzroku niewidomi nie znają kształtów i kolorów, tak samo ślepi umysłowo, ubodzy intelektualnie nie mogą poznać piękna wyższego rzędu, piękna duchowego. Oto teoretyczna podstawa rozłamu, jaki nastąpi w poglądach estetycznych w drugiej połowie XVI wieku.

A zatem w ujęciu Leona Hebrajczyka zmysłowe i intelektualne rozpoznanie piękna fizycznego i duchowego, które wyraża dobroć i doskonałość, rodzi prawdziwą miłość. Jeśli zaś chodzi o rozum, odgrywa on, zdaniem Hebrajczyka, rolę tylko przy narodzinach miłości, ponieważ — jakkolwiek jest ona dzieckiem rozumu — w najmniejszej mierze nie jest mu podporządkowana, a nawet miłość tylko wówczas może osiągnąć swój cel, jeśli nie da sobą kierować rozumowi. Niepohamowanie w miłości samo w sobie nie stanowi problemu, nie zasługuje na potępienie. Jest błędem tylko wówczas, gdy w grę wchodzi miłość niedoskonała, w przypadku miłości dosko-

nałej zaś jest cnotą tym większą, że chodzi przecież o bezgraniczną namiętność, nastawioną na to, co dobre i szlachetne, o „infiammato amore”, przez co kochający stara się osobę kochaną nakłonić, zmusić do przyjęcia prawdziwej miłości.

I tu następuje fragment pełen poetyckiego uniesienia, który znakomicie pomaga zrozumieć rozpiętość i napięcie renesansowej poezji miłosnej (że znów przywołamy na myśl choćby poezję Balassiego):

Miłość prawdziwa — pisze Hebrajczyk — pełna cudownej przemocy, w sposób niewiarygodny zniewala umysł zakochanego, i bardziej niż wszelkie inne zjawiska właściwe człowiekowi mąci rozum i zakłóca zdolność sądu; wszystko inne wymazuje z pamięci i tylko ona sama ją wypełnia, odstręcza człowieka od samego siebie i czyni go własnością osoby kochanej; zmienia go w melancholika, w nałogowca, osacza mękami, dręczy bólem, na śmierć zamęcza pożądaniem; taki zakochany karmi się tylko nadzieją, zmagają się ze zwątpieniem, gubi myśli, niepokoi się bezwzględnością, cierpi z powodu podejrzeń; chłoszcze go zazdrość, bez wytchnienia prześladowuje udręka, bezustannie towarzyszy mu ból, jest pełen westchnień i zawsze gotów do zemsty.

Gdzie tu miejsce na rozum? — pyta autor na końcu tego potoku słów. Sofia jednak sceptycznie zauważa, że ona sądzi, iż w zakochanych więcej jest słów niż samej namiętności, czym jednocześnie wyraża podejrzliwość wobec roztrząsań poezji miłosnej. Filon jednak uwagę tę odwraca mówiąc, że nie sposób sobie wyobrazić, by przy tak obeszwałdnym umyśle, utraconej pamięci, udręczonej mękami

duszy i obłąkanej fantazji język mógł pozostać wolny i był w stanie wyrażać wyimaginowane namiętności. A na pytanie, czy męki te ustaną, gdy żądza zostanie zaspokojona, Filon odpowiada, że tylko w przypadku tych, których miłość wynika z pożądania fizycznego, tam jednak, gdzie matką miłości było racjonalne rozpoznanie piękna, po ustaniu pożądania fizycznego męki te nie tylko nie zmniejszą się, lecz przeciwnie — spotęgują się, gdyż nienasycone pragnienie doskonałej jedności duchowej każde zbliżenie cielesne wciąż tylko wzmacnia, aż do nieskończoności.

W tej apoteozie miłości Leon Hebrajczyk nie zatrzymuje się na granicy świata duchowego, uznano go za ludzki i powszechny, lecz zarówno przyrodę nieożywioną, jak i cały kosmos wyobraża sobie jako organizm żyjący dzięki sile miłości. Jego zdaniem niebo tak się porusza, krąży nad ziemią, jak męczyzna nad ciałem kobiety: ziemia jest ciałem materii, które każde oddziaływanie nieba przyjmuje jako samca. W tym dyszącym miłością, antropomorficznym wszechświecie ciała niebieskie odpowiadają poszczególnym częściom ciała ludzkiego, a ściślej — ciała mężczyzny. Od Słońca do planety Merkury rozpościera się ciąg tych ciał niebieskich, które stanowią odpowiedniki organów ludzkich biorących udział w płodzeniu. Zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy punktem wyjściowym tego procesu biologicznego jest serce, któremu na niebie odpowiada Słońce, tymczasem spełniający rolę ostatecznego środka

Merkury w odpowiednich odstępach czasu wytryskuje na ziemię zapładniający deszcz. Chodzi jednak nie tylko o to, że niebo jest dla ziemi możliwie najdoskonalszym mężem, ziemia zaś jest jego żoną oczekującą miłości, lecz że również wzajemny stosunek wszystkich części wszechświata przybiera formę ciągłego miłosnego jednoczenia się. Stałe, rytmiczne ruchy ciał niebieskich, ich regularne obroty, wzajemne, równoważące się odchylenia, harmonia ruchów wolniejszych i szybszych, odbywających się ze wschodu na zachód i z zachodu na wschód — wszystko to w wizji Leona Hebrajczyka dokładnie odpowiada zasadom stosunku miłosnego. Cudowna, harmonijna konkordancja ruchu sfer i ciał niebieskich nie jest niczym innym, jak przejawem ich bezczasowej miłości doskonałej.

A zatem Leon Hebrajczyk, w większym stopniu niż jego poprzednicy, naczelną zasadą wszechświata czyni miłość. Miłość jest tym, co jednoczy całe universum, co zapobiega rozpadowi świata, i dlatego ona właśnie jest źródłem istnienia świata i wszystkich rzeczy. Jest życiodajnym duchem przemierzającym świat, spoiwem, które zespala kosmos. Hebrajczyk jednak, poprzez zestawienie ludzkiej i kosmicznej formy miłości, głosi pogląd o centralnej roli człowieka, tworzy pojęcie człowieka jako pomniejszonej kopii wszechświata. Idąc dalej niż uczynił to Pico della Mirandola w swoich rozważaniach na temat ludzkiej godności, Hebrajczyk niemal naturalistycznie interpretuje centralną rolę

człowieka dzięki nadaniu aktowi miłosnemu wymiaru kosmicznego. Tworzy w ten sposób teorię doskonałej odpowiedniości, harmonii mikrokosmosu i makrokosmosu, zgodnie z którą udział człowieka w prawdziwej harmonii możliwy jest tylko wówczas, gdy znajdzie on miłość (właśnie to Bálint Balassi przeczuł i wyraził w swojej poezji bez względu na to, czy słyszał coś o rozważaniach wielkiego teoretyka miłości, czy też nie).

Po Leonie Hebrajczyku renesans niewiele nowego już mógł powiedzieć o miłości. Przez cały wiek XVI, aż do Giordana Bruna, w niezliczonych traktatach roztrząsano i popularyzowano koncepcję miłości Ficina i Hebrajczyka. Rozpowszechniano ich nauki, aż stały się ogólnie znane, niemal stosowano je w życiu codziennym, lecz również rozmieniano na drobne, spłycano i sprowadzano do rangi szkolnego tematu suchych dysput akademickich. Jako ciekawostkę odnotujmy również dzieło pisarza, który odwiedził Węgry. Bartolomeo Gottifredi z Piacenzy, autor opublikowanego w 1547 roku traktatu *Specchio d'amore*, w liście z roku 1541 donosi, że właśnie wrócił z Węgier. Lecz ile czasu tam spędził i czym się wówczas zajmował, niestety, nie wspomina.

Najwyższą rangę literacką wśród dzieł popularyzujących platonicką filozofię miłości i piękna posiadają: *Asolani* (1505) Pietra Bemba oraz *Il Cortegiano* (1528) Baldassara Castiglione. Wyróżniając się poziomem estetycznym i czystością pojęciową dzieła te wpisywały filozofię miłości w ramy wy-

kwintnego, estetyzującego — i oczywiście arystokratycznego, dworskiego — trybu życia, tworząc w ten sposób fundament nowego zachowania się, nowej postawy, zgodnej z założeniami artystycznymi dojrzałego renesansu. W tych dziełach również, lecz częściej jeszcze w niezliczonych praktycznych, popularnych podręcznikach i dialogach dydaktycznych, główną rolę odgrywają kobiety. Skoro bowiem miłość oznacza drogę ku najwyższemu dobru, a światło boskie, boska dobroć w najwyższym stopniu znajdują odbicie w pięknie fizycznym, czyż może być dążenie bardziej szlachetne, cnotliwe i wzniosłe niż zdobycie miłości pięknej kobiety? Szereg traktatów zajmuje się więc doskonałością kobiet. Jeśli uroda jest znakiem owej doskonałości i jeśli — jak wynika z doświadczenia — więcej ma być pięknych kobiet niż pięknych mężczyzn, sam przez się zrozumiałym jest wniosek Lodovico Domenichiego, który w konkluzji zasadniczej dyskusji stwierdza, że kobieta jako jedyny doskonały twór Boga jest istotą wyższego rzędu niż mężczyzna (*Dialogo della nobiltà della donna*, 1549). Autorzy traktatów poddawali najbardziej drobiazgowej analizie zarówno fizyczne, jak i duchowe składniki tej formy doskonałej — doskonałego piękna kobiecego. Jeden z nich, szczególnie wyrafinowany znawca urody kobiecej, Agnolo Firenzuola, tak w końcu podsumował poglądy swojej epoki: „Najcenniejszym darem Boga dla istoty ludzkiej jest uroda, najpiękniejszym obiektem zaś, w którym można ją podziwiać, jest piękna kobieta”

(*Dialogo delle bellezze delle donne*, 1541). Rozmianione na drobne to właśnie pozostało w potocznej świadomości ze wzniosłej nauki Ficina i jego następców, z koncepcji duszy miłującej, która wznosi się ku Bogu. Dzięki temu jednak bezsprzecznie najważniejszym i najprawdziwszym bohaterem poezji i malarstwa w okresie renesansu stała się doskonała, piękna i uwielbiana kobieta ¹.

REFORMACJA A ROZWÓJ LITERATUR W JĘZYKACH NARODOWYCH

W literaturze średniowiecznej cały obszar kultury europejskiej i śródziemnomorskiej opanowały języki uniwersalne, międzynarodowe i w większości martwe. Językami piśmiennictwa oficjalnego, jak też literatury aspirującej do miana naukowej były: łacina, starogrecki, staro-cerkiewno-słowiański i arabski. Spośród nich jedynie ten ostatni to język żywy, lecz i on dla piszących po arabsku Persów, Tadyków i zislamizowanych ludów niearabskich był obcy w tym samym stopniu, co dla Niemców, Węgrów i Polaków łacina bądź dla Rumunów — staro-cerkiewno-słowiański. Wprawdzie dla ludów posługujących się językiem nowołacińskim — łacina, dla należących do wschodniego Kościoła prawosławnego — staro-cerkiewno-słowiański, zaś dla Bizantyńczyków mówiących językiem średnio- czy też później nowogreckim — klasyczny język attycki, względnie starochrześcijańska „koinè” były ich własnym dziedzictwem, nie zaś językiem obcym, narzuconym, to jednak i tu w rezultacie narastała

opozycja między żywym, codziennym językiem popolitym a językiem szlacheckim, świętym, który stanowił przywilej warstw wykształconych. Ta specyficzna, istniejąca we wszystkich krajach europejskich, dwujęzyczność odpowiadała potrzebom zhierarchizowanego społeczeństwa feudalnego, zwłaszcza zaś interesom Kościoła, który przede wszystkim sobie zastrzegł dostęp do sztuki pisania.

Kościół był głównym strażnikiem tych świętych i martwych języków, a ponieważ duchowieństwo odgrywało decydującą rolę w administracji państwowej, w szkolnictwie, w literaturze, a także w nauce, przeto i w tych dziedzinach hegemonia łaciny, starogreckiego i staro-cerkiewno-słowiańskiego stała się powszechna. Tym samym Kościół, a właściwie inteligencja kościelna izolowała się nie tylko od języka mas uciskanych, lecz również od działalności świeckiej większości klasy panującej, od szlachty, jak również od wciskającego się z wolna pomiędzy dwie główne klasy feudalne, rodzącego się mieszczaństwa. Oficjalne używanie języka łacińskiego w średniowiecznej Europie (odtąd będę ograniczał się już wyłącznie do tego problemu) z jednej strony było zgodne z powszechnym interesem tych wszystkich, którzy czerpali korzyści z systemu feudalnego, z drugiej jednak strony wyrażało specyficzne interesy odrębnej społeczności kościelnej istniejącej w ramach feudalizmu i sięgającej po coraz większą władzę gospodarczą, polityczną i kulturalną. Jakkolwiek więc instytucje państw feudalnych wspie-

rały panowanie łaciny używanej przez duchownych, to jednak świeccy przedstawiciele społeczeństwa feudalnego, o ile prowadzili działalność literacką, sięgali chętnie do języków narodowych.

Wykształceni pisarze kościelni — aż po zmierzch średniowiecza — niezwykle rzadko posługiwali się językiem narodowym. Tylko na północno-zachodnich krańcach Europy, w Islandii, u ludów pochodzenia celtyckiego i częściowo na Półwyspie Iberyjskim duchowni spisywali liczne teksty w języku ojczystym. Dzięki temu zachowała się bogata skarbnica poezji staroceltyckiej i islandzkiej, podczas gdy w pozostałych krajach Kościół dopuścił się niszczenia bądź wprost wytrzebił pierwotną spuściznę poetycką w języku narodowym i najwyżej w dziełach łacińskich pozostawił ślady jej istnienia, utrwalając niektóre elementy treści. Dlatego w innych krajach podwaliny literatury w języku ojczystym kładli przeważnie członkowie stanu rycerskiego czy też należący do ich kręgu, związani zwłaszcza z dworami książęcymi, pieśniarze, jak również wykształceni przedstawiciele rozwiniętego już w pewnym stopniu mieszczaństwa. Ponieważ zdecydowana większość biegłych w piśmie (a w wielu krajach nawet wszyscy) wywodziła się spośród duchowieństwa diecezjalnego i zakonnego, przeto inicjatywy szlachty i mieszczaństwa w dziedzinie literatury w językach narodowych dochodziły do głosu powoli i nierównomiernie, i tylko w niektórych krajach.

Na przykład Hiszpanie, Francuzi, Włosi czy Niem-

cy już w średniowieczu posiadali bogatą poezję i piśmiennictwo w języku ojczystym. W przypadku innych literatur wszakże, jak na przykład polskiej, węgierskiej czy duńskiej, jedynie sporadycznie powstawały dzieła w języku narodowym, a to dlatego, że szlachta w tych krajach nie osiągnęła jeszcze takiego poziomu, który umożliwiałby jej tworzenie literatury pisanej, mieszczaństwa zaś bądź brakowało, bądź było ono obcego pochodzenia. Istniały wreszcie w łacińskiej Europie i takie mniejsze ludy, jak Słowenci, Łużyczanie, Słowacy, ludy bałtyckie, Finowie, którym nie udało się stworzyć własnego państwa feudalnego przy zachowaniu samodzielności i gdzie feudalny podział klasowy istniał jako forma ucisku obcej klasy panującej. Z powodu braku autochtonicznej szlachty ludy te nie mogły stworzyć w średniowieczu początków własnej literatury narodowej.

Pozycja literatury w języku ojczystym, nawet u narodów najbardziej rozwiniętych pod względem literackim, pozostawała jednak niepewna aż po wiek XVI. Na próżną rodziły się w języku narodowym takie niedoścignione arcydzieła, jak *Divina commedia*, skoro piękno ich języka, fakt, iż nie ustępuje on łacinie i jest godny poezji, wciąż na nowo należało udowadniać. Łacina zyskała nawet nowy, silny impuls dzięki humanizmowi, co prawda już nie ze strony Kościoła, lecz w dużej mierze przeciwko niemu. Tak więc, aby zapewnić zwycięstwo języka narodowego w literaturze w XVI-wiecznej Europie

było jeszcze wiele do zrobienia. Wszędzie jednak okoliczności poprzedzające określały zadania i decydowały o sposobach i drogach postępu.

W takich krajach, jak na przykład Italia, Francja czy Niderlandy, gdzie istniała już bogata literatura narodowa średniowieczna i wczesnorennesansowa i gdzie, kosztem łaciny, upowszechniało się używanie języka ojczystego w najrozmaitszych dziedzinach piśmiennictwa, właściwie już tylko kosztem łaciny humanistycznej należało ostatecznie wywalczyć i utrwalić prawa poezji narodowej. Zadanie to teoretycy literatury owej epoki, tacy jak Pietro Bembo czy Joachim Du Bellay, zrealizowali. W krajach zaś, gdzie istniały już wprawdzie załączki literatury narodowej (Polska, Węgry, Skandynawia), a nawet rozkwitła w średniowieczu literatura narodowa (jak na ziemiach niemieckich czy w Anglii), gdzie jednak pozycja łaciny kościelnej wciąż jeszcze była bardzo mocna (tym bardziej, że humanizm nadał używaniu języka martwego nowe prawo obywatelstwa), tam zadanie było podwójne. Z jednej strony należało uwolnić te kraje spod hegemonii piśmiennictwa łacińskiego, hamującego bądź wprost krępującego szerszy rozwój kultury, z drugiej zaś strony — dowieść wartości języka narodowego, jego przydatności dla literatury. Natomiast narody nie dysponujące wówczas własną literaturą musiały stawiać pierwsze kroki, musiały kłaść podwaliny pod literaturę narodową. Pamiętając o tym podziale, o tych trzech podstawowych typach, możemy pod-

jąc próbę określenia roli reformacji w rozwoju literatur narodowych.

Rozpatrując ten problem należy brać pod uwagę przede wszystkim reformację luterańską. Spośród bowiem poszczególnych odłamów reformacji kierunku luterański posiadał najrozleglejszą i najbardziej efektywną koncepcję polityki kulturalnej. Likwidacja monopolu Kościoła w dziedzinie kultury, jako jeden z nieodzownych środków zmierzających do zniesienia świeckiej władzy Kościoła, stanowiła główny cel programu Marcina Lutra. W mającej wielki wpływ odezwie *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung* (1520), wskazuje on na świecką większość jako na jedyną kierowniczą siłę społeczeństwa, władzę jej wywodząc nie od Kościoła, lecz bezpośrednio od Boga. Zgodnie z tym Kościół również jest podporządkowany świeckiej większości i posiada jedynie władzę nad duszami, kapłaństwo zaś to tylko jedna z mieszczańskich profesji. Zapewnienie warunków dla kultury, oświaty, głoszenia Słowa Bożego uważa Luter również za zadanie władzy świeckiej, a nawet obok siły miecza i prawa, właśnie wychowanie dla pożytku publicznego uznaje za trzeci środek, jakim dysponować może świecka większość w celu prawidłowego sprawowania władzy. Ten swój program jeszcze bardziej szczegółowo przedstawia w nieco późniejszym piśmie *An die Ratsherrn aller Städte deutschen Lands dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen* (1524). Pod-

czas gdy w średniowieczu szkoła powołana była przede wszystkim do kształcenia duchowieństwa, a w potocznym odczuciu uczyć się i kształcić się na księdza oznaczało to samo, to Luter uznaje za obowiązek władzy świeckiej zakładanie i utrzymywanie szkół nie tylko dla przyszłych księży, lecz również w celu kształcenia i wychowywania ogółu obywateli. Realizacja tego ostatniego zadania rodziła zaś potrzebę wydawania książek, utrzymywania drukarni, tłumaczenia — ważnych z punktu widzenia życia kościelnego i świeckiego — dzieł obcych na język ojczysty.

Zadania takie nie pojawiały się z podobną siłą i równie powszechnie w obrębie pozostałych odłamów reformacji, przynajmniej w początkowym okresie. We Francji na przykład u progu XVI wieku Kościół nie dysponował już tak wielką władzą jak w Niemczech, również jego monopol kulturalny należał do przeszłości, dlatego w programie Kalwina problem władzy kościelnej i świeckiej wyglądał inaczej. Kalwin zresztą wcale nie pragnął podporządkowania zreformowanego Kościoła władzy świeckiej, w dziedzinie kultury zaś wydał walkę przede wszystkim świeckiemu duchowi renesansu, a nie średniowiecznej kulturze kościelnej. Wszystko to oczywiście nie oznacza, że kalwinizm — głównie poza swoją ojczyzną — nie przyczynił się do rozwoju kultury i literatury narodowej. Zadanie to jednak nie stanowiło tak zasadniczej części jego programu, jak to miało miejsce w luteranizmie. Raczej

więc można mówić o dalekosiężnych celach kulturalnych w rozmaitych odłamach reformacji ludowej. Wskutek zdławienia niemieckiej wojny chłopskiej, a następnie upadku powstania w Münster owe rewolucyjne programy kulturalne nie mogły jednak zostać urzeczywistnione. Zrealizowane natomiast zostały jedynie ich zawężone, sekciarskie warianty w istniejących nadal w odosobnieniu gminach anabaptystów. Ruch antytrynitarski wreszcie, zrodzony w kręgach włoskich humanistów, pozostał głównie sprawą elity umysłowej, zaprzątniętej wyjaśnianiem procesów ideologicznych, dlatego w nikłym stopniu oddziałał on na kulturę szerszych mas.

O doniosłej roli reformacji w rozwoju literatury narodowej możemy więc mówić przede wszystkim tam, gdzie reformacja luterańska trwale lub przejściowo zapuściła korzenie bądź przynajmniej przez pewien czas wywierała wpływ. Jest to zaś dokładnie krąg tych ludów, względnie krajów, które ze względu na pozycję literatury narodowej pod koniec średniowiecza zaliczone zostały do drugiego i trzeciego typu podstawowego. W krajach należących do typu pierwszego, w których *lingua vulgaris* praktycznie święciła już pełny triumf, czyli w Italii, na Półwyspie Iberyjskim, we Francji i w Niderlandach, reformacji luterańskiej po prostu nie było. Jeśli chodzi o tamtejszy literacki język ojczysty, reformacja nie mogła odegrać szczególniejszej roli, nie była tam bowiem potrzebna. Inaczej niż w przypadku krajów należących do dwóch pozostałych grup.

Grupy te — jak wiadomo — z jednej strony składały się z tych krajów, które dysponowały już skromniejszą lub bogatszą literaturą w języku narodowym, nie w pełni jednak jeszcze wyemancypowaną, których język nie osiągnął jeszcze poziomu jednolitego języka literackiego i nie pokonał łaciny; z drugiej strony zaś — z tych ludów, które w ogóle nie miały jeszcze literatury, a nawet piśmiennictwa w języku narodowym. Kryterium posiadania literatury narodowej pozwala tu więc na wyodrębnienie bardziej zacofanej, większej części Europy, która — nieprzypadkowo — odpowiada z grubsza części Europy bardziej zacofanej również pod względem społecznym i gospodarczym. Na doktrynę luterzańską podatna była szczególnie ta strefa Europy, gdzie reformacja mogła wywierać korzystny wpływ na rozwój kultury i literatury narodowej.

Wypływająca z potrzeb mieszczaństwa, rozwijająca się w nurcie niemieckiej tzw. wczesnej rewolucji mieszczańskiej, reformacja luterńska w szczególności sposobem rozpowszechniała się bądź zwyciężała właśnie w tej części Europy, gdzie mieszczaństwo było słabe. Treści klasowe luteranizmu bowiem, choć ostatecznie przyczyniły się do rozwoju mieszczaństwa, nie mogą być uznane za jednoznacznie mieszczańskie. W *Odezwie* skierowanej w 1520 roku do narodu niemieckiego sam Luter nie przeciwstawiał mieszczaństwa feudalizmowi, lecz społeczność świecką — kościelnej. Jego wysiłki zmierzały ku temu, by zainteresować reformacją wszelką wła-

dzę świecką, poczynając od warstwy rządzącej w miastach po kręgi cesarskie. Sprawę reformacji luterkańskiej popierała też każda władza świecka, która widziała swój interes w likwidacji politycznego panowania Kościoła i w sekularyzacji majątku kościelnego. Skala owych świeckich interesów była bardzo szeroka: w wielu krajach walczyły o nie rady miejskie, w Niemczech — część książąt, na Węgrzech i w Czechach — przede wszystkim wielcy posiadacze ziemscy, w Danii, w Szwecji i w Anglii — sami panujący.

Wszystkie te przodujące koła świeckie potrzebowały przede wszystkim pieniędzy, źródeł siły gospodarczej. Przecież u progu ery nowożytnej, w XVI wieku, znacznie wzrosły wydatki każdego państwa, każdej władzy; kosztowniejsze stały się wojny, bardzo wiele pochłaniał nowoczesny aparat administracyjny itd. Hiszpania i Portugalia radziły sobie zdobywając i grabiąc kolonie, państwa włoskie, Francja i utrzymywani przez Fuggerów Habsburgowie czerpali z finansów początkującego kapitalizmu, sporej zaś części państw i księstw pozostawało tylko jedno źródło — majątek kościelny. Program Lutra nie tylko umożliwiał zajęcie go, lecz uznawał to również za czyn zapewniający zbawienie, miły Bogu, ponieważ majątek kościelny stanowił podstawę doczesnej, mającej ulec likwidacji, władzy duchowieństwa, znaczna zaś część tego majątku służyła jedynie utrzymywaniu tej nieproduktywnej, dużej liczebnie warstw.

W wielu krajach Europy interesy i cele rzeczni-
ków reformacji oraz przodujących kół świeckich
były wspólne. Reformatorom coraz częściej udawa-
ło się zdobyć poparcie władzy świeckiej, której z ko-
lei reformacja dostarczała uzasadnienia ideologicz-
nego na rzecz zlikwidowania odrębnej władzy i ma-
jątku Kościoła. Reformatorzy w rozmaitych krajach,
w dużej części wychowankowie Wittenbergi, aby
pozyskać masy, musieli mówić i pisać w ich języku
Przyjmująca reformację władza świecka natomiast
— w myśl programu Lutera — musiała podjąć się
ponoszenia ciężarów wychowania oraz wykształce-
nia swoich poddanych i przynajmniej część zdoby-
tego majątku kościelnego obrócić na utrzymanie
szkół i drukarni, jak również na religijne i służące
dobru publicznemu wychowanie mas, na wydawa-
nie książek w języku narodowym.

„Et omnis lingua confitebitur Deo” — ten cytat
ze św. Pawła apostoła znajdujemy w pierwszym
elementarzu słoweńskim, na karcie tytułowej dzieła
Primoža Trubara, reformatora słoweńskiego; „każ-
demu narodowi w jego języku” — głosi Węgier, Já-
nos Sylvester, w dedykacji do tłumaczenia *Nowego
Testamentu*. Owe dwa wzajemnie uzupełniające się
hasła — wypowiedziane bądź nie wypowiedziane —
obowiązywały w tej ogromnej, rozgałęzionej, wielo-
warstwowej literaturze, jaka rozwinęła się pod zna-
kiem reformacji.

Rozprzestrzenianiu się literatury narodowej słu-
żyły zakładane bądź popierane przez reformatorów

i władze świeckie nowe drukarnie — zwłaszcza na tych terenach, gdzie wcześniej drukarnie prawie lub w ogóle nie działały. Warsztaty te tworzyły warunki do powstawania wydawnictw w językach, w których dotąd nigdy niczego nie drukowano. Oto kilka przykładów. Reformator duński, Christian Pedersen, sam zakłada drukarnię, by wydawać dzieła wspierające reformację, m. in. przekład *Biblii*. Ostatni wielki mistrz krzyżacki, który dokonał sekularyzacji Zakonu, Albrecht Hohenzollern, w roku 1545 każe wydać książkę w należącym do bałtyckiej rodziny językowej, a od tamtej pory już wymarłym, języku pruskim, zaś w 1547 roku — pierwszą drukowaną książkę w języku litewskim; obydwie są katechizmem luterzańskim, a zarazem najwcześniejszymi zabytkami pisanymi w tych językach. W celu wydawania chorwackich ksiąg protestanckich chorwacki magnat Johann Ungnad funduje drukarnię w mieście Urach koło Tybingi, gdzie w latach 1561 - - 1564 ukazuje się na jego koszt 25 chorwackich druków reformacyjnych. Na Węgrzech częściowo magnaci — posiadacze ziemscy (jak Tamás Nádasdy), częściowo miasta (jak Debreczyn czy Brassów — dziś rum. Braşov), po części zaś sami reformatorzy przy poparciu swoich patronów (jak Gál Huszár czy Péter Bornemisza) zakładają drukarnie i organizują wydawanie książek protestanckich w języku narodowym. Rada miejska w Nagyszeben (dziś rum. Sibiu) zabiega i o to, by pisma reformacji docierały również do zamieszkałych na tym terenie Rumunów

wyznania prawosławnego. Dzięki temu z warsztatu bliżej nie znanego typografa, Philipa, wyszła w 1544 roku pierwsza rumuńska książka drukowana, będąca zarazem pierwszym znaczniejszym rumuńskim zabytkiem językowym; był to katechizm ewangelicki. Mógłbym tu jednak tak samo wymienić pierwsze zabytki piśmiennictwa fińskiego, estońskiego, łotewskiego, łużyckiego, wszystkie one bowiem są wdzięczają swoje powstanie reformacji. Głoszący idee reformacji ich autorzy, jak Litwini Martinus Mazvydas i Stanislovas Rapailionis, Fin Michael Agricola czy Łużyczanin Mikulaš Jakubica i inni byli jednocześnie pierwszymi pisarzami swojej nacji.

Wszędzie pisarze protestancy i ich poplecznicy za najważniejsze zadanie uważali tłumaczenie *Pisma Świętego*. W ten sposób, dzięki reformacji, wiek XVI stał się stuleciem przekładów *Biblii*. Świętego wzoru dostarczył sam Luter i chyba nie trzeba podkreślać epokowego znaczenia jego przekładu. Warto natomiast wspomnieć o przekładach *Eiblii* w innych krajach. W Islandii w roku 1540 ukazał się *Nowy Testament* w tłumaczeniu Oddura Gottskálssonsona, zaś w 1548 roku — pełny przekład *Biblii* Gudbrandura Thorlakssonsona. Na język goidelski przełożył *Nowy Testament* William Salesbury (1567), całą *Biblię* zaś — William Morgan (1588). Pierwszy angielski przekład *Nowego Testamentu* był dziełem pioniera angielskiej reformacji, Williama Tyndale'a (1526), który wyprzedził pełny przekład *Biblii* Milesa Coverdale'a (1535). Po duńsku *Biblia* ukazała

się w roku 1530 dzięki Christianowi Pedersenowi. Przywódca szwedzkiej reformacji, Olaüs Petri, wydał przekład *Nowego Testamentu* w roku 1526, całą *Biblię* zaś opublikował jego brat, Laurentius, w roku 1541. Fiński reformator, Michael Agricola, ogłosił *Nowy Testament* po fińsku w roku 1548, przetłumaczył też wiele ksiąg *Starego Testamentu*, przekładu jednak nie zdołał doprowadzić do końca. Wspomniany już Mikulaš Jakubica w roku 1548 wydał łużyckie tłumaczenie *Nowego Testamentu*, które było jednocześnie pierwszą książką w tym języku. U Czechów, dzięki husytyzmowi, doniosłe osiągnięcia w dziedzinie przekładu *Biblii* przypadają już na wiek XV, jednak za ukoronowanie tych prac uważa się powstałą pod wpływem reformacji tzw. *Biblię kralicką* (1579 - 1594), która była dziełem całej grupy uczonych. Pierwszy przekład *Nowego Testamentu* na język polski, opracowany przez Stanisława Murzynowskiego, wydał drukiem w luterańskim Królewcu Jan Seklucjan (1551 - 1552), nieco później zaś ukazała się w tłumaczeniu zbiorowym kalwińska *Eiblia brzeska* (1563), a następnie arianin Szymon Budny ogłosił *Biblię nieświeską* (1570 - - 1572). Na Węgrzech, po ważnych próbach podejmowanych w wieku XV, *Nowy Testament* w tłumaczeniu Jánoša Sylvestra wydano w roku 1541, następnie zaś — poprzedzona przekładami częściowymi — ukazała się w 1590 roku pełna *Biblia węgierska Gáspára Károlyiego*. *Biblia Słoweńców*, owoc pracy Jurija Dalmatina, wydana została w roku

1584. Dla Chorwatów *Nowy Testament* przetłumaczył Štefan Konzul (1560). Wreszcie ukazały się też fragmenty *Biblii* w języku rumuńskim (cztery *Ewangelie* i *Księgi Mojżeszowe*). Spośród ludów objętych wpływem reformacji jedynie Estończycy, Łotysze i Litwini nie doczekali się w XV wieku przekładów *Biblii*. Tłumaczenia *Biblii* na język słowacki nie dokonano zaś dlatego, że wystarczały na razie Słowakom, zrozumiałe dla nich, przekłady czeskie.

Wymagająca poważnego przygotowania językowego i filologicznego praca nad przekładem *Biblii*, jak również konieczność przygotowania do lektury *Pisma Świętego* w języku narodowym szerokich kręgów ludności, stworzyły potrzebę opracowania elementarzy, podręczników ortografii i systematycznych gramatyk. Oto kilka przykładów. Pierwszym efektem takich inicjatyw w literaturze fińskiej był właśnie elementarz Agricoli z roku 1542. Również Słoweniec Trubar w roku 1550 — równocześnie z ukazaniem się pierwszego katechizmu luterńskiego, będącego zarazem pierwszą książką słoweńską — za potrzebę najpilniejszą uznał wydanie elementarza. Pierwsze dziełko poświęcone ortografii węgierskiej wydał w roku 1538 wczesny reformator węgierski Mátyás Dévai Biró, zaś pierwszą węgierską gramatykę — tłumacz *Nowego Testamentu*, Sylvester, w roku 1539.

Przekłady *Biblii* oraz powstające wraz z nimi ortografie i gramatyki oznaczały przełom ze względu na narodziny jednolitego języka literackiego. Prze-

kłady *Biblii*, czytane powszechnie lub znane ze słyszenia, wznawiane wielokrotnie w ciągu stuleci, sprzyjały wydatnie ujednoczeniu wielu języków literackich, wywierając ogromny wpływ na ich kształt ostateczny. Zwłaszcza, gdy były to przekłady tak znakomite pod względem translatorskim, językowym i literackim, jak dzieła Niemca Lutra, Szwedów Olaüsa i Laurentiusa Petrich czy Węgra Gáspára Károlyiego. *Biblie* narodowe nie tylko stanowiły podstawę rozwoju licznych literatur narodowych, lecz często również trwale wzbogacały je pod względem myślowym, tematycznym i stylistycznym. Podczas gdy humanizm uczynił modnymi i spopularyzował w literaturach europejskich bohaterów antycznych, osobistości historyczne i postaci mitologiczne, to postaci i wątki ze *Starego Testamentu* (Dawid, Judyta, syn marnotrawny, Zuzanna i starcy, i in.), często przywoływane w ślad za przekładami, dostarczały różnorodnych tematów wierszowanej epice, prozie beletryzowanej i dramatowi. Również zasób środków wyrazu w liryce wiele zawdzięcza środkom wyrazu i stylowi niektórych ksiąg biblijnych. Zwłaszcza liryczne fragmenty *Pisma Świętego* (jak *Psalmy*, *Pieśń nad pieśniami*, *Treny Jeremiasza*) posłużyły za model poetycki dla wyrażenia przebogatej skali uczuć. Wystarczającego przykładu dostarcza poezja węgierska, w której prawdziwa tonacja biblijna rozwinęła się i zakorzeniła tak głęboko, że nabrała cech rodzimych, narodowych, co z pełną mocą objawia się nawet w poezji Endre

Adyego, wybitnego poety z przełomu naszego stulecia.

Przeważająca część piśmienniczej produkcji reformacji, czyli katechizmy, modlitwy, dzieła budujące, pisma polemiczne itp., nie może być oczywiście uważana za twórczość literacką w dzisiejszym rozumieniu. Ta ogromna liczba tekstów w języku narodowym upowszechniła jednak używanie języka narodowego w literaturze, pomogła ukształtować jego zasób środków wyrazu, rozwinęła jego możliwości formalne, językowe i stylistyczne, tworząc w ten sposób warunki do powstania dzieł artystycznych. Wielkie znaczenie pod tym względem miały zwłaszcza pieśni i kancjonały oraz kazania i postylle. Również jednak dziejopisarstwo sporo zawdzięcza reformacji. To nie przypadek, że wielu protestantów uprawiało historiografię, usiłując wykazać historyczną nieodzowność reformacji czy też w języku rodzimym upowszechniać znajomość przeszłości narodowej. Wybitnym historiografem, dzięki swojej pracy *En svenska crönelka*, był na przykład szwedzki reformator Olaüs Petri. Duńczyk zaś, Anders Vedel przetłumaczył i w 1575 roku wydał klasyczne dzieło średniowiecznej duńskiej historiografii *Gesta Danorum Saxa Grammaticusa*. Na zbieżność potrzeb i tendencji wskazuje fakt, iż dokładnie w tym samym roku ukazała się w Koloszwarze (dziś rum. Cluj Napoca) węgierska wersja *Rerum Ungaricarum Decades* Antonia Bonfiniego, przetworzona w duchu reformacji przez Gáspára Heltaia.

Tyle o literaturach, które swój początek, pierwsze książki czy też najwcześniejsze zabytki językowe zawdzięczają reformacji. A teraz kilka słów o piśmiennictwie w tych krajach, które w okresie szerzenia się reformacji dysponowały już — niekiedy nawet bardzo rozwiniętą — literaturą w języku narodowym. Na początku XVI wieku było tam — na przykład w Polsce i na Węgrzech — charakterystyczne występowanie obok siebie literatury łacińskiej i literatury w języku rodzimym. Podczas gdy pierwsza z nich była jednak reprezentującą wysoki poziom i elitarną literaturą humanistyczną, to druga, jeszcze z ducha średniowieczna, przeważnie religijna, częściowo już jednak i świecka, reprezentowała twórczość popularną (legends, modlitwy, *Gesta Romanorum*, *Marcholt* itd.). Pod wpływem reformacji łacińska literatura humanistyczna nieco się cofnęła, jej twórcy bowiem należeli przeważnie do prawowiernego kleru i bądź zmieniali orientację przyłączając się do reformacji (jak Duńczyk Pedersen, który z humanistycznego kanonika został reformatorem), bądź usuwali się na bok, względnie emigrowali (jak znakomity humanista szwedzki Olaus Magnus), a czasem nawet ginęli na szafocie (jak Thomas Morus). Reformacja więc spowodowała przejściowy zmierzch uprawianej na razie tylko po łacinie, „wyższej” literatury artystycznej, od czego nawet Niemcy nie stanowiły wyjątku. Z tego powodu na przykład szwedzkie historie

literatury zwykły określać wiek XVI — zupełnie niesłusznie — mianem okresu schyłkowego.

Równocześnie jednak potrzeby wspierane przez reformację, a zwłaszcza przedsięwzięcia w dziedzinie naukowego przekładu *Eiblii* stworzyły warunki do wydzwignięcia na wyższy poziom literatury w języku narodowym, uprawianej dotychczas w cieniu twórczości łacińskojęzycznej. W literaturze węgierskiej, na przykład, powstające lawinowo pod znakiem reformacji pieśni, rozprawy, pierwsze węgierskie dramaty itd. czynią zrozumiałym samo przez się używanie języka węgierskiego w dziełach artystycznych, uświadamiają też niektórym pisarzom wartości ich języka narodowego. Dobrego przykładu dostarcza tu Péter Bornemisza, który poprzez moralną tendencję swojego przekładu *Elektry* służył celom reformacji, otwarcie też jednak dawał wyraz — i nie jako pierwszy — humanistycznej dumie, którą napełniało go przekonanie, że język węgierski nadaje się znakomicie do zastosowania w literaturze. Jego uczeń i najwybitniejszy poeta starowęgierski, Bálint Balassi, swoimi ideałami i trybem życia odbiegał już wprawdzie od świata reformacji, jednak jego na wskroś renesansowa liryka byłaby nie do pomyślenia bez przełamania frontu łaciny przez literaturę węgierskojęzyczną, co nastąpiło przecież dzięki reformacji. Podobnie Mikołaj Rej, nazywany „ojcem literatury polskiej”, pierwszy prawdziwie renesansowy twórca piszący po pol-

sku, wywodzi się z tendencji literackich zrodzonych przez reformację. Sam był protestantem, lecz jego dzieła religijne i świeckie przenika już humanizm, przygotowując tym samym grunt dla wielkiego renesansowego poety polskiego, Jana Kochanowskiego. Choć Kochanowski był katolikiem, to warunki po temu, by mógł uprawiać w języku narodowym lirykę renesansową na najwyższym poziomie artystycznym, stworzyli m. in. jego poprzednicy reprezentujący reformację.

Następnie potrzebny był już tylko jeden krok, by przedstawiciele literatur narodowych, którzy zyskali świadomość dzięki reformacji, również teoretycznie dowiedli praw tej poezji, tą jest literackiej równorzędności, równoprawności ich języka wobec łaciny i innych języków klasycznych. W ten sposób mogły powstać — co prawda z pewnym opóźnieniem w stosunku do wypowiedzi Pietra Bemba i Joachima Du Bellaya — dzieła traktujące o poetyce, których autorami byli Anglik Philip Sidney, następnie Niemiec Martin Opitz, a także krytyczne i estetyczne uwagi Węgra Balassiego, a zwłaszcza jego ucznia Jánosa Rimaya, teoretyczne spostrzeżenia Duńczyka Andersa Arrebo oraz Szweda Georga Stiernhielma, wzorującego się na Opitzu.

Reformacja zatem, ściślej jej odłam luterański, wprowadziła niektóre literatury na drogę rozwoju, innym zaś pomogła wykorzystać zdobycze humanizmu i renesansu do stworzenia własnej twórczości narodowej.

KRYZYS RENESANSU I MANIERYZM

Autorzy nowszych studiów poświęconych manieryzmowi nie są zgodni co do szeregu dziś już zasadniczych problemów. Manieryzm jest według nich zjawiskiem historycznym, które chronologicznie mieści się między szczytowym okresem renesansu a rozwiniętą fazą baroku. Stanowi on odrębny — wobec obu tych epok — styl, czyli specyficzny system elementów artystycznych oraz właściwości treściowych i formalnych, wyraża — określoną historycznie i społecznie — postawę oraz mentalność. Jego obecność nie ogranicza się do tej czy innej dziedziny sztuki ani do tego czy innego kraju, lecz daje się zauważyć — oczywiście z różną intensywnością — zarówno w architekturze, jak w rzeźbie, w malarstwie, w literaturze i w muzyce, a także wszędzie tam, gdzie objawił się renesans¹.

Tym więcej dyskusji wzbudza więc zagadnienie historycznej funkcji manieryzmu, jego roli i oceny. Czy jest on bliższy renesansowi czy też barokowi? Czy między renesansem a barokiem mamy do czy-

nienia z odrębnym, samodzielnym okresem w sztuce mającym taką samą rangę, jak obie sąsiadujące epoki, czy też jest to wyłącznie zjawisko podrzędne: końcowy akt renesansu bądź początek baroku? Dekadentyzm czy rewolucyjny krok naprzód w sztuce i w literaturze?

Mój szkic nie może dać odpowiedzi na żadne z tych i temu podobnych pytań. Jego celem jest jedynie próba dokładniejszego określenia miejsca manieryzmu w historii, czyli zarysowania jego podłoża historycznego, społecznego i ideologicznego. Jak to już czyniłem w wielu swoich wcześniejszych pracach², również i tu podzielam stanowisko tych, którzy twierdzą (a w międzynarodowym gronie specjalistów stanowią oni mniejszość), że manieryzm nie jest odrębnym okresem w sztuce, lecz należy jeszcze do renesansu, jest jego późną fazą, wyrazem kryzysu.

O manieryzmie jako o stylu epoki, jako o okresie w dziejach sztuki i literatury, moglibyśmy mówić tylko wówczas, gdyby istniała w całej materialnej i duchowej kulturze europejskiej, względnie w określającej ją rzeczywistości gospodarczej i społecznej, faza historyczna równoległa do manieryzmu. Nie możemy jednak mówić o manierystycznym okresie w cywilizacji europejskiej, o takiej epoce w dziejach, której potrzeby intelektualne i artystyczne zaspokajałby manieryzm. Istnieje natomiast cywilizacja renesansowa i barokowa, jeśli przyjmiemy, że renesans jako całość był wyrazem wielkiej go-

spodarczej i społecznej ofensywy mieszczaństwa i miast u schyłku średniowiecza, był znakiem narodzin nowożytnej Europy, która odzegnując się od zmurszałego feudalizmu poczęła wchodzić na drogę wiodącą ku kapitalizmowi; barok natomiast wyrósł na gruncie ponownie wzrosłego w siłę feudalizmu, był produktem przejściowej stabilizacji, konsolidacji społeczności szlacheckiej i względnej stagnacji gospodarczej.

Renesans i barok stanowiły produkt tych sił gospodarczych i społecznych, na których wspierała się główna linia rozwoju każdej z epok. Dzięki temu mogły one dawać odpowiedź na najważniejsze, centralne pytania swoich czasów, mogły zaspokajać ogólne, powszechne potrzeby, mogły wyrażać odmienne interesy klasowe i sprzeczne dążenia. Manierizm natomiast pozostał związany z jedną wąską warstwą społeczną, nie wyszedł poza kręgi elity intelektualnej, umysłowej arystokracji, a społeczeństwo jako całość nie mogło go przyjąć nawet z pewnymi modyfikacjami. Dlatego manierizm, bez względu na wagę i wartości, w jakie obfituje, i mimo że jest dzisiaj bardzo modny, ma jednak — w porównaniu z renesansem i barokiem — podrzędniejsze znaczenie.

Powstanie manierizmu możemy uznać za wynik załamania się wielkich nadziei i mitów renesansu. Rozkwit kultury renesansowej był rezultatem powolnego, lecz tym bardziej zdecydowanego wzrostu

i postępu gospodarczego. Przełom XV i XVI wieku stanowił w Europie okres najwspanialszych nadziei. Wydawało się, że człowiek jest w stanie pokonać wszelkie trudności, bez końca rozwijać swój twórczy potencjał, stworzyć bardziej sprawiedliwy system społeczny, zapewnić pokój i dobrobyt i zapanować nad przyrodą. W ślad za wielkimi odkryciami, zdobyczami i sukcesami epoki myśliciele renesansu sądzili niebezpiecznie, że człowiek może swobodnie realizować swoją wolę, że konflikty i sprzeczności dadzą się usunąć z jego życia, że może on wywalczyć najszlachetniejszy humanizm i prawdziwą harmonię ziemską. Dostrzegano świt epoki, w której nieograniczona wiedza i doskonale piękno wydawały się możliwe do osiągnięcia, możliwe do urzeczywistnienia.

Prawda, że nie brak też było wątpliwości. Już poczynając od Petrarcki czaiła się w dziełach humanistów „fortuna”, ślad niepewności, wyrażająca ślepe, kapryśne, wymykające się ludzkiej kontroli siły wszechświata. Natomiast Machiavelli upatrywał w walce woli ludzkiej umożliwiającej osiągnięcie celu („virtù”) z siłami od człowieka niezależnymi („fortuna”) starcia dwóch równych sił w świecie i w społeczeństwie. Wielcy ludzie renesansu wierzyli jednak w zwycięstwo „virtù”, a nawet przejściowo wyposażyli kulturę i sztukę w humanizm i harmonię.

Te osiągnięcia, ta wiara, ten optymizm były wynikiem wyjątkowej, szczęśliwej konstelacji, były produktem wspaniałego momentu historii. Miały

jednak słabą i kruchą podstawę, nurt wydarzeń mógł je łatwo zmieść i rzeczywiście je zmiotł. „Dignitas hominis” i „harmonia mundi”³ okazały się mitem, utopią, a olśniewający rozwój renesansu ostatecznie przeszedł w kryzys⁴. Narodziny manieryzmu mają związek z uświadomieniem sobie tego stanu rzeczy, z zaskoczeniem wywołanym wymową surowych faktów. Aby zrozumieć to zjawisko, musimy wziąć pod uwagę polityczne, gospodarcze, społeczne i intelektualne czynniki, które spowodowały kryzys renesansu.

W okresie największego rozkwitu renesansu Europa staje się terenem najbardziej niszczycielskich wojen, jakie się tu kiedykolwiek rozegrały. Jako pierwsza pada łupem zaborców Italia: od momentu wyprawy króla Francji, Karola VIII (1494), przez kilka dziesięcioleci walczą o panowanie nad Italią wojska francuskie, hiszpańskie i niemieckie, aż w końcu Sacco di Roma (1527) i upadek Florencji (1530) pieczętują los ojczyzny renesansu. Poczynając od lat dwudziestych XVI wieku rozwija się potężna ofensywa turecka od południowo-wschodnich kresów Europy aż po Hiszpanię, obracając w ruinę kwitnące państwo węgierskie. W 1562 roku zaczynają się mordercze wojny religijne we Francji, trwające z górą lat czterdzieści. W roku 1565 zaś wybucha rewolucja w Niderlandach i do początków XVII wieku drugi po Italii najbardziej rozwinięty kraj Europy pozostaje teatrem wojny.

Oczywiście wojny wybuchały i wcześniej, jednak

w tym czasie niepomierne wzrosła ich intensywność, zażartość i zasięg. W większym też stopniu cechowała je nienawiść i bezwzględność. Wielkie stulecie renesansu stało się równocześnie okresem zagłady wartości kulturowych. W następstwie podbojów tureckich ulega zniszczeniu duża część średniowiecznych i wczesnorenesansowych dzieł sztuki na Węgrzech. W czasie wojen religijnych masowo niszczone są obrazy i rzeźby kościelne w Niemczech, w Niderlandach, a zwłaszcza we Francji z powodu fanatyzmu hugenotów. Francuzi, Hiszpanie i Niemcy zaczynają wywozić arcydzieła z Italii. Kiedy zaś Europejczycy stykają się z odległymi, rozwiniętymi cywilizacjami, niszczą w najbardziej barbarzyński sposób ich kulturę: pałace Inków, księgi Majów, świątynie Meksyku.

W tym stuleciu, które wyniosło człowieka na piedestał, powszechne stają się nie spotykane dotąd rzezie. We Francji jeden tylko epizod w toku walk religijnych, Noc św. Bartłomieja, pochłonął 30 000 ofiar. Nadzwyczajne trybunały księcia Alby w Niderlandach posłały na miejsca straceń około 8000 osób, a podczas zajmowania Antwerpii Hiszpanie wymordowali około 7000 mieszkańców. Liczby te jednak wydają się wręcz niczym w porównaniu ze skutkami masowych rzezi, jakich dokonywano w trakcie toczonych przez cały wiek wojen chłopskich i powstań ludowych, wobec okrucieństw Turków czy zorganizowanego ludobójstwa w koloniach hiszpańskich i portugalskich. Zabijanie pogan, heretyków

i bałwochwalców w imię religii i wiary nie powoduje konfliktów sumienia. Egzekucja natomiast staje się codziennym epizodem w życiu mieszczańskim, niemal widowiskiem sportowym z udziałem przedstawicieli środowisk najwytworniejszych⁵. Do tłumy zamordowanych trzeba dodać dziesiątki tysięcy pojmanych w niewolę: w wyniku podbojów tureckich i działań korsarzy grasujących zuchwale po Morzu Śródziemnym wschodnie targi niewolników zapełniają się brańcami z renesansowej Europy. To właśnie stulecie humanizmu wprowadziło i usankcjonowało jedną z najbardziej haniebnych praktyk czasów nowożytnych — niewolnictwo całych tysięcy ludności afrykańskiej.

Zniszczeniom wojennym towarzyszyła — częściowo jako przyczyna, częściowo zaś jako skutek — seria katastrof gospodarczych⁶. Od razu znalazła potwierdzenie słabość wczesnego kapitalizmu, ujawnił się jego do pewnego stopnia pasożytniczy charakter. Kapitał zgromadzony pod koniec średniowiecza przeważnie nie był lokowany w przedsięwzięciach przemysłowych, nie procentował na rzecz produkcji. W części służył luksusom (renesansowe pałace w Italii zawdzięczają swoje istnienie takiemu niewłaściwemu inwestowaniu), w części zaś borykającym się z brakiem pieniędzy władcom dostarczał funduszy na nie kończące się wojny. A wojny w XVI wieku były kosztowniejsze niż kiedykolwiek przedtem. Rozciągający się na południowym wschodzie Europy front turecki, utrzymywana ze zmien-

nym szczęściem linia obronna z jej zamkami kresowymi i garnizonami przypominały olbrzymi, dziurawy worek, którego nigdy nie udawało się napęczyć odpowiednią ilością pieniędzy. Władcy, trwoniący pożyczki na luksusy, na wojny, nigdy nie byli w stanie spłacić swoich długów, i w ten sposób wcześniej czy później dochodziło do bankructwa wierzycieli, wielkich domów bankowych Medyceuszów, Fuggerów, co, poczynając od połowy XVI wieku, oznaczało wciąż nowe wstrząsy dla życia gospodarczego Europy. W rozszerzaniu się i pogłębianiu kryzysu największą rolę odgrywała wszakże inflacja i związana z nią rewolucja cen. Import z Ameryki złota i srebra, w nie spotykanych dotąd ilościach, wzmagał dewaluację pieniądza i powodował stały, zaś po roku 1570 gwałtowny wzrost cen. Podwyżki cen rujnowały egzystencję coraz szerszych warstw społeczeństwa, nieustannie podnosiły koszt wojen, tak że pod koniec wieku musiał nastąpić powszechny regres gospodarczy ⁷.

Odziedziczona po średniowieczu administracja nie mogła sprostać nowym stosunkom i wymaganiom, jakie zrodził wcześniejszy rozkwit. Zwłaszcza wzrost liczby ludności i coraz rozleglejszy zasięg terytorialny niektórych mocarstw (przede wszystkim habsburskiego) nastroczały niesłychanych trudności zarówno panującym i organom administracji, jak władzom miejskim. Szybko postępujące przeludnienie miast południowej i zachodniej Europy w drugiej połowie XVI wieku groziło ciągłymi klęskami gło-

du i zarazy. W najbardziej rozwiniętych krajach renesansu kwestią nie do rozwiązania okazało się zaopatrzenie w zboże. Skupiona w miastach ludność, często głodująca i pozbawiona możliwości zachowania odpowiedniej higieny, stawała się bezbronną ofiarą pustoszących Europę epidemii. W ostatnich dziesięcioleciach wieku atakująca raz po raz dżuma pochłaniała czwartą, a nawet trzecią część mieszkańców dużych miast. Zaopatrzenie zwiększonej liczby ludności, zapewnienie niezbędnych dochodów państwowych i ciągle wojny wymagały sprawnej i operatywnej administracji. Po temu zaś brakowało warunków tak społecznych, jak finansowych, a nawet technicznych. Jeśli na przykład potrzebne były szybkie dyspozycje, przeszkodą nie do pokonania okazywała się bezsilność wobec odległości, powolnej i niepewnej komunikacji, zagrożenia bezpieczeństwa publicznego, wreszcie pogody.

Wyliczone w skrócie następstwa takiego rozwoju wydarzeń odczuwały wszystkie warstwy społeczeństwa. Lecz oczywiście nie w tym samym stopniu! Zmiany, jakie zachodziły, sprzyjały w ostatecznym rachunku arystokracji, a ściślej nowemu systemowi opartemu na posiadaczach dużych majątków ziemskich. Znaczna liczba przedstawicieli szlachty i arystokracji padła ofiarą krwawych wydarzeń, spora część rodów feudalnych, sięgających korzeniami średniowiecza, wykrwawiła się bądź wygasła. Lecz ich miejsce zajmowały nowe rody, inne zaś przymyślnie dostosowywały się do panującej sytuacji i w

ten sposób niepowstrzymanie postępowała swoista restauracja porządku feudalnego. Wobec trwających wciąż wojen wszędzie istniało zapotrzebowanie na szlachtę, z której rekrutowała się dowódcza kadra wojskowa, dzięki czemu możliwe były zawrotne kariery. Skutki rewolucji cen najmniej obciążały majątki ziemskie, które dzięki zwiększaniu tradycyjnych powinności feudalnych i wprowadzaniu nowych, z powodzeniem mogły przetrwać kryzys gospodarczy. W ten sposób nie miasta, lecz prowincja i nie przemysł, lecz majątek ziemski znów stawały się podstawą gospodarki i głównym źródłem dochodów, co z góry gwarantowało przewagę szlachcie, dzierżącej w rękach owe dochody. Kryzys i bezsilność administracji państwowej, nieskuteczność działań ośrodków władzy i panujących wzmacniały potęgę lokalnego właściciela ziemskiego, co obracało się na korzyść systemu arystokratycznego. Wobec takiej sytuacji władcy byli bezradni; na próżno usiłowali ograniczyć potęgę arystokracji posiadającej; bazy jej władzy, majątku ziemskiego, nie śmieli tknąć, a nawet — w braku innych środków — honorowali jej usługi poprzez wciąż nowe nadania, przywileje i tytuły.

Umocnianie systemu feudalnego odbywało się głównie kosztem ludu, cenę wielkiego kryzysu musiały płacić masy. Na nie bowiem przede wszystkim spadały wszelkie klęski stulecia: wojny, głód, epidemie, drożyzna. W drugiej połowie XVI wieku niemal we wszystkich krajach Europy zmalały do-

chody chłopów i rzemieślników, coraz szybciej rósł tłum zupełnych nędzarzy. Wielkie miasta Europy wypełniały się „lumpenproletariatem”, okupującym niekiedy całe dzielnice miejskie, obrastającym w niebezpieczną siłę. Na prowincji, zwłaszcza w rejonach przygranicznych, gwałtownie szerzył się zorganizowany bandytyzm, a zrodzone w ten sposób napięcia prowadziły do coraz to nowych zamieszek, powstań i wojen chłopskich. Chociaż opór ludu wobec stosunków neofeudalnych nigdy nie ustał, pod koniec wieku XVI, a zwłaszcza na początku stulecia następnego zaczął coraz wyraźniej dominować szlachecki porządek; szlachecki aparat ucisku działał coraz sprawniej i konsolidacja feudalizmu stała się faktem.

Wobec procesu refeudalizacji bezradne było mieszczaństwo, tworzące pierwotną bazę społeczną kultury renesansowej. W XVI wieku ponosiło ono klęskę za klęską w dziedzinach gospodarki i polityki⁸. W 1521 roku upadł ruch miast hiszpańskich: mieszczaństwo hiszpańskie straciło rolę samodzielnego czynnika politycznego. W roku 1530 przegrała, po bohaterskiej walce ze zjednoczonymi siłami cesarza i papieża, Republika Florencka, co doprowadziło do restytucji Medyceuszów. W roku 1576, wraz z zajęciem i zrujnowaniem Antwerpii, stracił swoją potęgę najbogatszy ośrodek mieszczański zachodniej Europy, a los jego podzieliły pozostałe kwitnące, duże miasta południowych Niderlandów. W połowie stulecia zaczął się zmierzch gospodarczy wolnych

miast niemieckich i Hanzy. Przemieszczanie się głównych szlaków handlowych na Ocean Atlantycki z wolna podcinało korzenie gospodarki wielkich włoskich republik miejskich, Genui i Wenecji⁹. Sytuacja w Europie środkowej była jeszcze gorsza: miasta zaczęły się chylić ku upadkowi już na początku renesansu na skutek szczególnie dla nich niekorzystnej sytuacji, jaka ukształtowała się w gospodarce światowej¹⁰.

Zmierzchowi miast towarzyszyły przeobrażenia społeczne dwojakiego rodzaju: w miastach przewagę zdobywała szlachta, natomiast najbogatsze warstwy mieszczaństwa feudalizowały się. W miastach Italii jedna po drugiej powstawały konstytucje arystokratyczne, a rady miejskie przechodziły w ręce szlachty. Górne warstwy mieszczaństwa zdawały sobie sprawę, że w nowych warunkach trwałą wartość stanowią majątek ziemski i godność szlachecka, które zapewniają uprzywilejowaną pozycję. Dlatego, zostawiając na łaskę losu swoją klasę, starały się za wszelką cenę przeniknąć w szeregi szlachty i arystokracji. Pieniądze najchętniej lokowano w ziemi, kupowano herby szlacheckie i finansowano małżeństwa, gwarantujące szlacheckie koligacje. Mieszczaństwo nie okazało się zatem siłą zdolną do oporu wobec odżywiającego feudalizmu, z wyjątkiem jednej tylko burżuazji niderlandzkiej, która zwycięsko zakończyła swoją rewolucję i walkę o wolność.

Na przełomie XVI i XVII wieku ostatecznie ukształtowały się i okrzepły nowe ramy społeczeń-

stwa. Kryzys gospodarczy, społeczny i polityczny — czy to drogą wstrząsów, czy też spokojnie, stopniowo — niemal wszędzie prowadził do restauracji, względnie do konsolidacji społeczeństwa feudalnego opartego na wielkiej własności ziemskiej¹¹. W trakcie ogromnego kataklizmu również sama klasa feudalna ulegała zasadniczym przeobrażeniom, odnawiała się. Traciły znaczenie elementy dekadentkie, a nabierały wagi te, które bez skrupułów sięgały po władzę i majątek, które potrafiły posługiwać się nowymi metodami. Około roku 1600 sytuacja zaczęła się stopniowo stabilizować, po wielkim ożywieniu i wielkich katastrofach nastąpiła stagnacja, a potem doszło do powolnego zbierania sił, lecz już pod znakiem nowej epoki, pod znakiem baroku.

Gospodarczo-społecznemu kryzysowi renesansu i kształtowaniu się nowego późnofeudalnego społeczeństwa barokowego towarzyszył rozległy kryzys intelektualny, który był naturalną konsekwencją wspomnianych wydarzeń stanowiących nieprzerwane pasmo katastrof. Jego powstaniu i pogłębieniu sprzyjały jednak również procesy wewnętrzne, w miarę niezależny proces przemian w sferze ideologicznej.

Jeśli chodzi o dziedzinę świadomości, to musimy przede wszystkim przedstawić, w jaki sposób załamała się humanistyczna wiara w nieograniczone możliwości człowieka, jak rozwiął się czar nadziei na zdobycie absolutnej wiedzy. Odważni pionierzy renesansu wyobrażali sobie, że będą mogli wszystko

poznać i zgłębić, jeśli, odrzucając scholastyczną pseudonaukę średniowiecza i więzy teologiczne, zwrócić się ku autorom antycznym i swobodnie zacząć badać świat i tajemnice przyrody. Mieli nadzieję dotrzeć do prawdziwych, trwałych źródeł wiedzy i mądrości metodą filologiczną, to znaczy poprzez odkrywanie i właściwą interpretację dzieł klasyków starożytnych. Dzięki zawartości tekstów antycznych wydawały się możliwe do poznania podstawy nauk przyrodniczych, sztuki wojennej, architektury itd., stanowiąc pewny punkt wyjścia do badań praktycznych i dalszych eksperymentów. Filologia i doświadczenie, harmonijnie wspierając się i uzupełniając nawzajem, stały się metodami badań nad człowiekiem i naturą, za pomocą których szybko miały zostać rozproszone wszelkie niejasności i tajemnice. Dzięki wynalezionemu u progu renesansu drukowi pojawiły się również techniczne możliwości szybkiego rozpowszechniania wiadomości. Niesłychanie poszerzyła się ogólna orientacja pojedynczego człowieka, wydawało się, że istnieje możliwość przyswojenia każdej dziedziny wiedzy.

Humanisci prędko poczuli się zawiedzeni w swoich nadziejach. Nowe badania i odkrycia nie prowadziły do oczekiwanych rezultatów. Poznawanie innych części świata, ludów i cywilizacji, sukcesy w naukach przyrodniczych, stanowiące początek nowej epoki, sprawiały, że świat wydawał się jeszcze bardziej skomplikowany, niż sobie do tej pory wy-

obrażano. Wprawdzie horyzonty się poszerzyły, lecz nowe badania wykazywały, jak bardzo ograniczona jest ludzka wiedza. Ilekroć uczeni renesansowi odkrywali jakąś tajemnicę, tylekroć natychmiast natykali się na dziesięć następnych i w rezultacie musieli sobie uprzytomnić, że nie ma nadziei na dogłębne poznanie sekretów przyrody. Jeśli zaś chodzi o autorów antycznych, u których spodziewali się znaleźć najmocniejsze oparcie, to raz po raz doznawali rozczarowania. Rezultaty nowych badań coraz wyraźniej podważały wiarygodność klasyków greckich i rzymskich. Okazywało się, że podziwiani uczeni starożytni nie wiedzieli wszystkiego, że ich twierdzenia były często wątpliwe i nie wytrzymały konfrontacji z faktami i z doświadczeniem. Konsekwencje z tego stanu rzeczy wyciągnął Paracelsus, gdy w roku 1527 spalił publicznie w Bazylei dzieła Galena i Awicenny jako bezużyteczne.

Daremnie też rosła liczba informacji, coraz łatwiej dostępnych dzięki książkom drukowanym, skoro w uzyskanej wiedzy trudno było zdobyć rozeznanie. Próby integracji najrozmaitszych wiadomości prowadziły do chaosu, uwydatniały sprzeczności, utrudniały bądź wręcz uniemożliwiały systematyzację. Encyklopedie, w rodzaju dzieła Raphaela Volaterranusa (właśc. Raffaello Maffei, *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri*, Basilea 1530), bardzo szybko stawały się przestarzałe. Arystotelesowska logika natomiast i odnowiona przez humanizm

klasyczna retoryka okazały się nie wystarczające dla zdobycia orientacji w coraz bardziej skomplikowanym zasobie wiedzy.

Przed połową XVI wieku narodziła się kosmogoniczna teoria Kopernika, w świetle której człowiek, który sądził, iż jest centrum wszechświata, został zepchnięty na jego peryferie¹². Rezygnując z wielkich aspiracji do zmieniania świata, człowiek renesansu musiał przyjąć do wiadomości, że nie jest już nieograniczonym panem wszechświata, lecz tylko jego małą, słabą cząstką, że nie może, z całą swoją wiedzą, zapanować nad nieznanym, i że również podziwiani starożytni klasycy opuścili go w tej walce.

Ostatnią szansą pokonania trudności, przewyciężenia kryzysu nauki humanistycznej, wydawały się cudowne środki intelektualne: sięgająca korzeniami czasów antycznych i rozwinięta przez scholastykę „ars memoriae”, względnie kombinatoryczna logika katalońskiego filozofa Raimundusa Lullusa (ok. 1300). Pierwszą z nich można uznać za naukę o sztucznej pamięci, która za pomocą rozmaitych chwytów mnemotechnicznych umożliwia gromadzenie w mózgu człowieka coraz większego zasobu wiadomości. Natomiast tzw. lullizm to oparta na technice kombinacji, specyficzna metoda porządkowania nauk i pojęć. W XVI wieku obie tradycje splotły się, stanowiąc przedmiot beznadziejnych spekulacji zmierzających do odkrycia i wypracowania doskonałej „metody”, „ars magna”, która dałaby człowiekowi klucz do orientowania się w znanych i nieznanym sprawach

coraz bardziej skomplikowanego świata¹³. Jeden z najciekawszych eksperymentów w tej dziedzinie, który słusznie możemy uznać za jeden z pierwszych przejawów manieryzmu, wiąże się z Giuliem Camillem (zm. 1544), Dalmatyńczykiem z pochodzenia¹⁴. Ten profesor „ars memoriae” przedstawił na dworze króla Francji, Franciszka I, osobliwą drewnianą konstrukcję składającą się z rzędów szufladek usytuowanych amfiteatralnie, które dzięki rozmieszczeniu i wzajemnemu stosunkowi, a także za pomocą znajdujących się na nich rycin i znaków, miały — zdaniem ich twórcy — służyć jako magazyn wiedzy uniwersalnej, „utrwalić w umyśle i usystematyzować wszystkie sprawy całego świata i wszystkie wyobrażenia ludzkie”¹⁵.

W drugiej połowie stulecia wzmożyły się wysiłki w celu wypracowania cudownej metody, dzięki której w nieskończoność można by poszerzać granice ludzkiej wiedzy. Podczas gdy alchemicy poszukiwali kamienia filozoficznego, to filozofowie, z Giordano Brunem na czele, starali się wynaleźć „clavis universalis”, uniwersalny klucz do poznania, intelektualne narzędzie, za pomocą którego udałoby się odsonić elementarne sprawy coraz bardziej tajemniczego świata. Późnorenesansowi myśliciele w swoich mnemotechnicznych i lullistycznych spekulacjach zbliżali się w istocie rzeczy do podstaw nowoczesnej logiki formalnej i cybernetyki, lecz wobec braku odpowiednich warunków podstawowych, przede wszystkim technicznych, zmuszeni byli ulec cza-

rowi manierystycznego systemu obrazów i znaków. W dobrym momencie zostały wydane *Hieroglyphica* (1505) Niliacusa Horapollusa, które dały początek kultowi tajemniczego pisma egipskiego. Z kolei wraz z *Emblematami* (1531) Andrea Alciatego narodził się obraz symboliczno-intelektualny kombinowany z tekstem¹⁶. Hieroglif i emblemat jako nowe środki utrwalania w pamięci, jako powiernicy odwiecznych tajemnic i wreszcie jako wymarzone elementy uniwersalnego języka i pisma, jednakowo odczytywanego wszędzie i przez wszystkich, zaczynają odgrywać zasadniczą rolę w poszukiwaniu „clavis universalis”.

Nie trzeba specjalnie podkreślać, że nie można było przewyciężyć intelektualnego kryzysu renesansu bez względu na to, jak wiele energii zaangażowały najętsze umysły epoki w to rozpaczliwe przedsięwzięcie. Rzeczywiste wnioski z załamania się humanistycznych ambicji wyciągnęli ci, którzy nie wierząc w opanowanie ogromu wiedzy cudownymi środkami, zajęli stanowisko sceptyczne. Znalazł się wśród nich również jeden z inicjatorów renesansowego lullizmu, Cornelius Agrippa, który rozprawę *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva* (1530) opatrzył na karcie tytułowej pirronistycznym mottem: „Nihil scire foelicissima vitae”¹⁷.

W kilkadziesiąt lat później doświadczenia i wnioski z tych wielkich rozczarowań uogólniła sceptyczna filozofia Montaigne'a. Zgodnie z nią nie tylko

zdobywanie wiedzy okazuje się daremnym wysiłkiem, lecz również wszelka wartość i prawda stają się relatywne. U Montaigne'a zwątpienie jest już generalne: nic nie jest prawdziwe i nic nie jest fałszywe; jedyna pewność to niepewność naszego sądu, jedyna zaś wiedza człowieka to jego niewiedza¹⁸.

Równocześnie z humanistyczną wiarą w nieograniczone możliwości człowieka ofiarą wielkiego kryzysu padła iluzja ziemskiej harmonii. Podobnie jak mrzonka o absolutnej wiedzy ludzkiej, tak również renesansowy ideał piękna, w którym harmonia wydawała się nabierać największego znaczenia, szedł w parze z uproszczonym widzeniem rzeczywistości. W okresie świetności renesansu piękno nigdy nie objawiało się jako triumf nad komplikacjami i sprzecznościami rzeczywistości (jak np. w przypadku barokowego oratorium), lecz znajdowało wyraz w idealnych proporcjach osiągniętych poprzez wyselekcjonowanie elementów nie naruszających harmonii. Doskonała harmonia, której obce są sprzeczności i napięcia, w odpowiadającym renesansowym koncepcjom artystycznym przedstawianiu ciała ludzkiego, miłości i przyrody, sprowadziła się do klasycznej prostoty. Wielka utopia renesansowa stworzyła wprawdzie warunki dla takiej sztuki, lecz momenty historyczne, które zainspirowały freski Piera della Francesca, szkołę ateńską Rafaela i sonety Pietra Bembo, szybko przeminęły. Za harmonijnymi formami renesansu zaczęły wkrótce pulsować ukryte sprzeczności, by następnie, pod presją rze-

czywistości, wybuchnąć i ostatecznie naruszyć harmonię. Uczeni, pisarze, artyści, którzy mieli za sobą ciężkie doświadczenia historyczne, którzy przeżyli zbiorowe i indywidualne katastrofy, musieli odejść od zasad idealnego ładu, proporcji i piękna formy¹⁹.

Jak w dziedzinie nauki, tak i w sztuce przykład antyczny okazał się nie wystarczający, choć podobnie jak źródła wiedzy również doskonałość form pisarzy i artystów renesansowi spodziewali się znaleźć w dziełach antycznych. Dzieła antyku, w porównaniu z dorobkiem renesansu, mogły uchodzić za wytwory znacznie prostszego świata. Ich pełna harmonii prostota i proporcjonalność słusznie mogła się wydawać artystom renesansowym ideałem, lecz w swojej czystości ów wspaniały przykład stawał się niemożliwy do naśladowania, skoro tylko zdali sobie sprawę z tragicznej złożoności własnej epoki.

Istniała również inna, praktyczna strona odwrotu od harmonii. Największym artystom renesansowym udało się osiągnąć szczyty w artystycznej realizacji harmonijnego ideału piękna. Potem byłoby możliwe już tylko eklektyczne, akademickie naśladownictwo. Kultu kobiecego piękna z włoskich wizerunków Madonny czy gloryfikacji miłości jako boskiego piękna w poezji Petrarcki nie można było dalej stopniować, co najwyżej zostawało tu miejsce dla nienaturalnego, afektowanego naśladownictwa. Wewnętrzne prawidłowości rozwoju artystycznego musiały więc co wybredniejszych artystów epoki po-

pchnąć w kierunku bardziej wyrafinowanego, zdeformowanego, skomplikowanego świata form.

Ponieważ nie zamierzam w tej chwili rozważać specyficznych problemów sztuki i stylu, dotknę jedynie dwóch aspektów rozpadu harmonii, które łączą się z kwestiami ogólniejszymi, psychologicznymi i światopoglądowymi, a mianowicie zmian w sposobie ujmowania piękna kobiecego i miłości oraz przyrody i krajobrazu.

(W piśmiennictwie specjalistycznym poświęconym manieryzmowi jest już dzisiaj truizmem podkreślanie roli erotyki²⁰. Zwłaszcza ówczesne malarstwo reprezentatywne celuje w najbardziej różnorodnym przedstawianiu nagiego ciała kobiecego i scen miłosnych: pokrywają one ściany i stropy papieskich apartamentów w Castel Sant'Angelo, gabinetu wielkiego księcia Cosima w Palazzo Vecchio oraz galerii Franciszka I w Fontainebleau. Odważna akceptacja miłości fizycznej i kult nagiego ciała kobiecego są wprawdzie charakterystyczne dla całego renesansu, jednak poczynając od lat dwudziestych XVI wieku zjawiska te nie tylko występują częściej, lecz także przechodzą przeobrażenie jakościowe. Podczas gdy renesans przedstawia nagość naturalną (przypomnijmy sobie Wenus u Botticellego, Giorgiona i u Tycjana) i dopuszcza do głosu zdrowy seksualizm w dziełach Boccaccia czy Rabelais'go, to manieryzm znamionuje zmysłowość wyrafinowana, wyzywająca, perwersyjna nawet. Manierystyczne akty są wy-

zute z wszelkiego wstydu, nagość w nich jest eks-
hibicjonistyczna. Nawet gotowa na śmierć w obro-
nie swojej czci Lukrecja rzymska czy bogobojna
Zuzanna przypomina teraz kuszącą nierządnicę;
święte zaś, męczennice, a nawet madonny Parmigia-
nina, bez względu na to, czy są ubrane, czy też nie,
należą do najmocniej przesyconych erotyzmem po-
staci kobiecych w malarstwie. Pozostający w służ-
bie Rudolfa w Pradze malarze flamandzcy, Bartho-
lomeus Spranger i jego towarzysze, z upodobaniem
malują słynne, obejmujące się pary mitologiczne.
Szczególną popularnością cieszą się sceny nienatu-
ralne: Leda z łabędziem, Lot z córkami, Zuzanna
i starcy itd. Nierzadki temat to hermafrodyta, jak
również zniewieściali mężczyźni oraz zmaskulini-
zowane kobiety z aluzjami homoseksualnymi. Często
erotyka miesza się z sadyzmem, jak na przykład w
scenach torturowania chrześcijańskich męczennic²¹
czy w powstających za wzorem modnego Seneki,
angielskich bądź hiszpańskich dramatach grozy,
gdzie nierzadko przy otwartej kurtynie dochodzi do
przemocy i to w miarę możliwości kazirodczej²².

Wszystko to sprawiło, że manieryzm daleko od-
biegał od renesansowego kultu platonicznej miłości,
od poetyckiego uwielbienia kobiety w stylu Petrar-
ki. Kobieta i miłość, niezwykle ważne czynniki re-
nesansowego ideału harmonii, zdewaluowały się te-
raz zupełnie. Dlatego poczęto szukać w nich osobli-
wości, wyrafinowania, perwersji. Wybujała erotyka
wszakże to tylko jedna strona zagadnienia. Towa-

rzyszyło jej, rozwijało się wraz z nią uczucie wstrętu i obrzydzenia. Flamandowie wyżywali się w malowaniu szpetnych, odrażających kobiet. Niski, zwierzęcy charakter żądz miłosnej, „erosa brzydoty”, przedstawił również Shakespeare w *Snie nocy letniej*²³, natomiast angielscy poeci metafizyczni z Johnem Donneem na czele, oscylowali między pornografią a odrazą do miłości²⁴. Ideał kobiety uwielbianej przez petrarkistów maniereści zdjęli z piedestału, brutalnie podeptali, po czym został on skazany na wygnanie ze świata ducha i sztuki. A zatem nie ma się czemu dziwić, że na początku XVII wieku Robert Dudley (1573 - 1649), książę Northumberlandu, starał się w jednym ze swoich dzieł dowieść, że „stosunek z ukochaną kobietą jest nie do pogodzenia z postępem nauki”²⁵.

Od przyrody, podobnie jak od miłości, oczekiwano, że również będzie skomplikowana, chorobliwa, wyrafinowana. Idylliczny, przyjazny człowiekowi krajobraz, który tyle uroku nadaje umbryjskim i toskańskim obrazom Quattrocenta, przeobraża się w naturę pełną grozy, niebezpieczeństw i tajemnic. Altdorfer i Breughel malują pejzaże urojone, dzikie, skaliste, zamiast pogodnych parków — ciemne lasy. Człowiek, który wcześniej był centralnym punktem krajobrazu, teraz został odsunięty na bok bądź zupełnie wyeliminowany. W pejzażach Niccolò dell'Abate czy Mompera z trudem tylko można doszukać się sceny, która stanowiła pretekst do namalowania obrazu. Owey budzącej strach przyrody

nie brakowało też w literaturze: zaczarowane lasy Bernarda i Torquata Tassa czy magiczna wyspa Prospera u Shakespeare'a nie były zjawiskami odosobnionymi. Wszystkie potwory, które w średniowieczu zaludniały przyrodę i które renesans przegnał w świat ludowych baśni, teraz znów wzięły w posiadanie swoje dawne dziedziny i z idyllicznej przekształciły naturę w fantastyczną, monstrualną, demoniczną²⁶. Demon zaś dla ludzi późnego renesansu stanowił namacalną rzeczywistość. Wierzył weń zarówno lud, jak najświatlejszy uczoney. Jeden z prekursorów nowożytnej historiozofii, Jean Bodin, w dziele *Démonomanie* (1580) wyraził m.in. мнение, że diabelska monarchia składa się z 72 księstw, a jej ludność liczy 7 405 926 demonów²⁷. Nic więc dziwnego, że ludzie, przeświadczeni o istnieniu tylu demonów, rozpoczęli na oszałamiającą skalę ściganie czarownic, co spowodowało śmierć dziesiątek tysięcy niewinnych kobiet.

Krajobraz antropocentryczny, zrozumiały dla człowieka, przeobraził się w nieprzenikniony, groźny labirynt. Takiej samej metamorfozie ulegały ogrody, które w mrocznych kątach kryły straszdyła. Natomiast w utopijno-satyrycznej powieści alegorycznej Jana Amosa Komenskigo (*Labyrnt světa a Ráj srdce*, 1623)²⁸ labirynt stał się już symbolem całego świata, który pojawił się tu jako ogromne miasto zbudowane w kształcie labiryntu na znak tego, że tkanka miejska nie koncentruje się wokół jakiegoś centralnego terenu ludzkiej działalności, nie

anowi dla niej harmonijnie przejrzystej oprawy, jak to przedstawiały renesansowe malowidła. Wędrowiec mógł tutaj znaleźć drogę tylko dzięki pomocy specjalnych przewodników, jak to ma również miejsce w dziele Jeana Bodina *Amphiteatrum naturae* (1596), gdzie występuje oryginalna postać „Mystagogue”, który przybyszom pokazuje te wszystkie ciekawostki i osobliwości miasta, których sami nie zdołaliby dostrzec ²⁹.

Jak świadczą zasygnalizowane zjawiska, ideały renesansu — humanizm i mit harmonii — z wolna korumpowały się od wewnątrz, powiązania między nimi rwały się, ideały zaś w końcu obracały się we własne przeciwieństwa. Poczucie równowagi i bezpieczeństwa, właściwe czasom renesansu, rozpadło się zupełnie, a brak podstaw dla nowego rodzaju pewności sprawiał, iż powszechne stawało się uczucie bezradności człowieka wobec zarówno sił przyrody, jak i społeczeństwa ³⁰. Mamy zatem prawo mówić nie tylko o kryzysie intelektualnym, lecz też o rzeczywistym kryzysie duchowym, o „nieczystym sumieniu” ³¹. Żartobliwy, figlarny artyzm, charakterystyczny dla manieryzmu, jest tak samo próbą pewnego rodzaju ucieczki od owego kryzysu, jak coraz częstsza neuroza ³². Dziwacy i psychopaci zdarzają się w każdej epoce, jeśli jednak w pewnym okresie ich liczba wyraźnie rośnie, i to zwłaszcza w kręgu elity umysłowej, zjawisko to musi mieć głębokie przyczyny historyczne. Tradycja przekazała nam zaskakująco wiele osobliwych historii dotyczą-

cych dużej części artystów i pisarzy XVI wieku. Malarze miewali przeważnie jakieś skłonności do ekscentryzmu, to oddawali się bez miary rozrywkom, to znów cofali w dręczącą samotność ulegając melancholii. Źródła poświadczają, że Pontormo, Salviati i Goltzius cierpieli przez większość życia na depresję maniacką. Orlando Lasso, Tasso i Góngora umarli w obłąkaniu. Greco nie znosił świata zewnętrznego i światła, dni całe spędzał w ciemnym pokoju przy zasłoniętych oknach, by w odgradzeniu od rzeczywistości móc tworzyć wizje artystyczne. Z rysunków Pontorma patrzą na nas zmacone obłędem oczy, z portretów Bronzina wyzierają puste spojrzenia³³.

Najbardziej frapującym świadectwem kryzysu duchowego jest chyba fakt, iż właśnie w tym okresie rodzą się — jak to znakomicie dostrzegł Arnold Hauser — najwięksi rozdarci bohaterowie w literaturze światowej³⁴. Faust, Hamlet, Don Juan i Don Quijote — to dzieci manieryzmu. Każdego z nich przytłacza jakiś ciężki kompleks duchowy, którego nierozwiązywalność prowadzi do tragicznego zakończenia. Słynnym bohaterom Marlowe'a, Shakespeare'a, Tirsa de Moliny i Cervantesa³⁵ nie brakuje szlachetnych namiętności, lecz renesansowy stosunek do życia i renesansowe ideały są już w nich wypaczone i powodują nieprzewycięzalny konflikt z warunkami epoki coraz dalej od renesansu odchodzącej. Georg Wilhelm Pabst, twórca chyba najbardziej dotąd udanej filmowej wersji *Don Quijote'a*

(1933), wydobyl prawdopodobnie cos bardzo istotnego, kiedy w zakonczeniu filmu postawil swojego bohatera (w roli glownej wystepowal Szalapin) — w zaskakujacy sposob — wobec przedstawicieli inkwizycji. Ostatni, maniakalni glosciele renesansowej iluzji, z punktu widzenia nowego porzadku stanowili juz w owczes publiczne zagrozenie, i jesli nawet w powiesci Cervantesa do tego nie doszlo, to prawdziwych Don Quijote'ow, walczacych o renesansowe idealy, Swiety Trybunal nieraz posylal na stos.

Religia, wzglednie religie i Koscioly, mialy decydujacy udzial w prowokowaniu tak charakterystycznych dla drugiej polowy XVI wieku kryzysow duchowych. Byl to okres efektownych nawroceń. Nawrocenie stanowilo jedna z form uciezki dla ludzi, ktorzy nie mogli zniec presji psychicznej. Znany niemalo pisarzy i artystow, ktorzy nawracajac sie u schylku zycia wystepowali przeciwko swojej grzesznej — w danym przypadku manierystycznej — przeszlosci. Taki np. Parmigianino, Bronzino czy — spozrod poetow — John Donne oddawal sie pod koniec zycia wręcz chorobliwej poboznosci³⁶. W 1582 roku wielki manierystyczny architekt i rzezbiarz, Bartolomeo Ammanati, juz jako starzec, w listie skierowanym do czlonkow florenckiej Accademia del Disegno, zlozyl publiczna samokrytyke: przyznal, ze w calaj swojej artystycznej dzialalnosci, zamiast sluzyc Kosciolowi, bladzil uprawiajac kult nagości, przestrzega zatem mlodszych czlonkow Akademii, by w swojej pracy artystycznej nie zanied-

bywali stosowania się do wytycznych władz kościelnych³⁷.

W tym okresie jednak należało dokonywać wyboru nie tylko między życiem grzesznym a pobożnym, lecz również między herezją a prawowiernością, co wiązało się ze znacznie cięższym konfliktem sumienia, z religijnym kryzysem renesansu. Jeśli chodzi o sprecyzowanie, czym był ów kryzys, to opinie są bardzo podzielone. Częsty jest pogląd, w myśl którego wyrazem religijnego kryzysu epoki renesansu była reformacja³⁸. Jednak reformacja to nie kryzys, lecz ukoronowanie tej tendencji do religijnego odrodzenia, której istnienie można zaobserwować od początku renesansu. Poczynając od Petrarcki, poprzez Ficina, aż po Erazma z Rotterdamu humaniści stale zmierzali do nadania religii bardziej ludzkiego, bardziej osobistego charakteru. Reformatorzy rozwijali „devotio moderna” i program humanizmu, kiedy rozciągnęli prawo do swobodnych, indywidualnych badań na zagadnienia religii i *Pismo Święte*, wywołując ten sam ożywczy ferment, który w filozofii i w innych dziedzinach należących do sfery ideologii zaczął się już w XV wieku.

Potrzeba zreformowania religii i Kościoła była na tyle powszechna, że objęła również Kościół katolicki. Przyspieszali to, z różnych powodów nieufni wobec reformacji luterańskiej, humaniści, tacy jak Erazm i Thomas Morus. Na rzecz reformy działała też, poczynając od lat dwudziestych XVI wieku, liczna grupa katolickich dostojników Kościoła. Kar-

dynałowie Sadoletto, Contarini i Pole, z aprobatą papieża Pawła III pracowali nad przygotowaniem prawdziwego soboru reform, a ich zabiegi śledzili z sympatią tacy wybitni przedstawiciele renesansu, jak Vittorio Colonna i starzejący się Michał Anioł. Związane nierozzerwalnie z humanizmem dążenie do swobodnego poszukiwania drogi religijnej natrafiało na bariery, gdy rzecznicy coraz silniejszego arystokratycznego systemu społecznego, odrzucając ducha reformy, zaczęli się domagać przywrócenia zasady autorytetu. Wreszcie na zwołanym przez reformatorów katolickich soborze trydenckim kwestia wprowadzenia reform musiała ustąpić miejsca sprawie ustanowienia przepisów w celu obrony ortodoksji i restauracji władzy kościelnej. Flirtowi z humanizmem położyła kres scholastyka, odrodzona zwycięsko wewnątrz Kościoła.

Podobny proces rozegrał się w obrębie wyznań protestanckich. Również w tym przypadku miejsce „liber examen” zajęła zasada autorytetu, ortodoksja i scholastyka³⁹. Religijny kryzys renesansu nie jest związany z reformacją, lecz z tą właśnie reakcją ortodoksyjno-scholastyczną. Naprawdę zaczął się on wówczas, gdy w kalwińskiej Genewie spłonął na stosie Servet (1553), a wszelka otwarta bądź ukryta próba reform, odnowy, każda innowacja w Kościele i w którymkolwiek z wyznań chrześcijańskich stała się obiektem prześladowań.

Prawdziwego źródła kryzysu religijnego powinniśmy upatrywać nie w antagonizmie między katoli-

cyzmem a protestantyzmem, lecz w nieprzewycięzalnej sprzeczności między autorytetem, dogmatem, władzą kościelną i świecką, a niezależnym myśleniem, swobodą badania i interpretacji *Pisma Świętego* oraz wolnością sumienia. Najwybitniejsi przedstawiciele elity intelektualnej drugiej połowy XVI stulecia rzadko byli wolni od konfliktów, które owa sprzeczność rodziła, a ich zmagania bądź to kończyły się w więzieniu czy na stosie, bądź prowadziły do zdrady. Tragizm ich sytuacji i kryzys renesansowego myślenia jest oczywisty.

Jak z powyższego wynika, kryzysowe zjawiska są w renesansie różnorakie, złożone, ich geneza tkwi w rozmaitych przesłankach i okolicznościach. Dlatego właśnie nie dają się one sprowadzić do jednej zasadniczej przyczyny, do wyobcowania, jak to czyni autor najobszerniejszej monografii manieryzmu, Arnold Hauser⁴⁰. Naszym zdaniem zjawisko wyobcowania można zaobserwować w całej epoce renesansu i nie ono wyłącznie jest powodem kryzysu. Takie przejawy wyobcowania, jak zinstytucjonalizowanie, zbiurokratyzowanie, którym Hauser przypisuje wielkie znaczenie ze względu na manieryzm, nie są związane z kryzysem renesansu, lecz z powstawaniem nowoczesnych państw, to natomiast stanowi zdobycz całego renesansu, a nie jest produktem kryzysu. Przypomnijmy sobie tylko najbardziej zinstytucjonalizowane, najbardziej zbiurokratyzowane, najlepiej administrowane państwo epoki, stanowiące pod tym względem wzór dla wszystkich in-

nych państw nowożytnych, a mianowicie Rzeczpospolitą Wenecką. Państwo to właśnie dzięki swoim doskonale funkcjonującym instytucjom potrafił uniknąć znamienych dla XVI wieku kataklizmów (lub przynajmniej pomniejszyć, zrównoważyć ich zgubne wpływy): dzięki urzędowi do spraw zboża — klęski głodu, dzięki służbie zdrowia — epidemii, dzięki dyplomacji — zniszczeń wojennych. Nic dziwnego, że w Italii kryzys w najmniejszym stopniu dotknął Wenecję, że tutaj rozkwitał najdłużej tzw. wielki renesans, a manieryzm upowszechnił się stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec wieku. Początki renesansowego wyobcowania i kryzys renesansu w wielu punktach mogą się zbiegać, lecz te dwa zjawiska nie są identyczne i nie pozostają ze sobą w bezpośrednim związku przyczynowo-skutkowym.

Sam kryzys, którego najbardziej charakterystyczne przejawy gospodarcze i społeczne, a także intelektualne i duchowe staraliśmy się zasygnalizować, trwał okrągłe pół wieku, mniej więcej przez całą drugą połowę XVI stulecia. Oczywiście chronologia jest elastyczna: w Italii symptomy kryzysu pojawiły się już w latach dwudziestych, natomiast w Anglii, w Niemczech i w Europie Wschodniej zaczęły one przybierać na sile dopiero pod koniec wieku.

Owych blisko pięćdziesięciu lat, które upłynęły od początków kryzysu do momentu konsolidacji feudalizmu, nie można wszakże uważać jednoznacznie i bez reszty za okres manieryzmu. Ci, którzy wbrew

zmienionym stosunkom trwali przy podstawowych zasadach humanizmu, którzy błakali się rozczarowani w niepewności, w „labiryncie świata”, którzy uciekali przed wrogim światem w głąb duszy, którzy toczyli bohaterską walkę z wiatrakami o ideały odchodzącego renesansu — ci wszyscy stanowili tylko część myślicieli, artystów i intelektualistów epoki. Obok nich zaś i przeciwko nim walczyli już również ci, którzy — czy to świadomie i odważnie, czy też powodowani tchórzostwem — zerwali z ideałami renesansu i stanęli po stronie tworzącego się nowego świata baroku.

Nie tylko manieryzm, lecz również barok zrodził się z kryzysu renesansu i niemal równoległe z nim. Jednak podczas gdy w manieryzmie znajdował odbicie sam kryzys, to w baroku dochodziło już do jego przewycięzania. Gospodarczo-społeczne siły historii sprzyjały nowemu, szlacheckiemu systemowi baroku i opartej na zasadzie autorytetu kulturze barokowej oraz religijnej wizji świata. Z nich pochodziła niezachwiana świadomość i poczucie bezpieczeństwa pionierów nowej epoki, w tym również jezuitów. Oni to, podobnie jak wcześniej humaniści, stanęli teraz w głównym nurcie historii, ich teraz wypełniał ten sam optymizm, który przedtem cechował myślicieli renesansu. W przeciwieństwie do ludzi baroku manieryści, jako tylna straż renesansu i przedstawiciele ostatniego pokolenia humanizmu, tworzyli w coraz większej izolacji, coraz dalej od-

chodząc od realiów, od zasadniczych problemów aktualnych.

Na razie jednak w sztuce i w nauce oni jeszcze stanowili większość, oni byli czczonymi geniuszami kulturalnego świata, protegowanymi wielkich mecenasów. Stopniowo jednak, prawie niezauważenie, poczęli schodzić na dalszy plan, tracili grunt pod nogami lub stawali się ofiarami prześladowań. Powstała paradoksalna sytuacja polegająca na tym, że egzystencjalna świadomość artystów, pisarzy i uczonych osiągnęła punkt szczytowy właśnie wtedy, kiedy jej fundamenty zaczęły się chwiać.

Przedstawiciele manieryzmu mogli jeszcze obficie korzystać z materialnego i moralnego kapitału, jaki wywalczyli i utrzymali ich wielcy poprzednicy. Jeden po drugim otrzymywali tytuły szlacheckie i wysokie wynagrodzenia, przede wszystkim w Italii, gdzie osiągnęli niewyobrażalny dla nas dzisiaj poziom życia. Malarze i architekci wznosili co raz pałace nie ustępujące rezydencjom magnackim (Giulio Romano w Mantui, Vasari w Arezzo, Federico Zuccari w Rzymie). Wielu z nich utrzymywało dwory dorównujące książęcom i zlecało budowę grobowców dla siebie na wzór dostojników kościelnych i władców. Również ludzie stojący na czele akademii byli rangą bliscy „principe”, księcia, władcy. Uprzywilejowaną pozycję artystów dobrze charakteryzuje fakt, że kiedy na podstawie uzasadnionego podejrzenia oskarżono o morderstwo Benvenuto Cellinie-

go, papież Paweł III nie pozwolił wszcząć przeciw niemu postępowania, argumentując, iż taki wielki artysta stoi ponad prawem⁴¹.

Chociaż spośród elity umysłowej najwyższej byli cenieni artyści, to jednak i ci, którzy uprawiali literaturę, nie mieli powodów do niezadowolenia. A jeśli nawet skarżyli się, to tylko dlatego, że do już posiadanych majątków i dóbr nie przydawano im dalszych dostatecznie szczodrych darów, jak to wynika z ponawianych utyskiwań Ronsarda. Pięknym przykładem hojności mecenasów jest fakt, iż kiedy Bernardo Tasso, ojciec wielkiego Torquata, miał przystąpić do pisania swojego eposu rycerskiego *Amadigi*, otrzymał od księcia Salerno, u którego pełnił funkcję sekretarza, nie tylko wieloletni płatny urlop, ale na dodatek również willę w Sorrento, żeby mógł spokojnie i bez przeszkód pracować⁴². (Książęcy mecenas nie mógł już nic poradzić na to, że za spisek przeciwko Karolowi V wraz z jego własnymi dobrami skonfiskowano również dom przydzielony zacnemu Bernardowi).

Manieryści tworzyli elitę umysłową epoki. Na środowisko, w którym rozwijali działalność, składały się dwory, akademie, tajne stowarzyszenia i samotnie. Dzięki mecenasowi władców liczne dwory stały się w tym okresie ostoją sztuki, literatury i nauki manierystycznej. Wznoszone wówczas pałace książęce zapełniały się arcydziełami świadczącymi o wyrefinowanym smaku i służącymi celom raczej prywatnym niż reprezentacyjnym. Sztuka manieryzmu

nie miała służyć przede wszystkim celom reprezentacyjnym czy perswazyjnym, a jej protektorzy nie pragnęli pomnażać swojej książecej chwały przy pomocy artystów i pisarzy. W przeciwieństwie do władców pełni renesansu czy baroku, władcy-mecenasi w okresie późnego renesansu pragnęli sami delectować się dziełami sztuki, sami też należeli do grona znawców sztuki, jej adeptów, koneserów i — jak tego dowodzi przykład cesarza Rudolfa II, króla Węgier i Czech — gotowi byli zaniedbywać dla tych spraw obowiązki państwowe.

Dla dworów manierystycznych znamienne jest również to, że były one przeważnie izolowane, budowane daleko od miast (Fontainebleau czy Escorial) lub przynajmniej poza granicami miasta (Palazzo del Tè w Mantui czy Palazzo Pitti we Florencji). Podczas gdy później barokowe pałace i ogrody stały się otworem dla każdego i każdy mógł swobodnie wejść do Wersalu, to prawo wstępu na dziedziniec czy do ogrodu pałaców manierystycznych, zwłaszcza zaś dostępu do zazdrośnie strzeżonych zbiorów, mogli uzyskać jedynie wybrani⁴³. Powstały wówczas pierwsze wielkie kolekcje dzieł sztuki i znalezisk archeologicznych, na których gromadzenie nie żalowali pieniędzy nawet najbardziej skąpi władcy, tacy jak Filip II czy Rudolf II. W trakcie urządzania pierwszorzędnych muzeów (tzw. „Wunderkammer”) naczelną zasadą była nie uroda przedmiotów, lecz ich kuriozalność, dziwaczność, zgodna z często cytowanymi sformułowaniami Swetoniusza, „vetustas” i „rari-

tas" 44. Również w malarstwie pociągała osobliwość: fantastyczno-tajemnicze obrazy Hieronima Boscha trafiły wówczas do Escorialu, skomponowane zaś z motywów roślin, zwierząt bądź z innych przedmiotów, bogate w symbole, lecz nudne pod względem artystycznym, obrazy Arcimboldiego znalazły wtedy miejsce na Hradczanach.

Podobnie zamknięty, wyizolowany był również świat akademij 45. Chociaż i wcześniej pojawiały się sporadycznie towarzystwa naukowe i literackie, to jednak akademie, działające jako uprzywilejowane zgromadzenia, jako ekskluzywne ogniska życia umysłowego narodziły się dopiero w okresie manieryzmu. W Italii powstawały jak grzyby po deszczu w drugiej połowie XVI wieku. Każde ważniejsze miasto miało swoją akademię, a niektóre nawet po kilka. Obok akademij uznanych oficjalnie przez władców, przez różne władze kościelne i świeckie, pojawiały się półtajne bądź tajne stowarzyszenia, związki alchemików i — najprzeróżniejsze, cieszące się niekiedy poparciem tego czy owego arystokraty — grupy o charakterze koterii. Sieć rozmaitych organizacji elity umysłowej ogarnęła niebawem całą Europę, tworząc bazę dla takich towarzystw o niejasnej genezie, jak różokrzyżowcy, a później wolnomularze 46.

Wreszcie niemało było i takich, którzy wybierali najskuteczniejszy sposób wycofania się z życia, zamknięcia w wieży z kości słoniowej, a mianowicie samotność (oczywiście jeżeli mieli odpowiedni mają-

tek i zamek, który czynił ją atrakcyjną). Poczynając od Montaigne'a wielu szukało tej formy życia i znajdowało ją, niejednokrotnie świadomie odwracając się od świata dworskiego, stawiając sposób życia „Courtisan retiré”⁴⁷. Pisarze manieryści byli często przeciwnikami dworu, odrzucali kodeks Castiglione-go, występowali przeciwko politycznym intrygom w życiu dworskim i nie byli skłonni do uniżonego służenia władcom. To antydworskie nastawienie niejednokrotnie znajdowało wyraz również w ich dziełach, na przykład w utworach jednego z wielkich inicjatorów liryki manierystycznej, Giovanniego della Casa. Dwór był dla nich atrakcyjny tylko wówczas, gdy nie spełniał misji politycznej, lecz stawał się swego rodzaju „litteraria res publica”.

Badając „socjologię” manieryzmu odkrywamy ekskluzywny świat arystokracji (nie tyle w sensie społecznym, co raczej umysłowym!). „Nienawidzę pospolitego tłumu i swoje wyjątkowe poezje poświęcam tylko tym badawczym umysłom, które nauka uszlachetnia, a szlachetność uświęca” — napisał George Chapman w dedykacji do jednego ze swoich tomów (1595)⁴⁸, w pełni reprezentując punkt widzenia pisarzy manierystów. Izolowanie się od niewykształconego społeczeństwa zaszło tak daleko, że autorzy często ociągali się z publikowaniem swoich dzieł bądź wręcz go unikali, jak jeden z najwybitniejszych spośród nich, John Donne⁴⁹.

Elita umysłowa izolująca się od szerszych grup społeczeństwa, stojąca ponad własną klasą, narodem

i Kościołem, nabierała charakteru kosmopolitycznego i interkontesyjnego. Podczas gdy renesans raczej torował drogę dążeniom narodowym, a w wyniku reformacji powstawały i utrwały się antagonizmy wyznaniowe, to manieryści przyjęli i bronili ze szlachetnym przekonaniem, lecz coraz bardziej anachronicznie, stanowiska humanizmu, pierwotnie kosmopolitycznego i tolerancyjnego.

Kosmopolityzm manierystycznej elity w znacznym stopniu umacniały ciągłe wędrówki i częste zmiany miejsca pobytu XVI-wiecznych uczonych i artystów. By wymienić tylko — spośród niezliczonych przykładów — wielkiego uczonego, lekarza Vesaliusa, który urodził się w Brukseli, studiował w Lowanium, Paryżu, Kolonii i Montpellier, był profesorem w Padwie, Bolonii i Pizie, służył jako lekarz w armii cesarskiej oraz na hiszpańskim dworze itd. Znakomitych twórców epoki przyjmowano wszędzie z otwartymi ramionami i przekazywano sobie z rąk do rąk, jak na przykład Giordana Bruna, który w ciągu kilkunastu lat przemierzył niemal całą Europę, od Paryża po Pragę i od Oxfordu po Wittenbergę. Inni, poprzez korespondencję, kierowali życiem umysłowym epoki, nie skrępowani granicami państwowymi, wśród nich zaś szczególnie Justus Lipsius, który — niczym prezes jakiejś akademii międzynarodowej — oplótł siecią listów cały uczone świat jako ostatni z łacińskich humanistów w typie Erazma.

Wówczas to zresztą łacina, jako międzynarodowy

język uczonych, po raz ostatni zapanowała w Europie. Również emblematy, imprezy, pseudohieroglify oraz inne symboliczne rysunki i znaki wspomagały ekskluzywne, międzynarodowe komunikowanie się wtajemniczonych. Wraz z wynalazkiem druku została przyspieszona wymiana dóbr duchowych, która objęła również sztukę dzięki modnym sztychom⁵⁰. Malarstwo manierystyczne szczególnie wiele zawdzięczało temu, że artyści z Północy (Holendrzy, Niemcy) mogli poznawać — głównie dzięki podróżom — sztukę włoską. Włosi natomiast, za pośrednictwem rycin, mogli podziwiać dzieła Dürera czy Lucasa van Leyden⁵¹. Wielkie ośrodki manieryzmu, jak np. Praga za Rudolfa II, miały całkowicie międzynarodowy charakter: Duńczyk Tycho Brahe, Włoch Arcimboldi, Flamandczyk Spranger, Anglik John Dee i Niemiec Kepler oraz oczywiście Czesi, Austriacy, Węgrzy, Polacy zbierały się tam wszyscy dzięki cesarzowi, którego interesowała każda osobliwość.

W tym okresie kontrreformacji i wojen religijnych w kręgach pisarzy, artystów i uczonych manierystycznych różnice wyznaniowe nie miały większego znaczenia. Na Węgrzech, głęboko podzielonych pod względem religijnym, elita umysłowa na początku XVII wieku rekrutowała się spośród pisarzy, mecenasów i uczonych najrozmaitszych wyznań. Humanistyczny dostojnik kościelny Demeter Náprági, luterkański poeta-literat János Rimay, uczony stoik, kaznodzieja kalwiński János Ceglédi, unitariański poeta-polityk János Petki, uczony hebraista i głowa

herezji sabatariańskiej Simon Pécsi oraz wielu ich towarzyszy pozostawało ze sobą w najlepszej przyjaźni, przeciwstawiając się nietolerancji zarówno katolickiej, jak kalwińskiej⁵². Pojawiające się wszędzie w ostatnim trzydziestoleciu XVI wieku tendencje heterodoksyjne, heretyckie, reprezentowały wszystkie zasady tolerancji nie tylko w obrębie chrześcijaństwa, lecz również wobec żydów i mahometan. Francuz Guillaume Postel i pseudo-Grek, heretycki teolog, Jacobus Palaeologus, mieli nadzieję na połączenie chrześcijaństwa, religii żydowskiej i mahometanizmu. Późnohumanistycznych, manierystycznych rzeczników wolnej od sporów wyznaniowych jedności chrześcijańskiej znajdujemy również w obozach katolickim oraz kalwińskim (na przykład Patrizi w Rzymie czy Pareus w Heidelbergu). Giordano Bruno natomiast i luterańscy różokrzyżowcy byli jednakowo pełni złudzeń wobec Henryka IV, który zabiegał o stworzenie warunków do koegzystencji i pokoju między katolikami i protestantami⁵³.

Jednak w warunkach politycznych Europy, zmierzającej szybkimi krokami ku wojnie trzydziestoletniej, kosmopolityzm i tolerancja religijna okazały się naiwną mrzonką. Były sprzeczne z aktualnymi tendencjami rozwoju historycznego, bo przecież pod koniec XVI wieku interesy klasowe dochodziły do głosu przeważnie w otocze spraw wyznaniowych bądź przejawiały się w formie konfliktów między „narodami”, a ściślej — między stanami lub pań-

stwami. Kształtujące się stosunki znamienne dla epoki baroku jednoznacznie sprzyjały — w przeciwieństwie do sytuacji w manieryzmie — dążeniom wyznaniowym i narodowym.

Poprzez kosmpolityzm i interkonfesyjność doszliśmy do problemu ideologii manieryzmu. Zagadnienie to tylko wówczas będziemy mogli scharakteryzować prawidłowo, gdy przyjmiemy do wiadomości, że nie istnieje odrębna, dająca się oddzielić od renesansu bądź przeciwstawna mu, filozofia manieryzmu. Żywe są w niej bowiem różne, powstałe już przeważnie w XV wieku, nurty filozoficzne renesansu, zmieniają się jedynie proporcje, modyfikacji i wypaczeniu ulega linia rozwoju⁵⁴.

Odbyła się pewna selekcja: jednych kierunków renesansowych manieryści nie kontynuowali, a nawet się ich wyparli, inne natomiast szczególnie faworyzowali i rozwijali. Jedną ze scen opowieści Komenskiego *Labirynt světa a Ráj srdce* prezentuje stanowisko filozoficzne znamienne dla późnego renesansu, dla manieryzmu. Oto w rozdziale XXXI Salomon przybywa do Pałacu Mądrości. W jego orszaku znajdują się m. in. „patriarchowie, prorocy, apostołowie, wyznawcy i inni”, a także filozofowie, którzy w ten sposób stają się równoprawnymi członkami tego świętego zgromadzenia nieśmiertelnych. Spośród filozofów Komenský wymienia czterech: Sokratesa, Platona, Epikteta i Senekę. Nie ma w ich gronie Arystotelesa, którego natomiast dostrzegamy

niebawem na czele ziemskiej deputacji, jako śmiertelnika, który bezskutecznie prosi, by filozofowie, żyjący na ziemi, nie musieli umierać⁵⁵.

Filozofowie platońscy i stoicy zatem należą do sfery niebiańskiej, nieśmiertelnej, natomiast Arystoteles i jego towarzysze — do śmiertelnej, ziemskiej. Ci pierwsi, biegli w odprawianiu misterii ku czci bóstw, to „święci” mędrzy, drudzy zaś to jedynie ziemscy uczeni należący do tego świata. Trzy najważniejsze szkoły filozofii antycznej, odnowione przez renesans, są tu więc zdecydowanie zróżnicowane: platończykom i stoikom przeciwstawiony jest Arystoteles, wyzuty z blasku chwały boskiej mądrości⁵⁶.

Myśliciele manieryzmu zajmowali stanowisko zdecydowanie antyarystotelesowskie. Odrzucali racjonalizm Arystotelesa, obawiając się zarówno jego „lewicowych”, jak „prawicowych” konsekwencji. W ujęciu scholastycznym lub neoscholastycznym filozofia arystotelesowska stała się filarem dogmatów i ortodoksji kościelnej, z drugiej jednak strony, rozwijana w duchu awerroistycznym, mogła prowadzić nawet do ateizmu. Przedstawiciele manieryzmu rezygnowali z obu tych dróg, bo przecież wobec ateizmu i materializmu zajęli stanowisko idealistyczne, chrześcijańskie, natomiast wobec scholastyki bronili prawa do swobodnego myślenia, do uwolnienia od dogmatów, do liberalnej religijności⁵⁷.

W drugiej połowie XVI wieku filozofia arystotelesowska stała się dla prekursorów baroku podporą

zarówno w teologii, jak w etyce, naukach przyrodniczych, retoryce i poetyce. Dla reprezentantów nowego porządku feudalnego i dla Kościołów było obojętne, jak dalece tezy Arystotelesa wytrzymują konfrontację z doświadczeniami wynikającymi z faktów historycznych i z odkryciami w dziedzinie nauk przyrodniczych; potwierdzały one racjonalnie zasadę autorytetu i dlatego były potrzebne.

Uczeni i teoretycy późnego humanizmu nie mogli jednak przejść do porządku nad tym, że odkrycia Kopernika i innych gruntownie podważały wiarygodność Arystotelesa. Te same osiągnięcia natomiast nie kompromitowały bardziej abstrakcyjnej filozofii platońskiej i stoickiej, unikającej zagadnień praktycznych i ścisłych. Platońska metafizyka i stoicka moralność okazały się bardziej elastyczne od arystotelesowskiego racjonalizmu. Nie tworzyły one zamkniętej doktryny, nie można było ich rozwinąć w system sztywnych dogmatów, nadawały się więc do synkretycznego łączenia z innymi doktrynami⁵⁸. Dlatego dwoma prądami filozoficznymi, które dominowały w okresie manieryzmu, były: bardzo już wypaczony i przemieszany z wieloma obcymi elementami platonizm oraz chrześcijański stoicyzm.

Platonizm i stoicyzm umożliwiały w gruncie rzeczy sformułowanie i umotywowanie na płaszczyźnie filozoficznej dwóch zasadniczych postaw, charakterystycznych dla manieryzmu. Wobec atakującego zwycięsko arystotelesowskiego, dogmatycznego światopoglądu barokowego przedstawiciele schyłkowego

renesansu i humanizmu byli zwolennikami jakichś tendencji albo ezoterycznych, albo moralizatorskich. Pierwsi tworzyli nieprzejezdane skrzydło manieryzmu. Należy tu zaliczyć tych wszystkich, którzy nadal z niespożytą siłą badali i drążyli tajemnice świata, przyrody i bóstwa, w ramach czy to jakiejś herezji religijnej, czy też którejś z dyscyplin przyrodniczych. Kierunek moralizatorski natomiast skupiał tych, którzy uciekali od świata zewnętrznego lub szukali z nim porozumienia, względnie byli nastawieni obronnie, tych, którzy za cenę kompromisu próbowali z ideałów humanizmu uratować to, co dawało się uratować. Platonizm i stoicyzm, dzięki swojemu charakterowi, naturze i — co nie mniej ważne — tradycjom, były rzeczywiście predestynowane do tego, by stworzyć podstawy teoretyczne dla tendencji i postaw ezoterycznych, względnie moralizatorskich.

Przedstawiciele nurtu ezoteryczno-platońskiego i moralizatorsko-stoickiego łączyły liczne związki i wzajemna sympatia, i to nie tylko w okresie manieryzmu, lecz już wcześniej. Główny kodeks antyczny moralności stoickiej, *Enchiridion* Epikteta, przetłumaczył z języka greckiego na łacinę właśnie jeden z czołowych platońskich poetów-filozofów renesansu, Poliziano. Platonicy i stoicy często na to samo pytanie dawali podobne odpowiedzi, tyle że uwzględniali wewnętrzne współzależności we własnym systemie i używali jego odrębnej terminologii⁵⁹. Obydwa nurty manieryzmu, ezoteryczno-platoński i moralizatorsko-stoicki, stanowią właściwie

lewe, względnie prawe skrzydło tego samego obozu. Logika rozwoju historycznego i ideologicznego sprawia, iż z góry wiadomo, że zwolennicy ezoterycznego platonizmu, niezależnie od tego, czy byli filozofami, heretykami lub też przyrodnikami, wcześniej czy później musieli ponieść porażkę, podczas gdy przedstawiciele stoicyzmu stopniowo szli na kompromis z okolicznościami, ich opór słabł i w końcu — razem ze swoją filozofią — znaleźli się, ocaleni, w świecie baroku. Prześledźmy teraz rozwój tych dwóch, związanych ze sobą, lecz zarazem odrębnych kierunków, zwracając również uwagę na ich antecedenje.

Platonizm renesansowy ma takie aspekty, które w manieryzmie tracą swój sens jako nierozdzielnie związane z optymistycznym, harmonijnym rozkwitem renesansu. Tak więc ubóstwianie kobiety i miłości oraz związany z tym kult doskonałego piękna i harmonii, co inspirowało poezję petrarkistów i czemu zawdzięczamy rozległą platoniczną twórczość traktatową, to wszystko było już manieryzmowi — jak na to wskazywałem — zupełnie obce. Za to bardziej odpowiadał aspiracjom manieryzmu platonizm w nurcie sprzężonym z hermetyzmem⁶⁰.

Florentyńczyk, ojciec filozofii neoplatońskiej, Marsilio Ficino, w 1463 roku przełożył z greki na łacinę tzw. *Corpus Hermeticum*, które wraz z wieloma innymi dziełami przypisywano legendarnemu mędrcowi staroegipskiemu, Hermesowi Trismegistosowi.

W rzeczywistości chodzi o powstałe w II wieku n.e. zawile pisma religijno-filozoficzne, w których pitagorejska mistyka oraz zwulgaryzowany platonizm i stoicyzm mieszają się z elementami różnych religii wschodnich. Uczni epoki renesansu jednak ani przez chwilę nie wątpili w to, że rozważania przyśądżane Hermesowi Trismegistosowi naprawdę pochodzą od niego i zawierają mądrość starszą nawet lub przyjnamniej tak starą jak *Księgi Mojżeszowe*. Ficino podkreśla też we wstępie do swojego przekładu, że Hermes dał początek i stanowi praźródło, Platon zaś jest kontynuatorem jego filozofii.

Do XV-wiecznego platonizmu zostały rychło włączone inne elementy wschodnie, mistyczne: przypisywane legendarnemu Orfeuszowi, a w rzeczywistości pochodzące również z czasów chrześcijańskich tzw. hymny orfickie, następnie wywodzone od twórcy religii perskiej, Zoroastra, a w rzeczywistości powstałe w II wieku n.e. przepowiednie chaldejskie, i wreszcie ukształtowana w średniowieczu mistyczna nauka żydowska, kabała, o której sądzono, iż poczynając od Mojżesza dzięki całemu łańcuchowi wtajemniczonych przetrwała w tradycji ustnej do końca XIII wieku, to jest do momentu spisania⁶¹.

We wszystkich tych bardzo starych, uważanych za starsze od chrześcijaństwa, dziełach ezoterycznych i mistycznych, mówiących o świecie, stworzeniu, o tajemnicach natury, upatrywano najbardziej autentycznego źródła boskich nauk, zarysu „religio universalis”. Inny wybitny przedstawiciel renesan-

sowego platonizmu, Pico della Mirandola, próbował zebrać w jedną całość wszystkie te obskurantkie spekulacje i wykazać ich zgodność z nauką chrześcijańską. Co więcej, Ficino, Pico i wielu innych dopatrywało się w tych hermetycznych i kabalistycznych pismach aluzji dotyczących Chrystusa i Trójcy Świętej, a Kościół, któremu nie były obce dążenia reformatorskie, po pewnym wahaniu odniósł się do owych koncepcji tolerancyjnie, zaś papież Aleksander VI wręcz przyczynił się do ich upowszechnienia.

Hermetyzm i kabalistyka, które zyskały popularność pod szyldem platonizmu, obok religijno-mistycznej miały również stronę praktyczną, magiczną. Obydwie nauki pozwalały domyślać się tajemnych, okultystycznych związków między światem gwiazd a różnymi zjawiskami ziemskimi czy też między systemem liczb, względnie kombinacjami liter — żydowskich — a pewnymi zjawiskami przyrody. Magiem był ten, kto znał owe systemy, orientował się w całych ich łańcuchach i posiadał tajemnice, dzięki którym mógł oddziaływać na zjawiska przyrody, a przez to wpływać również na los ludzi ⁶².

Ukształtowana w ten sposób renesansowa nauka o magii dawała silny impuls rozwojowi humanizmu, rozciągała bowiem władzę człowieka na przyrodę i uznawała za nieograniczoną — oczywiście w przypadku jednostek wyjątkowych — jego wolę i możliwości. Nawet taki praktyczny, trzeźwy, daleki od wszelkiej mistyki myśliciel, jak Machiavelli, w gruncie rzeczy tę właśnie, wszechmocną wolę czło-

wieka miał na myśli pisząc o „virtù”, a na jego Księcia również padł cień maga Pica.

Jednak obok tej — można by rzec — humanistycznej strony, magia renesansowa miała też aspekt demoniczny. Wielkim znawcą tego zagadnienia, człowiekiem, który usystematyzował wiedzę na ten temat, był Cornelius Agrippa von Nettesheim, przypominający Fausta, który w roku 1531 ogłosił swoje, powstałe około dwudziestu lat wcześniej, dzieło *De occulta philosophia*⁶³. Ten podręcznik magii stał się prawdziwą biblią dla myślicieli i pisarzy okresu manieryzmu, od Giordana Bruna po Shakespeare'a, i jeśli nawet rzadko się do tego przyznawano, to tym chętniej czerpano z owego autora, opromienionego demoniczną sławą.

W paradoksalny sposób hermetyczno-magiczny nurt platonizmu odegrał wielką rolę w rozwoju nauk przyrodniczych⁶⁴. Wśród pism hermetycznych były bowiem również dzieła astrologiczne i alchemiczne, które dostarczały poważnych bodźców nie tylko do spekulacji wchodzących w obręb filozofii przyrody, lecz również do badań praktycznych w dziedzinie astronomii, fizyki i chemii. Na przykład fakt, iż w rzekomych pismach Hermesa Trismegistosa, uznawanego za twórcę religii egipskiej, słońce ma funkcję sakralną, przydał odwagi Kopernikowi do studiów astronomicznych. Natomiast największy alchemik wszystkich czasów, uczeń Agrippy, Paracelsus (zm. 1541), stał się dzięki swoim odkryciom jednym z pionierów nowożytnej chemii.

Również wspomniane w trakcie omawiania kryzysowych zjawisk humanizmu eksperymenty mne-
motechniczne i lullistyczne, jak na przykład do-
świadczenia Giulia Camilla, były organiczną częścią
wyobrażeń hermetycznych, magicznych i kabalistycz-
nych. Szczególnie oczywiste było przemieszanie ele-
mentów lullizmu i kabały, jako że właśnie za życia
Lullusa i akurat w Hiszpanii powstało najważniej-
sze dzieło kabalistyczne, *Zohar*. Między obydwoma
naukami istniało zresztą podobieństwo formalne: w
obydwo dużą rolę odgrywała kombinacja liter, obra-
zów i wzorów, obydwie też obiecywały zdobycie
wiedzy uniwersalnej, tyle tylko, że jedna na zasa-
dzie filozoficzno-logicznej, a druga — religijno-mi-
stycznej⁶⁵. Również znaczenie tajemnych hierogli-
fów i emblematów uwydatniało się naprawdę dopie-
ro w świetle tendencji ezoterycznych, dzięki czemu
ich kult staje się zrozumiały. Przecież wielbicieli
Hermesa Trismegistosa, rzekomego mieszkańca sta-
rożytnego Egiptu, mogli słusznie sądzić, że hierogli-
fy to takie „figury, za pomocą których [starożytni
Egipcjanie] spisywali teksty swoich tajemniczych
misteriów, swoje sprawy święte i boskie”⁶⁶.

Ezoteryczno-platoniczny nurt manieryzmu miał
więc rozległe podstawy. Jego dalszy rozwój w Italii
był ściśle związany z badaniami w zakresie nauk
przyrodniczych i z płynącymi z nich wnioskami fi-
lozoficznymi. Dlatego najwybitniejszych myślicieli
włoskich drugiej połowy XVI wieku historia filozo-
fii nazywa filozofami przyrody⁶⁷. Należą do nich

Girolamo Cardano (1501 - 1576) i Giambattista della Porta (1535 - 1615), w których dorobku genialne odkrycia sąsiadują z poszukiwaniem kamienia filozoficznego i z wywodami na temat magii. Ze względu na osiągnięcia naukowe najwybitniejszym, najbardziej zrozumiałym filozofem przyrody jest Bernardino Telesio (1509 - 1588), pionier nowoczesnego pojmowania przestrzeni i czasu, prekursor teorii przestrzeni absolutnej i czasu absolutnego Newtona, pierwszy, który podjął poważny eksperyment zmierzający do zastąpienia filozofii przyrody Arystotelesa⁶⁸. Ci filozofowie przyrody, prowadzący również badania praktyczne, nie opierali się w swoich eksperymentach, w swoich wywodzonych z doświadczeń spekulacjach na żadnym dawnym systemie filozoficznym, który nie uwzględniałby nowych związków odkrytych w przyrodzie, lecz ilekroć wykraczali poza zjawiska możliwe do wyjaśnienia empirycznie i podejmowali problemy filozoficzne, natychmiast zwracali się ku platonizmowi⁶⁹. Czynił to zarówno Telesio, jak Francesco Patrizi (1529 - 1597), jeden z najznakomitszych teoretyków manieryzmu, wciąż jeszcze mało znany i często rozumiany opacznie.

Ogromna spuścizna pisarska tego Dalmatyńczyka z pochodzenia, której znaczna część pozostaje w rękopisach, nie została jeszcze w trakcie dotychczasowych badań należycie doceniona. Patrizi wzbogacił nauki przyrodnicze swoimi pracami z dziedziny matematyki, optyki, techniki wojskowej i regulacji rzek (w czym był bliski Telesia), głównym jednak

przedmiotem jego zainteresowań była literatura i filozofia. Ten przyjaciel, ale i polemista Tassa, był autorem najbardziej oryginalnej i najobszerniejszej w XVI wieku pracy teoretycznej na temat poezji (lata osiemdziesiąte)⁷⁰. Napisał retorykę, a ściślej — antyretorykę, w której podał w wątpliwość sens tej, cieszącej się wielkim autorytetem, nauki⁷¹. Napisał też rozprawę z zakresu metodologii historii, gdzie — wbrew poglądom obowiązującym w baroku — nie uznał historii za zbiór przykładów ludzkiego działania aktualnych w każdym czasie⁷². Przez całą jego twórczość przewija się jako stały wątek opozycja wobec dogmatów i norm oraz polemika z filozofią arystoteliczną. Cechuje to również jego prace filozoficzne, których podsumowaniem i ukoronowaniem jest wydane w roku 1591 dzieło *Nova de universis philosophia*.

Dziełem tym Patrizi włączył się w nurt tradycji platoniczno-hermetycznej, czego wystarczającym dowodem jest fakt, że publikował w swojej książce, w nowym przekładzie, pełniejszy niż wszystkie wcześniejsze zbiór pism hermetycznych i przepowiednie Pseudo-Zoroastra, jak również to, że późniejsze wydanie tej książki, pochodzące z roku 1640, nosiło już — w miejsce pierwotnego — tytuł *Naturalis magia*. I jakkolwiek połączenie platonistycznych spekulacji metafizycznych z wynikami nowoczesnych nauk przyrodniczych dało rezultat dość mętny, to jednak nie można odmówić Patriziemu odwagi, jeśli chodzi o samodzielne, nowe ujmowanie

tradycyjnych tez i o ich dalsze, oryginalne rozwijanie ⁷³.

Zarówno to dzieło, jak w ogóle propagowanie platońskiej filozofii hermetycznej, uważał Patrizi za środek do osiągnięcia odleglejszych celów, które miały służyć budowaniu pokojowej, religijnej jedności Europy. Był przekonany, iż platonizm i hermetyzm dadzą się pogodzić z religią katolicką, a nawet, że stanie się ona dzięki temu atrakcyjna również dla protestantów. W tym celu należało — jego zdaniem — upowszechnić nauki Platona (doprowadził do tego, że w 1578 roku w Ferrarze, a następnie w 1592 roku w Rzymie stworzono dla niego katedrę filozofii platońskiej), podważać wrogą Bogu i religii filozofię arystotelesowską i cofnąć oficjalne poparcie dla scholastyki ⁷⁴.

Bez względu na to, jak głęboko Patrizi wierzył, że swoim dziełem — które dedykował bezpośrednio papieżowi — służy katolicyzmowi, ortodoksja kościelna, stojąca na gruncie filozofii Arystotelesa i scholastyki, nie okazała najmniejszej wyrozumiałości dla jego filozoficznych koncepcji. Z powodu książki wytoczono mu proces, który zakończył się w roku 1594 jej potępieniem i zakazem rozpowszechniania, autora zaś zobowiązano do dokonania przeróbek ⁷⁵. Patrizi jednak nie posłuchał wyroku, a nawet tolerował, by drukarz, zmieniając kartę tytułową i pomijając nazwisko autora, dalej rozpowszechniał jego dzieło, co nie było szczególnie bezpieczne w latach, kiedy Giordano Bruno dogorywał już w więzie-

niu Świętej Inkwizycji, a w jego aktach procesowych nieraz pojawiało się nazwisko Patriziego⁷⁶. Od dalszych nieprzyjemności uchroniła Patriziego śmierć, która nastąpiła kilka lat później.

Zatrzymajmy się teraz nad człowiekiem współczesnym Patriziemu, który nie uniknął swego losu, a mianowicie nad Giordanem Brunem, najgenialniejszym myślicielem chyba nie tylko manieryzmu, lecz całego renesansu, symbolizującym jego szczyt, a zarazem epilog. Interpretacja dorobku Bruna jest nieustannie przedmiotem dyskusji, której źródło i powód stanowi nadzwyczaj złożony charakter świata jego idei, niejasność jego licznych pism, obfitujących w rzeczywiste bądź tylko pozorne sprzeczności. Nie podejmuję się rozstrzygać, czy w Brunie powinniśmy widzieć oświeconego uczonego, pioniera nowoczesnej nauki, człowieka, który położył podwaliny pod światopogląd materialistyczny, czy też reformatora religijnego, wielkiego maga, proroka Hermesa Trismegistososa, czy może obu naraz?⁷⁷ Ograniczę się jedynie do próby ukazania, na czym polegał związek Bruna z manieryzmem, w jaki sposób zwińczył on rozwój nurtu platoniczno-hermetycznego w filozofii przyrody.

Na stosie na Campo dei Fiori 17 lutego 1600 roku poświęcił życie nie jakiś samotny męczennik wyizolowany ze świata umysłowego epoki, lecz główny przedstawiciel — to prawda, że w końcu pozostawiony sam sobie — manierystycznej elity umysłowej z końca wieku. Uciekł z klasztoru Domi-

nikanów, w pośpiechu opuścił kalwińską Genewę, lecz sprzyjająca, pobudzająca do pracy atmosfera otaczała go w Paryżu i w Londynie, w Pradze i w liberalnej właśnie w owych latach Wittenberdze, czyli wszędzie tam, gdzie istniała możliwość swobodnego myślenia, gdzie miał wokół siebie niespokojne umysły. Wśród jego poprzedników — od Ficina po Agrippę i od della Porta po Patriziego — spotykamy głównych reprezentantów kierunku platoniczno-hermetycznego. Ciągłe zajmowały go doskonalenie „ars memoriae” i tworzenie lullistycznej „ars magna”⁷⁸. W jego spuściźnie można znaleźć ślady myślenia emblematycznego i niezwyklej fantazji⁷⁹. Częsty temat w jego dziełach stanowi magia⁸⁰.

Był wyznawcą hermetyzmu z przekonania i nie wahał się przedkładać magicznej religii egipskiej nad wiarę żydowską i chrześcijańską. Wszystko to jednak stanowiło jedynie podkład jego filozofii, wchłonięte i dalej rozwijane dziedzictwo po poprzednikach. Nowość w jego rozumowaniu — mająca zresztą historyczne znaczenie — polega na tym, że z genialną intuicją wyciągnął wnioski filozoficzne z odkrycia Kopernika. On już nie tylko Ziemię, lecz i Słońce wyeliminował z centrum wszechświata; nie ma sensu upieranie się przy jakimś punkcie centralnym, skoro istnieje wyłącznie bezkresna przestrzeń, w której system słoneczny jest tylko jedną z nieskończenie wielu machin wszechświata. W intuicjach Bruna ostatecznie rozpadł się antyczny i średniowieczny kosmos, nie pozostawiając w przestrzeni kosmicz-

nej miejsca dla Boga żadnej z dogmatycznych religii. Usuwając człowieka z centrum na peryferie wszechświata i umieszczając go w nieskończonej próżni, wyciągnął Bruno ostateczne konsekwencje z kryzysu humanizmu.

U niego właśnie osiągnął punkt kulminacyjny antyarystotelizm myślicieli manieryzmu, bo przecież pozytywne nieskończone universum, gdzie nie miało sensu szukanie góry bądź dołu, gdzie człowiek nigdzie nie czuł pod nogami twardego gruntu, nieuchronnie musiało stawiać pod znakiem zapytania system arystotelesowski oparty na skończonym świecie. Dla Bruna katolicka i protestancka teologia razem z filozofią arystotelesowską oznaczały świat dogmatów, reguł i wiary, przeciwko któremu on, który już w młodości nazywał siebie „wrogiem wszelakiego prawa i wszelakiej wiary” („d’ogni legge nemico e d’ogni fede”), przez całe życie toczył niezmordowaną walkę. W swoich dziełach głosił poglądy jak apostoł, wymierzając ciosy przeciwnikom: „pedantom” (filozofowie i profesorowie oficjalni) i „świętym osłom” (teologowie różnych wyznań).

W momencie śmierci Giordana Bruna zaczął odbywać trzecią, trwającą dwadzieścia siedem lat, karę więzienia inny były zakonnik dominikański, Tommaso Campanella, ostatni włoski przedstawiciel tradycji hermetycznej. Wprawdzie w swoich mistycznych, teokratycznych, komunistycznych utopiach i projektach wskrzeszał on idee średniowieczne i pod wieloma względami należał już raczej do

baroku, to jednak jego zainteresowanie magią (sam siebie uważał za maga), jak również związany z hermetyzmem kult słońca, można zaliczyć jeszcze do ostatnich włoskich przejawów manieryzmu.

Podobnie jak Patrizi miał złudzenia co do rezultatów ewentualnej reformy religii katolickiej w duchu hermetyzmu, tak Campanella marzył o jakiejś reformie społecznej i religijnej (najpierw wprowadził wzniesienie powstanie zbrojne, lecz później pokładał nadzieję we władzy papieża). Inny utopijny reformator religijny, Francesco Pucci, przybył do Italii w tym samym czasie co Bruno z ideą uniwersalnej republiki chrześcijańskiej i w celu urzeczywistnienia swojego planu skierował wezwanie do papieża. Znając te fakty, wielu badaczy nie bez podstaw przypuszcza, że i Bruna, jakkolwiek w zasadzie obojętnego wobec spraw religii i Kościoła, mogła zaprzętać iluzja reformy religijnej, która przyczyniłaby się do jakiejś zmiany, do odnowienia moralnego i społecznego. Można przyjąć za pewnik, że prośba pewnego młodzieńca z Wenecji, by Bruno uczył go sztuki pamięci, nie była główną przyczyną jego powrotu do Italii, lecz tylko pretekstem. Tym bardziej że miał wówczas zamiar jedną ze swoich prac zadedykować papieżowi i chciał, przed wtrąceniem do więzienia, trafić przed jego oblicze. W ten sposób platoniczno-hermetyczny nurt manieryzmu połączył się w końcu u schyłku XVI wieku z heterodoksją katolicką, z utopią panteistycznej „religio universalis”, która miała powstać pod auspicjami papieża, w

duchu odziedziczonej po humanizmie idei tolerancji i sprawiedliwości społecznej⁸¹.

Rzym Roberta Bellarmina w okresie święcącej triumfy kontrreformacji i baroku nie mógł tolerować takich dążeń. W roku 1597 umarł Patrizi, w tymże samym roku wykonano wyrok śmierci na Puccim, aresztowanym już pięć lat wcześniej. Towarzysz więziennej niedoli Pussiego, Campanella, co prawda wyszedł na wolność i w latach 1598 - 1599 organizował spisek w Kalabrii, lecz w listopadzie 1599 roku znów trafił do więzienia, tym razem w Neapolu. Następnie ostatecznie tragiczny obrót przybrał proces Giordana Bruna: w trzy miesiące później, 8 lutego 1600 roku, został wydany na niego wyrok śmierci. W tym samym czasie w neapolitańskiej celi tortur był przesłuchiwany Campanella, który uniknął stosu tylko dzięki temu, że z powodzeniem udawał obłąd. Tymi faktami można zamknąć historię manieryzmu w jego ojczyźnie, w Italii. Warto przy tym zacytować słowa, które w chwili ogłoszenia wyroku Bruno skierował do sędziów: „Zapewne wy bardziej boicie się odczytać wyrok na mnie, niż ja go wysłuchać”⁸². Był to ostatni sygnał włoskiego manieryzmu.

Platoniczno-hermetyczne spekulacje związane z filozofią przyrody, a także ezoteryczne tendencje manieryzmu nie ograniczały się oczywiście do terytorium Włoch. Co więcej, zdecydowanie heretyckie i heterodoksyjne prądy rozwinęły się w pełnej gamie

głównie poza Italią. W trakcie dotychczasowych badań nawet w przybliżeniu nie poddano ocenie, a tym bardziej nie usystematyzowano skomplikowanych, rozgałęzionych, lecz jednak powiązanych wieloma niemi głównych przejawów ezoterycznych i heretycznych nurtów manieryzmu zrodzonego poza Italią. Dlatego poniżej wyliczę kilku charakterystycznych przedstawicieli reprezentujących te tendencje.

Najbardziej godnie otwiera tę listę przyrodnik i heretyk, Miguel Servet (1511 - 1553), dla którego impulsem zarówno do odkrycia płucnego krążenia krwi, jak do zakwestionowania dogmatu Trójcy Świętej była tradycja neoplatońska. Spośród Francuzów na wzmiankę zasługują: uczeń i komentator dzieł Paracelsusa, organizator prywatnej akademii, Jacques Gohory (zm. 1576)⁸³, matematyk, astrolog i znawca języków wschodnich, Guillaume Postel (1510 - 1581), autor dzieł hermetycznych i kabalistycznych⁸⁴; Jean Bodin z późnego okresu, kiedy to w dziele *Heptaplomeres* (1593) poszukiwał wspólnego prądawnego pnia wszystkich religii (z „naturalistyczną” włącznie!), dochodząc możliwości przywrócenia pierwotnej jedności religijnej⁸⁵. I prawdopodobnie z tym nurtem zbiegłaby się droga ewolucji antyarystotelika Petrusa Ramusa, który protestował przeciwko kalwińskiej scholastyce i polemizował z Bézą, gdyby Noc św. Bartłomieja nie przerwała jego życia przedwcześnie. W każdym razie zwolennicy Ramusa reprezentowali w łonie kalwinizmu

kierunek heterodoksyjny. Zainteresowanie magią i filozofią przyrody, antyarystotelizm i tradycja platońsko-hermetyczna — wszystko to określało sposób myślenia i działalność słynnego angielskiego awanturnika politycznego, Sir Waltera Raleigha⁸⁶. Szczególnie wybitną pozycję w historii XVI-wiecznego ezoteryzmu zajął natomiast jego rodak, wielokrotnie goszczący również na Węgrzech matematyk, mag i spirytysta, John Dee (1527 - 1608)⁸⁷.

Zwolenników kierunków ezoterycznych nie brakowało również w Europie Środkowej. Z Zagrzebia pochodził dobry znawca pism kabalistycznych, plagiator Lullusa i Agrippy, filozof-hochsztapler Paulus Scalichius (1534 - 1575)⁸⁸. Natomiast Słowakiem z pochodzenia był domniemany uczeń Patriziego (sam siebie nazywający jednak „nobilis Hungarus”), Johannes Jessenius (1566 - 1621), który pod wpływem filozofii włoskiego mistrza napisał hermetyczne dzieło z zakresu filozofii przyrody *Zoroaster* (1593)⁸⁹. Najbardziej niespokojne umysły epoki pociągały szczególnie Polska i Siedmiogród, które dzięki warunkom politycznym zapewniały im najdalej idące bezpieczeństwo. Zmuszeni do ucieczki z Italii, ze Szwajcarii i z Niemiec, heretycy coraz częściej szukali schronienia w tych dwóch krajach, gdzie wspólnie z Polakami i Węgrami doprowadzili do rozkwitu wolnomyślicielstwo oparte na zakwestionowaniu dogmatu Trójcy Świętej. W Siedmiogrodzie pisał swoje główne dzieła m. in. jeden z najbardziej barw-

nych przedstawicieli antytrynitaryzmu, Jacobus Palaeologus (1520? - 1585), który swoje pełne przygód życie zakończył w Rzymie jako ofiara inkwizycji⁹⁰.

Tragiczny finał był udziałem wielu spośród wymienionych postaci, jak również wielu nie wspomnianych tutaj, podzielających ich poglądy. Nazwiska Serveta, Ramusa, Raleigha, Jesseniusa, Palaeologusa figurują obok Bruna i Pucciego, a Johna Dee tylko dlatego nie ma wśród nich, że nie uległ namowom Pucciego i nie towarzyszył mu w jego fatalnej wyprawie do Rzymu. Co prawda Raleigh i Jessenius stracili życie na szafocie nie z powodów światopoglądowych, nie za „idee manierystyczne”, lecz z przyczyn politycznych, jednak i to jest wystarczającym świadectwem, że chodzi o indywidualności, które nie umiały się przystosować do panującego systemu.

Za ostatnią falę tradycji hermetycznej można uznać tajny ruch różokrzyżowców. Wiemy o nich niewiele, ponieważ sami przywódcy stowarzyszenia, które dało znać o swoim istnieniu manifestem w roku 1614, starali się zmistyfikować jego genezę, cel i działalność. Wiadomo jednak, że błąkała się w ich wyobrażeniach myśl o jakiejś reformie religijnej (w duchu uniwersalizmu), moralnej i społecznej, i że przeciwstawiali się każdej ortodoksyjnej teologii i wszelkiej religijnej nietolerancji. Zresztą istniały również kontakty osobiste między nimi a Campanellą. Powstanie ruchu różokrzyżowców wskazuje, że tradycja hermetyczna została już nieuchronnie ze-

pchnięta do podziemia, a jej trwanie było możliwe jedynie w takich nielegalnych, tajnych ugrupowaniach o charakterze sekciarskim⁹¹. I to nie tylko wskutek prześladowań, lecz również dlatego, że wreszcie w roku 1614 udowodniono filologicznie, iż rzekome pisma Hermesa Trismegistosa powstały już po Chrystusie, nie mogły zatem zawierać pradawnej mądrości⁹². Jeden z ostatnich wyznawców mitu różokrzyżowców, Anglik Robert Fludd (1574 - 1637), nie przyjmując tego wszystkiego do wiadomości, jak prawdziwy Don Quijote toczył za pośrednictwem swoich hermetycznych, kabalistycznych i magicznych dzieł już tylko walkę z wiatrakami.

Względną jednolitość nurtu ezoteryczno-platońskiego, składającego się pozornie z tak różnych zjawisk i przedstawicieli, dostrzegali już nawet jego ówczesni przeciwnicy. Świadczy o tym opinia wielkiego matematyka i fizyka francuskiego, wielbiciela Galileusza, przyjaciela Descartesa i Gassendiego, Marina Mersenne'a (1588 - 1648). Kiedy wytoczył on zaciekłą walkę przeciwko magicznym wierzeniom epoki renesansu, nie tylko w imię Kościoła, lecz również oparty już wówczas na ścisłych podstawach nauk przyrodniczych, skoncentrował swój atak na przedstawicielach kierunku platońsko-hermetycznego. W jego dziele *Questiones in Genesim* (1623) wśród oskarżonych o nienaukowość i zabobony widzimy niemal całą galerię reprezentantów nurtu platoniczno-hermetycznego. Wykluczeni ze świata wiedzy zostali tu wielcy Ficino i Pico, Agrippa i Patrizi, Gior-

dano Bruno i Campanella, wreszcie różokrzyżowcy oraz żyjący jeszcze wojowniczy Robert Fludd⁹³.

W porównaniu z historią kierunku ezoteryczno-platońskiego rozwój nurtu moralizatorsko-stoickiego wydaje się spokojny, mniej dramatyczny. Lecz jeśli nawet rzadko występowały tu efektowne wydarzenia i starcia, tym częściej czaiły się na dnie dusz antagonizmy i sprzeczności czy też dramatyczne zmagania z nimi. Moralizowanie jest na ogół konsekwencją uświadamiania sobie konfliktów spowodowanych przez cofnięcie się, rozczarowanie, odważny skok do przodu. Dlatego zrozumiałe, że jednym z charakterystycznych przejawów ideologicznych kryzysu renesansu stało się skoncentrowanie uwagi wokół moralności, co z kolei łączyło się nierozdzielnie z odrodzeniem, z odnowieniem stoicyzmu. Jedynie ten kierunek filozoficzny był bowiem filozofią moralności możliwą do przyjęcia przez humanistów.

Dzieła starożytnych, greckich twórców stoicyzmu zaginęły, przetrwały z nich tylko drobne fragmenty, cytaty. I dopiero poczynając od okresu rzymskiego, od Cycerona, znamy kompletne dzieła stoickie, których większość jest poświęcona etyce. W przeciwieństwie do obejmującej najróżniejsze gałęzie filozofii tradycji platońskiej i arystotelesowskiej, tradycja stoicka ograniczała się do filozofii moralności. W tej dziedzinie jednak była bogatsza niż jakikolwiek inny kierunek w starożytności. Stoicycy autorzy starożytni pozostawili w spadku humanistom racjonalnie ugruntowaną etykę, która wprawdzie była niezależ-

na od religii i oczywiście od teologii chrześcijańskiej, dawała się jednak pogodzić z pewną bardziej indywidualną, bardziej humanistyczną, antydogmatyczną formą chrześcijaństwa. Stoicyzm przyjęli również szanowani przez humanistów Ojcowie Kościoła, zaś tradycja średniowieczna nawet niektórych stoików starożytnych (na przykład Seneki) nie wahała się uznać za skrytych chrześcijan. Dosyć powszechne przekonanie wyraził w roku 1598 Thomas James, gdy w przedmowie do przekładu *Du Väira (The Moral Philosophy of the Stoics, 1598)* oświadczył: „Żadna filozofia nie jest korzystniejsza dla chrześcijaństwa i żadna nie jest mu bliższa (jak mówi święty Hieronim) niż filozofia stoików”⁹⁴.

Dzięki kilku swoim głównym rysom filozofia ta wydawała się szczególnie atrakcyjna i aktualna elicie umysłowej przeżywającej kryzys renesansu. Stoicyzm (a przynajmniej jego jedyna dostępna forma z okresu rzymskiego) był kierunkiem arystokratycznym nieodłącznym od zasady wyższości intelektualnej i nigdy nie upowszechnił się w szerszych kręgach. Nie zmienia tego stanu rzeczy fakt, że wśród jego najwybitniejszych przedstawicieli znajdowali się nie tylko „arystokraci” (Cyceron, Seneka) i cesarz (Marek Aureliusz), lecz również niewolnik Epiktet. Co więcej, właśnie ta okoliczność sprawiła, że dla późnych humanistów, trwających przy zasadzie „vera nobilitas”, było oczywiste, iż chodzi o światopogląd arystokracji z ducha, z umysłu.

W świetle filozofii stoickiej dobra i radości ziem-

skie nie mają wartości, a szczęście można osiągnąć jedynie za cenę zwalczania pragnień i namiętności. Cnota stoicka wymagała przeciwstawienia się pokusom świata, zrezygnowania z ambicji i pogodzenie się z warunkami, do czego człowiek mógł być zdolny jedynie wówczas, gdy posiadał, dzięki rozumowi, odpowiednią mądrość. Człowiek to zresztą mężczyzna, jako że kobiety — inaczej niż to było w klasycznym renesansie, kiedy dominowało platoniczne uwielbienie dla kobiety wraz z kultem jej urody — z tego nurtu zostały wykluczone. Również dla miłości nie było tu miejsca, zastąpiła ją męska przyjaźń.

Zrozumiałe, że ta arystokratyczna filozofia ucieczki, rezygnacji, zamykania się w sobie znalazła oddźwięk w świecie uczuć wykształconej inteligencji, rozczarowanej do wielkich nadziei renesansu, lecz wciąż przywiązanej do wielu idei humanizmu. Pośród wojen, zniszczeń i prześladowań, jakie miały miejsce w drugiej połowie XVI wieku, moralność stoicka stała się „ostatnim schronieniem ofiarowanym przez świat antyczny zbłąkanym i oszukanym duszom”⁹⁵. Nic dziwnego, że zainteresowanie nią w ciągu stulecia gwałtownie rosło.

O wzmożonym zapotrzebowaniu na filozofię stoicką świadczy coraz szybsze tempo tłumaczenia i wydawania najważniejszych autorów antycznych. Listę otwiera łaciński przekład Epikteta, pióra Poliziana, który ukazał się już w roku 1498, w zbiorowym wydaniu jego dzieł. Po dalszych przekładach i edycjach łacińskich, wraz z niemieckim tłumaczeniem z roku

1534, rozpoczęła się kariera *Enchiridionu* w językach narodowych (w ciągu mniej więcej stu lat ukazały się m.in. przekłady na język francuski, holenderski i angielski, a po nich powstał również węgierski ⁹⁶). Inne ważne źródło etyki stoickiej, filozoficzne pisma Seneki, wyszło w druku po raz pierwszy w roku 1529 dzięki Erazmowi i osiągnęło do roku 1605 ponad dwadzieścia wydań. Znamienne, że zainteresowanie nimi nasiliło się w okresie manieryzmu, czego dowodzi fakt, iż z 23 wydań 17 przypadło na dwa dziesięciolecia zamykające się w obrębie edycji Mureta (1585) i Justusa Lipsiusa (1605) ⁹⁷. Chronologiczną zbieżność „renesansu” stoików antycznych z manieryzmem dobrze ilustruje przykład jednej tylko literatury w języku narodowym, literatury angielskiej. Po raz pierwszy w języku angielskim ukazały się: *Enchiridion* Epikteta — w roku 1567, dzieła filozoficzne Cyncerona — w roku 1577, *Moralia* Plutarcha — w roku 1603, dzieła filozoficzne Seneki — w roku 1614, rozmyślania Marka Aureliusza wreszcie — w roku 1633 ⁹⁸.

Liczne wydania autorów antycznych i popularność ich dzieł, jak również zapotrzebowanie na ich nauki sprawiły, że elementy filozofii stoickiej zaczęły wypełniać prace myślicieli i pisarzy XVI wieku ⁹⁹. Podczas gdy rzeczywistą ojczyznę kierunku ezoteryczno-platońskiego była Italia, moralizatorski nurt stoicki rozwijał się przede wszystkim w Europie Północnej i Zachodniej, zwłaszcza dzięki Flamandom i Francuzom. Jego głównego prekursora należy upa-

trywać w Erazmie jako wydawcy Seneki. Spośród wielkich przedstawicieli klasycznego humanizmu jego właśnie najbardziej interesował problem stworzenia moralności niezależnej, oderwanej od dogmatów kościelnych. W wielu swoich dziełach głosił zasady jednej moralności — moralności kierowanej rozumem, przez co już z góry zbliżał się do stanowiska stoików. Nie stał się jednak ich świadomym zwolennikiem, a nawet wierny pierwotnemu duchowi renesansu przeciwstawiał się im w wielu zasadniczych punktach (np. nie mógł zaakceptować poglądu, że uroda, bogactwo i zdrowie nie są potrzebne do osiągnięcia szczęścia).

Do upowszechnienia stoicyzmu przyczyniły się *Adagia* (1500) Erazma, które w wielu przypadkach frapująco formułują stoickie zasady życiowe. W ślad za zbiorem Erazma w całej Europie rozwinęła się twórczość paremiograficzna, która przyczyniła się do spopularyzowania ideałów moralnych stoicyzmu. Taką samą rolę odegrał zbiór maksym moralnych *Dic-ta Catonis*, który stał się ulubioną pomocą w nauczaniu szkolnym. W upowszechnianiu stoickich ideałów moralnych doniosły udział miała również literatura emblematyczna. Ważnym twórcą w tej dziedzinie był Węgier, János Zsámboky (Joannes Sambucus), który odchodząc od ezoterycznych, hieroglicznych tradycji wprzął emblematykę w służbę wychowania etycznego, głosząc przy tym normy moralne stoicyzmu (*Emblemata*, 1564)¹⁰⁰. Inny autor emblematów, Hiszpan Juan Horozco y Covarruvias

de Leyva w dziele *Emblemas morales* (Segovia 1589) motta wielu emblematów zaczerpnął wprost z pism Epikteta i Seneki¹⁰¹.

W atmosferze coraz bardziej nasyczonej duchem stoicyzmu, poczynając od lat siedemdziesiątych XVI wieku pojawiali się świadomi przedstawiciele tego kierunku, jego samodzielni adaptatorzy i kontynuatorzy. Wśród nich szczególne miejsce przypadło Montaigne'owi, jednemu z najbardziej charakterystycznych wyrazicieli kryzysu renesansu. Jak po drugiej stronie Alp Giordano Bruno, tak tutaj Montaigne jest zjawiskiem zbyt złożonym, by można go było przypisać bez reszty do jakiegokolwiek szkoły filozoficznej epoki¹⁰². Była już mowa wcześniej o sceptycyzmie Montaigne'a, który stanowił jeden z zasadniczych aspektów jego filozofii, a nie wynikał ze stoicyzmu. Nie prowadziło to jednak do sprzeczności, a nawet wręcz sprzyjało kształtowaniu się poglądów harmonizujących ze stoicką filozofią moralności. Montaigne, zdając sobie sprawę z niemożności poznania przyrody, wszechświata, zaskoczony niewiedzą i bezradnością człowieka, zamyka się w sobie, lecz choć własną osobowość też uważa za niepoznawalną, wierzy, że człowiek jest w stanie przeżyć swoje życie rozważnie¹⁰³. Trzeźwe zasady życiowe jednak i praktyczne normy on również czerpał właśnie od stoików, spośród których Epiktet, Plutarch i Seneka już od czasów młodości stanowili jego ulubioną i stałą lekturę. Nauki Seneki nie zawahał się nawet nazwać „śmietanką filozofii”¹⁰⁴.

Mądra rozważa w życiu prywatnym oraz zachowanie spokoju i porządku w społeczeństwie były dla Montaigne'a rękomią autonomii i integralności jednostki, były gwarancją wolności sumienia. Potępiał Montaigne każdą przemoc, bez względu na to, jaki kierunek czy ugrupowanie uciekały się do niej. Krytykował zarówno metody hiszpańskiej inkwizycji, jak burzenie równowagi społecznej i politycznej przez hugenotów¹⁰⁵. Wprost ze stoickiej moralności wywodziła się jego tolerancja religijna i idea kompromisu społeczno-politycznego, stanowiąc zapowiedź dojrzewającej już stoickiej teorii polityki Justusa Lipsiusa.

Warunki stworzone przez francuskie wojny religijne stanowiły szczególnie korzystny grunt dla idei stoickich¹⁰⁶. W ostatnich trzech dziesięcioleciach XVI wieku liczni francuscy humaniści, przerażeni brutalnym szaleństwem, próbowali — niezależnie od postawy politycznej — zachować ludzką godność i spokój duszy, uciekając się do stoicyzmu. Montaigne nie był zjawiskiem odosobnionym, lecz centralną postacią francuskiej elity umysłowej, skłaniającej się ku stoicyzmowi. Stoickie poglądy reprezentował jego serdeczny przyjaciel, pisarz polityczny rozwijający teorię sprzeciwu wobec tyranii, Etienne de la Boétie (1530 - 1563). W Bordeaux, w okresie sprawowania przez Montaigne'a funkcji burmistrza, pracował nad krytyką tekstu i komentarzem do dzieł filozoficznych Seneki najwybitniejszy francuski filolog epoki, Marc-Antoine Muret (1526 - 1585). Drugie wydanie jego edycji opublikował szwagier

Montaigne'a, a zarazem francuski tłumacz Seneki, Seigneur de Pressac. Również w Bordeaux rozwijała działalność krewny Montaigne'a, z pochodzenia Hiszpan, Martin-Antoine Del Rio (1551 - 1608), który dwukrotnie przygotowywał do druku jedną z tragedii Seneki, potem zaś, na uniwersytecie w Lowanium, był przyjacielem i kolegą Justusa Lipsiusa.

„Renesans” filozofii stoickiej na terenie Francji osiągnął pełnię rozwoju w dziełach Guillaume'a du Vair (1556 - 1621) i Pierra Charrona (1541 - 1603). Du Vair swoje doświadczenia, zebrane w trakcie pełnego ciężkich prób, aktywnego życia politycznego, uogólnił za pomocą filozofii stoickiej w dziełach *Sainte philosophie* (1582), w parafrazie Epikteta *Philosophie morale des stoiques* (1585) i w *Traité de la constance* (1594)¹⁰⁷. Charron natomiast w pracy *Sagesse* (1601), dowodząc, że jest najprawdziwszym uczniem Montaigne'a, pod płaszczykiem stoicyzmu wytyczył drogę późniejszym tendencjom wolnomyślicielskim¹⁰⁸. Du Vair i Charron mogli się już opierać i rzeczywiście opierali się na dziełach Justusa Lipsiusa, który zapoczątkował nowy i zarazem najwyższy etap rozwoju stoicyzmu w epoce renesansu. W jego dorobku najwyraźniej widoczny jest związek stoicyzmu z kryzysem renesansu, uwydatnia się wzajemna, ścisła zależność między manieryzmem a filozofią stoicką.

W przypadku Erazma, Zsámbokyege, La Boétie, Montaigne'a i wielu innych dochodziło do raczej przypadkowego zetknięcia się ze stoicyzmem bądź

dó częściowego, eklektycznego jego zastosowania. O konsekwentnie przemyślanym i opracowanym systemie neostoickim możemy mówić dopiero poczynając od Justusa Lipsiusa (1547 - 1606), który nie tylko docenił niektóre nauki antycznej Stoi, lecz w całości je odnowił¹⁰⁹. Pracę nad tym prowadził w dwóch fazach, oddalonych znacznie w czasie i różniących się jakościowo. Jedna wiązała się z latami spędzonymi przez Lipsiusa na protestanckim uniwersytecie w Lejdzie (1579 - 1591), w centrum umysłowym Niderlandów, ogarniętych wówczas rewolucją i toczących walkę o wolność, druga — z okresem, kiedy Lipsius jako profesor uniwersytetu w Lowanium przebywał w katolickim, jezuickim środowisku południowoniderlandzkim (1592 - 1606).

Stoicyzm Lipsiusa przybrał kształt systemu w okresie lejdejskim, pod wpływem wojny domowej i walk religijnych w Niderlandach. Jego pierwszym manifestem, mającym zarazem największą siłę oddziaływania, była rozprawa *De constantia* (1584), w której za punkt ciężkości etyki stoickiej został uznany najbardziej aktualny wówczas problem moralny. Wprowadzone przez Lipsiusa pojęcie „constantia” oznaczało bowiem podbudowaną moralnie energię życiową, która miała człowiekowi zapewnić wewnętrzną niezależność i siłę moralną, chroniącą go przed udręką powodowaną presją świata zewnętrznego i nieobliczalnymi kaprysami losu. A zatem miejsce pary pojęć przeciwstawianych w renesansie: „virtù” — „fortuna”, po klęsce „virtù” zajęła teraz

inna para: „constantia” — „fortuna”. Nie rozbudzając ambicji pokonania fortuny, opanowania jej przez swoją naukę o „constantii”, dawał Lipsius przynajmniej skuteczną broń moralną do obrony przed fortuną¹¹⁰. Dokładnie tego potrzebowali miotani niepewnością intelektualisci, którzy nie potrafili czy też nie chcieli zająć stanowiska wobec walk politycznych i religijnych. Pojedynczego człowieka *De constantia* uczyła cierpliwości, siły wewnętrznej, lecz w życiu społecznym wymagała od niego uległości i zaakceptowania określonej sytuacji. Udzielała moralnej dyspensy tym, którzy nie podejmowali walki, lecz jednocześnie dawała moralną siłę oporu przeciwko bezideowej kapitulacji. W pełnej harmonii z nauką moralną skierowaną do obywateli państwa pozostawał podręcznik Lipsiusa napisany dla władców, mężów stanu i polityków *Politicorum, sive civilis doctrinae libri* (1589). Istotą teorii politycznej autora było dążenie do pokoju za cenę kompromisu z istniejącymi okolicznościami, przy zachowaniu panujących stosunków społecznych, politycznych i religijnych oraz łagodzeniu sprzeczności.

De constantia i *Politica* niesłychanie szybko nabrały rozgłosu w Europie. Już w latach osiemdziesiątych można dostrzec w rozmaitych utworach literackich oddziaływanie pierwszego z tych dzieł¹¹¹, natomiast poczynając od lat dziewięćdziesiątych jeden po drugim ukazują się przekłady obydwóch na języki narodowe. Już w roku 1595 *Politica*, a w roku 1600 *De constantia* zostały przetłumaczone na

język polski¹¹², nie zabrakło również przekładu węgierskiego, aczkolwiek nieco spóźnionego¹¹³. Nieślychanie szybkie upowszechnienie się tych dzieł Justusa Lipsiusa i ich europejska popularność będą w pełni zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę potrzebę zakończenia jakimś kompromisem walk społecznych, politycznych i religijnych, pustoszących Europę. Umacnianie się około roku 1600 nowego systemu arystokratyczno-późnofeudalnego następowało na ogół pod znakiem nietolerancji, deptania wroga. Jeśli gdzieś jednak możliwa była tolerancja i stosowny kompromis, to wielką mieli w tym zasługę zwolennicy Lipsiusa. Jednym z głównych twórców porozumienia między katolickim Paryżem i królem protestantem był właśnie autor *Traité de la constance*, Du Vair¹¹⁴. Na Węgrzech natomiast twórcy *modus vivendi* między protestanckimi stanami a katolickim władcą nieprzypadkowo wywodzili się spośród czytelników Lipsiusa¹¹⁵.

De constantia i *Politica* reprezentują „manierystyczną fazę” stoicyzmu Lipsiusa. Na pytania, zrodzone przez kryzys, dzieła te próbowały dać odpowiedź elastyczną, skłaniając się ku kompromisowi, lecz ostatecznie pod znakiem wierności wobec humanizmu. Stoicyzm taki miał charakter chrześcijański, lecz nie wiązał się bezpośrednio z żadnym wyznaniem, a jedynie z pewną racjonalną, laicką religijnością. Ze względu na ów liberalnie chrześcijański stoicyzm przynależność wyznaniowa była tylko problemem formalnym. Dlatego dla Lipsiusa przyję-

cie katedry lowańskiej, obligujące go do przejścia na katolicyzm, nie wiązało się z jakimś szczególnym konfliktem sumienia, nie miało wpływu na jego stoickie przekonania filozoficzne. Później jednak, w miarę zaawansowania pracy nad doktryną stoicką, kierunek i cel jego działalności musiały ulec modyfikacji. W chwili gdy Lipsius, jako słynny uczony, miał już za sobą ciężkie próby życiowe, w warunkach konsolidacji, „constantia” przestała być dla niego elementarną potrzebą, nakazem życia. Tworzenie filozofii stoickiej stało się wówczas zadaniem profesorskim, w ramach którego jednym z głównych celów była obrona tej filozofii i udowodnienie, że pod każdym względem daje się ona pogodzić z wiarą katolicką. Pod koniec życia Lipsius ogłosił dwa wielkie dzieła, systematyzujące jego poglądy i stanowiące owoc późnych trudów, *Manuductio ad stoicam philosophiam* (1604) i *Physiologica stoicorum* (1604).

W tych kompendiach, zgodnych z nauką Kościoła, stoicyzm Lipsiusa począł ciążyć ku barokowi, dając początek jednemu z nurtów barokowej religijności katolickiej, który zaowocował popularną i bogatą literaturą. Lipsius nie był w tym przedsięwzięciu osamotniony. Równocześnie z ukazaniem się jego ostatnich dzieł wydał swój traktat *Elementa philosophiae stoicae moralis* (1604) tworzący w podobnym duchu Niemiec, Andreas Scioppius, który z protestanta został jezuitą. Z kolei jeden z wielkich pionierów baroku hiszpańskiego, Quevedo, którego Lope de Vega nazwał „Lipsio de Espana”, opierając się już

na *Manuductio*, napisał główne dzieło hiszpańskiego stoicyzmu, *Doctrina moral* (1612)¹¹⁶. Z biegiem lat w dziedzinie kultu antycznych filozofów stoickich można zaobserwować interesujące przesunięcie punktu ciężkości: podczas gdy w okresie renesansu najwyższym cenionym antycznym autorem stoickim był Epiktet, to w baroku jego miejsce zajął Seneka. I chociaż znano i czytano obydwu zarówno w XVI, jak i w XVII wieku, to jednak wydaje się, że myśliciele obu tych, jakże odmiennych, epok wyczuwali lepiej „pogańską” naturę filozofa-niewolnika.

Obok nieugiętych ezoteryków i heretyków powoli schodzących ze sceny wraz ze zmierzchem renesansu oraz autorów zwycięstwa baroku — dogmatyków, ortodoksów i artystotelików — stoicy byli ludźmi trzeciej drogi. W momencie zmiany epok, przechodzenia od renesansu do baroku, kierunek stoicki rokował drogę rozwoju wolnego od wstrząsów, drogę stopniowej adaptacji do nowego porządku, jeśli nawet nie szczególnie chwalebna to, ze względu na obronę wartości, skuteczną. W rezultacie stoicyzm był możliwy do przyjęcia zarówno dla humanistów, jak i dla jezuitów, najwyższej musiały ulec zmianie odcienie. Wyjątek raczej stanowili ci skrajni przedstawiciele kontrreformacji, którzy bardzo podejrzliwie spoglądali na stoicyzm, wspierający tendencje do pogodzenia się z nowymi stosunkami. Jednym z takich był na przykład wrażliwy na uroki autorów antycznych, wydający za młodu tragedie Seneki, Del Rio,

który odkąd został jezuitą, czynił wszystko, by uchronić swoich bliźnich przed przyciąganiem stoicyzmu (to on zresztą nawrócił Lipsiusa na katolicyzm)¹¹⁷. Przedstawiciele Kościoła barokowego jednak, mający szersze horyzonty, umieli już właściwie ocenić zasługi stoicyzmu i stoików.

Kiedy prześledzimy linię rozwoju dwóch głównych nurtów ideologicznych manieryzmu, kierunku ezoteryczno-platoniczno-hermetycznego i chrześcijańskiego neostoicyzmu, nie musimy już szukać dalszych dowodów na to, że mobilizująca dla swoich celów filozofię arystotelesowską kontrreformacja czy też protestancka ortodoksja wyraźnie odcinają się od manieryzmu, zajmują miejsce po drugiej stronie barykady i stanowią bezpośrednie przygotowanie do baroku. Należy to podkreślić już choćby dlatego, że w międzynarodowej literaturze przedmiotu bardzo rozpowszechnił się pogląd, iż manieryzm jest w znacznej mierze sztuką kontrreformacji. Tymczasem jednak manieryzm — to same wątpliwości, zmagania, swobodne poszukiwanie drogi lub pełen rezygnacji odwrót, kontrreformacja natomiast, a z nią razem barok — to dynamiczne parcie do przodu, postawa gotowa do walki i natarcia, która na gruzach renesansowej kultury służy tworzeniu nowej syntezy ideologiczno-artystyczno-kulturalnej. Inna sprawa, wynikająca z ogólnych prawidłowości rozwoju, że zwycięski już barok będzie potem obficie czerpał z dorobku dawnych przeciwników, z formal-

nych, a czasem nawet z ideowych zdobywszy manieryzmu, będzie z nich ciągnął korzyści na własny użytek, włączając je do własnego systemu.

W opozycji do manieryzmu stał nie tylko kontrreformacyjny kierunek jezuicki, lecz również druga główna tendencja baroku, oparta na naukach przyrodniczych¹¹⁸. Świadczy o tym wspomniane już stanowisko Mersenne'a i wynika to również ze słów wielkiego Galileusza:

Filozofia jest zapisana w tej niesłychanie wielkiej, księdze, która ciągle leży przed naszymi oczami otwarta (mam na myśli Wszechświat), ale nie zrozumiemy jej, dopóki nie nauczymy się rozumieć jej języka i rozpoznawać liter, którymi została napisana. Napisano ją językiem matematycznym, jej litery zaś to trójkąty, koła i inne figury geometryczne, bez których to środków nie można zrozumieć ani jednego słowa, nie znając ich na próżno krążymy po ciemnym labiryncie¹¹⁹.

Powróciła zatem ulubiona metafora manieryzmu, labirynt, ale droga wyjścia została już wyraźnie określona.

Manieryzm nie mógł być niczym innym jak tylko stosunkowo krótkotrwałym zjawiskiem przejściowym już choćby dlatego, że człowiek nie może zbyt długo błądzić w labiryncie, wcześniej czy później za wszelką cenę chce osiągnąć jakąś pewność i dopóki nie znajdzie, oznaczonej przez Galileusza, naukowej nici Ariadny, dopóty zmuszony jest przyjmować fałszywą świadomość, w danym przypadku — oparty na zasadzie autorytetu, religijny światopogląd barokowy.

ESTETYKA MANIERYZMU

W dziejach teorii literatury i sztuki wiek XVI, a zwłaszcza jego druga połowa, jest jednym z najbardziej płodnych okresów. Rola główna przypada wtedy Italii, gdzie pisarze i artyści, filologowie i filozofowie, humaniści i szermierze Kościoła gremialnie pisują studia krytyczne, utwory polemiczne na temat literatury i sztuki, podręczniki poetyki ogromnej często objętości. Za ową obfitością i rozkwitem literatury krytycznej stoją wielkie literackie i artystyczne osiągnięcia włoskiego renesansu. Nigdzie przedtem działalność literacka nie była taką ważną częścią życia jak w renesansowej Italii. Tam, gdzie niemal cały kraj w napięciu oczekiwał ukończenia nowego dzieła wielkiego twórcy, gdzie dobrze zorientowani i obrotni wydawcy ukradkiem kopiowali i szeroko dyskutowali oraz rozpowszechniali fragmenty dzieł literackich znajdujących się dopiero na warsztacie, gdzie na wieść o ukończeniu prac nad jakąś wielką kompozycją freskową ruszała prawdziwa wędrówka ludów (również z odległych miast), by

obejrzyć gotowe przedsięwzięcie — tam nie mogło zabraknąć krytycznych oraz teoretycznych refleksji dotyczących literatury i sztuki¹.

Z nich to powoli rozwinęła się renesansowa teoria literatury i sztuki, która w połowie XVI wieku przybrała postać dojrzałej koncepcji, syntezy. Rozpad, podział owej syntezy sprawił, że w drugiej połowie stulecia ukształtowała się estetyka manieryzmu. Chcąc określić, opisać jej treść i charakter należy najpierw przedstawić sytuację, jaka panowała we włoskiej teorii literatury i sztuki około roku 1550².

Odnowiona retoryka klasyczna, platoński ideał piękna i poetyka arystotelesowska stanowiły trzy zasadnicze składniki teorii literatury dojrzałego renesansu. Początkowo, w wieku XV, dominowała retoryka, poetyka zaś ograniczała się właściwie do prozodii, zmierzającej do rozróżnienia wiersza i prozy. Poetą był wówczas „poeta rhetor”, podobnie jak wysoko cenionym utworem poetyckim było „opus rhetoricum” (np. mowa, humanistyczny list czy traktat historyczny). Oczywiście retorykę należy tu rozumieć znacznie szerzej, niż to jest ogólnie przyjęte. Oznacza ona nie tylko krasomówstwo czy nawet zasady konstruowania tekstów (jak w średniowieczu), lecz ogólną teorię i praktykę kunsztownego wyrażania myśli w słowie i w piśmie. Według celnego sformułowania Cesara Vasolego, retoryka Quattrocenta to „metoda kształtowania osobowości jednolitej, spójnej i harmonijnej, zdolnej wyrazić siebie

w jasnym i wzniosłym języku oraz wejść w absolutne posiadanie odpowiednich środków wyrazu”³. Zinterpretowana w ten sposób na nowo retoryka ugruntowała zasadę naśladowania, imitacji wielkich wzorów antycznych, gwarantującą harmonijną kompozycję, precyzję wyrazu, czystość językową, elegancję i wzniosłość oraz logiczną i jasną argumentację. W tym systemie poglądów, skoncentrowanych wokół retoryki, kategoria piękna nie funkcjonowała jeszcze samodzielnie. Prawo obywatelstwa zapewniło jej dopiero odrodzenie filozofii platońskiej.

Piękno stanowi jedną z centralnych kategorii w neoplatońskim systemie filozoficznym Marsilia Ficina. Nie jest ono niczym innym jak symbolem doskonałości, odbiciem — w świecie dostępnym zmysłom — najwyższego dobra, czyli boskości, widzialnym aspektem prawdy. Piękno zawdzięcza swoje istnienie boskiemu aktowi twórczemu, człowiek zatem, który potrafi wyczarować piękno, sam posiada boskie właściwości. W ten sposób piękno staje się najważniejszą cechą, istotą dzieła poetyckiego, plastycznego czy muzycznego. Zgodnie z tym poeta, artysta nie wykonuje zawodu, nie uprawia sztuki (ars) w sensie, jaki nadawano temu określeniu w średniowieczu, lecz tworzy swoje dzieło dzięki metafizycznemu natchnieniu, dzięki boskiej inspiracji (używano podówczas wyrażenia „furor poeticus”). Twórca również, podobnie jak Bóg, zaklina w materii idee stworzone przez swój intelekt, a ponieważ idee

Boga i artyści mają ten sam charakter, przeto ich twory — natura i sztuka — również pozostają we wzajemnej harmonii.

Bez względu na to, jak dalece różniły się między sobą retoryczne i platonistyczne poglądy na literaturę (dostarczając przyczyn i okazji do poważnych dyskusji na przełomie XV i XVI wieku) — ich uzgodnienie nie nastęrczało większych trudności. Rozbieżności bowiem ujawniały się przede wszystkim we wstępnym założeniu teoretycznym, natomiast rezultaty, konsekwencje praktyczne były już dość zbliżone. Biorąc pod uwagę treść i elementy składowe ideał piękna neoplatonizmu florenckiego opierał się na podobnych postulatach, co pogląd uznający wszechmocność retoryki. W obu przypadkach zasadniczym wymogiem były harmonijne proporcje, coraz doskonalsza harmonia oraz czystość środków wyrazu (język, linia, kolor itd.). Co więcej, również zasada imitacji, naśladowania, nie została zepchnięta na plan dalszy, lecz zyskała głębszy sens. Jeśli bowiem artysta pracował pod wpływem boskiego natchnienia, to wówczas jego dzieło odbijało naturę stworzoną przez Boga. A skoro niektórzy wielcy klasycy dali już doskonały przykład imitacji natury i stworzyli idealne typy piękna, to naśladowanie ich — w trakcie przeszczepiania w świat zmysłowy idei zrodzonej w mózgu artysty czy poety — jest nieodzowne. Oczywiście w przypadku platończyków nie chodzi o naśladowanie fragmentów, elementów formalnych, lecz o imitację tego, co

idealne i uniwersalne. Propagowane przez retorykę humanistyczną dyscyplina formalna i harmonia artystyczna zyskały głębsze uzasadnienie filozoficzne dzięki metafizycznemu pojmowaniu piękna. Teoria piękna idealnego odnosząca się do poezji, której głównym przedstawicielem na początku XVI wieku był Pietro Bembo, była równocześnie spadkobierczynią tradycji retoryczno-humanistycznej.

Rozważania literackie i estetyczne prowadzone w duchu platonizującym dzięki wyraźnemu uwydatnieniu podstaw filozoficznych zasadniczo zbliżają się do specyficznych problemów sztuki. Podczas gdy imitacja w ujęciu retorycznym miała pobudzać do studiowania przede wszystkim języka i stylu klasyków, czyli do rozwijania zainteresowań filologicznych, to platończycy, uznający dzieło poetyckie za inkarnację jakiejś idei, kierowali uwagę na filozoficzną zawartość utworów. Miejsce egzegezy filologiczno-retorycznej zaczęło coraz częściej zajmować poszukiwanie głębszego sensu, ukrytej, alegorycznej treści dzieła poetyckiego. Nie porzestając na poznaniu bezpośredniego sensu utworów, ich powszechnie zrozumiałej treści, starano się również spoza niej wyłuskać — według słów Jánoša Rimaya, późnego węgierskiego przedstawiciela platonistycznych poglądów estetycznych — „zarówno [...] lśniące złoto teologii, jak i nektar [...] filozofii”⁴.

Dla przesyconego platonizmem myślenia o literaturze coraz bardziej oczywista stawała się istotna różnica, zachodząca między utworami poetyckimi

a dziełami o charakterze rozpraw. Podczas gdy wcześnie humaniści przejawiali jednakowe zainteresowanie dla wszelakiego rodzaju „opus rhetoricum” i stosowali te same kryteria językowe i stylistyczne, platończycy zdali sobie sprawę z tego, że wobec prawdziwych dzieł poetyckich normy retoryki nie wystarczają bądź w ogóle nie dają się zastosować. Na nowo odkryli więc naukę o poezji, poetykę, retoryka zaś, której ranga obniżyła się, została ponownie ograniczona do zbioru zasad konstruowania mów, względnie rozpraw. Potrzeba chwili sprawiła, iż stała się modna *Ars poetica* Horacego, znana zresztą w całym średniowieczu. Po licznych komentarzach do Horacego (pierwszy ogłosił Cristoforo Landino w roku 1482) powstały również pierwsze samodzielne podręczniki poetyki, z których najważniejsze są dzieła Marca Girolama Vidy (*De arte poetica libri tres*, 1527) i Bernardina Daniella (*Della poetica*, 1536). Poetyki te jednak, zainspirowane przez Horacego, lecz bardzo szkolne w charakterze, wkrótce zostały zepchnięte na dalszy plan przez *Poetykę* Arystotelesa, której oddziaływanie okazało się wyjątkowo płodne.

To najwybitniejsze osiągnięcie starożytnej teorii literatury ani po roku 1498 (gdy ukazało się w druku po raz pierwszy w łacińskim przekładzie Giorgia Valli), ani też po roku 1508 (kiedy to Aldo Manuzio opublikował również oryginalny tekst grecki) nie wywołało jeszcze sensacji. Natomiast grecko-łacińskie wydanie dwujęzyczne Alessandra de'Pazzi

(1536) już w latach 1537 - 1538 doczekało się przedruków, w roku 1541 zaś *Poetyka* Arystotelesa została włączona do programu nauczania uniwersyteckiego: jako pierwszy systematyczne objaśnianie tego dzieła podjął w Padwie Bartolomeo Lombardi. Natomiast po ukazaniu się w roku 1548 łacińskiego komentarza Francesca Robortella oraz po wydaniu w roku 1549 włoskiego przekładu Bernarda Segniego posypała się istna lawina nowych wydań i tłumaczeń *Poetyki* oraz komentarzy do niej.

Tajemnica tego długo dojrzewającego, lecz później eksplodującego nagle sukcesu tkwi w tym, że dzieło Arystotelesa dawało genialną odpowiedź na wiele zasadniczych, a wówczas już bezwzględnie wymagających rozwiązania kwestii związanych z poezją. Ponadto zaś stworzyło ono nareszcie podstawy naukowe dla wiedzy o poezji, sprawiało, że poetyka mogła stać się rzeczywiście nauką. Jednym z warunków pozwalających osiągnąć ten cel było określenie przedmiotu poetyki i wydzielenie jej — stosownie do zasad kompetencji — spośród innych dyscyplin teoretycznych. Pod tym względem Arystoteles dostarczył mocnych i do dziś obowiązujących kryteriów, odgraniczając poezję (w dzisiejszym znaczeniu: „literaturę piękną”) z jednej strony od piśmiennictwa naukowego, z drugiej zaś — od historiografii. Od pierwszej różni się ona swoim charakterem mimetycznym (imitacja), od drugiej zaś tym, iż opisuje nie to, co rzeczywiście zdarzyło się, lecz to, co może się zdarzyć w rzeczywistości, czyli to, co

jest prawdopodobne. Tym samym forma wierszowana przestała być cechą charakterystyczną poezji, bo przecież zarówno treści naukowe, jak i historię można było wyłożyć wierszem. Tym większe znaczenie osiągnęły zatem rozmaite odmiany mimesis, czyli gatunki, do których wyodrębniania i teorii *Poetyka* również dostarczała podstaw naukowych. Dzięki Arystotelesowi wreszcie abstrakcyjne spekulacje o pięknie ustąpiły miejsca badaniom rzeczywistych problemów literatury, a po spirytualizującej interpretacji poezji znów na pierwszym planie znalazły się jej cele ludzkie, doczesne.

Jedną z ważnych przyczyn szybko rosnącej popularności *Poetyki* był również fakt, iż dzieło to — w dużej mierze z uwagi na swój fragmentaryczny charakter i niepewną tradycję tekstu — w wielu zasadniczych punktach dopuszczało rozmaite interpretacje. Wykształceni na tradycji retorycznej i na naukach platońskich teoretycy renesansu przyjęli *Poetykę* nie jako pracę stojącą w sprzeczności z ich dotychczasowymi dążeniami, wymagającą od nich rewizji poglądów, lecz jako dzieło klasyczne, które potwierdza ich racje, co więcej — stanowi brakujące ogniwo w łańcuchu ich dotychczasowych poszukiwań teoretycznych. Jakkolwiek — w przeciwieństwie do imitacji wzorów klasycznych, czyli piękna idealnego — Arystotelesowa interpretacja mimesis upatrywała istoty poezji i w ogóle sztuki w naśladowaniu natury i rzeczywistości świata ludzi, to jednak tradycyjne i arystotelesowskie pojmowanie imitacji nie

okazało się sprzeczne. Ponieważ *Poetyka* nie żądała od twórcy niewolniczego kopiowania rzeczywistości, lecz jedynie przedstawiania jej w sposób prawdopodobny, czyli — używając terminologii ówczesnej — wymagała „imitacji idealnej”, to jej postulaty dawały się łatwo pogodzić z teorią piękna idealnego i harmonii. Co więcej, teoria ta dopiero po uzupełnieniu o wymóg obrazowania rzeczywistości mogła stać się koncepcją stosowaną szeroko w poetyckiej i artystycznej praktyce renesansu. Renesansowe dzieła sztuki bowiem — zarówno literackie, jak i plastyczne — cechuje właśnie owa dwoistość, połączenie wymogu wierności wobec rzeczywistości z ideałem piękna, to, że obowiązują one równocześnie, nawzajem się uzupełniając, a także ograniczając. Postulat piękna idealnego określił granice wierności wobec prawdy rzeczywistej, nierozzerwalny związek z rzeczywistością natomiast nie pozwolił, by kult piękna przerodził się w grę pustych abstrakcji.

O tej podstawowej zasadzie sztuki renesansowej, to znaczy o jej płynnym, równomiernie pnącym się ku górze i dojrzewającym rozwoju, świadczy okres obejmujący czasy od Petrarcki do Ariosta czy też od Masaccia do Michała Anioła. Blask i wielkość tej nieźrównanej w dokonaniach artystycznych fazy renesansu sprawiły, że wymogi formalne tradycji retorycznej, platońska teoria piękna idealnego i Arystotelesowa wierność wobec rzeczywistości — jeśli nawet za cenę pewnych sprzeczności i napięć wewnętrznych — w latach czterdziestych XVI wieku

przybrały kształt syntezy. Dwóch najdojrzalszych przykładów tego zjawiska dostarczyli: Girolamo Fracastoro w dziele *Naugerius sive de poetica dialogus*, wydanym pośmiertnie w roku 1555 oraz Francesco Robortello w dziele *In librum Aristotelis „De arte poetica” explicationes* wydanym w roku 1548. Pierwsze z nich raczej w duchu platonistycznym, drugie zaś — w arystotelicznym — połączyło oraz utrwaliło z powodzeniem — i w ostatniej chwili — rezultaty rozważań prowadzonych w okresie renesansu na temat estetyki i poetyki.

Stopniowo do owej wielkiej syntezy zaczęto również włączać literaturę teoretyczną dotyczącą sztuk plastycznych, a nawet muzyki. W sztukach plastycznych na pierwszy plan wysuwały się problemy malarstwa, jego teoretycy bowiem musieli pokonywać poważne trudności. W średniowieczu, a w dużej mierze nawet w okresie Quattrocenta, malarstwo i rzeźba funkcjonowały w świadomości powszechnej jako rzemiosło, a celem piśmiennictwa, które o nich traktowało, było przede wszystkim opracowanie reguł zawodu bądź też pomoc w doskonaleniu technicznym. Również sam artysta był uważany za mistrza, rzemieślnika, który nie ma czego szukać w świecie elity umysłowej. Jego rzemiosło bowiem miało niższą rangę i nie należało do tzw. siedmiu sztuk wyzwolonych, do których od czasów starożytności zaliczano takie sztuki — dziś powiedzielibyśmy: nauki — jak na przykład gramatyka, logika, retoryka itd., których znajomość nie kwalifikowała do zara-

biania na chleb, czyli takie, które były „wolne” od interesu materialnego. Nie należała do siedmiu sztuk wyzwolonych również poezja, lecz dzięki jej ściśle-
mu związkowi z retoryką stosunkowo łatwo udało się poetom sprawić, że uznano ją za jedną z nich, choć sami poeci w żadnym razie nie byli wolni od zainteresowania materialnego. Powstawało wpraw-
dzie wiele dzieł w obronie poezji, lecz przeważnie podejmowano w nich walkę o prawa dla tematów świeckich, dla pogańskich poetów antycznych lub dla poezji w języku narodowym, nikt natomiast poważnie nie podawał w wątpliwość faktu, że poezja należy do sfery wyższej działalności umysłowej.

Malarstwo i rzeźba musiały jednak walczyć o emancypację, o przynależność do „wolnych” zawodów⁵. Argumenty potwierdzające rangę malarstwa zreasumował najpełniej sam Leonardo da Vinci. Oczywiście głównym argumentem była praktyka: coraz częściej potwierdzało się, że malarstwo jest skomplikowaną działalnością intelektualną. Przecież perspektywa, jak również prawidłowe proporcje wymagały głębokiej znajomości matematyki i geometrii, a wraz z upowszechnieniem platonizmu stało się oczywiste, że artysta nie tylko kształtuje materiał zgodnie z obranym celem, lecz również wyraża jakąś ogólną istotę rzeczy. W pierwszej połowie XVI wieku zaczęło już pobrzmiwać banałem twierdzenie, że również malarz tworzy według zrodzonego w jego umyśle założenia wstępnego (w terminologii

platońskiej: idei), że on również stara się wydobyć z tworzywa piękno idealne, że rzeczy widziane w naturze odtwarza w swoim dziele, dokonując „idealnej” selekcji. Kiedy na pierwszy plan wysunęła się skutkiem tego estetyczna strona malarstwa, ujawniło się jego ściśle powinowactwo z poezją, tożsamość ich natury dzięki estetyce. Podczas gdy dawniej zaliczano te dwie dziedziny do zupełnie różnych sfer ludzkiej działalności, to teraz ze szczególnym upodobaniem podkreślano, że malarstwo to właściwie niema poezja, poezja zaś to mówiące malarstwo.

Uznanie tego umożliwiło zastosowanie też *Poetyki* Arystotelesa również do malarstwa i do rzeźby, a co za tym idzie — oparcie teorii sztuki na mocniejszych, bardziej naukowych podstawach. Świadczy o tym praca Benedetta Varchiego *Lezione della maggioranza delle arti* (1546). Fakt, iż do połowy XVI wieku nie powstały jednak prace o ambicjach filozoficznych z zakresu teorii sztuki, które odpowiadałyby poziomem dziełom poświęconym poetyce, wynikał przede wszystkim stąd, że w tej dziedzinie — nie licząc odrębnej sprawy architektury — autorzy nie mieli do dyspozycji założeń teoretycznych odziedziczonych po antyku. Z tymi, trudnymi do odrobienia, zaległościami teoria sztuki zdołała się uporać dopiero pod koniec w.eku, w okresie manieryzmu.

W tym kompleksie zagadnień dość specyficzna jest sytuacja muzyki oraz teorii muzyki. O uznanie dla rangi muzyki nie trzeba było walczyć, ponieważ była ona jedną z siedmiu sztuk wyzwolonych, a nawet

często umieszczano ją wśród nich na pozycji najwyższej. Muzyka była przecież nauką o harmonii, harmonia zaś to główny sekret, nośnik i gwarancja piękna idealnego. Dlatego harmonia, poczynając już od wieku XV, była uważana za podstawę sztuki, tak samo jak muzyki. Mówiac o poezji, malarstwie, rzeźbie, a zwłaszcza o architekturze z upodobaniem odwoływano się do analogii z muzyką. Plany wielkich budowli renesansowych konsultowano z teoretykami muzyki, żeby rozmiary i proporcje odpowiadały zasadom harmonii muzycznej. W ten sposób muzyka dostarczała jednej z głównych zasad estetyki. Śladem zaś rozważań neoplatońskich ideał harmonii muzycznej przybierał wręcz kosmiczne rozmiary. Harmonia muzyczna jest właściwie echem harmonii boskiej we wszechświecie, to znaczy w dziele stworzenia — twierdzi Francesco Giordano w książce *De harmonia mundi totius* (1525)⁶. Skoro sztuka jest imitacją, to w muzyce i w harmonii przez nią realizowanej urzeczywistnia się zgodnie z tym imitacja kosmosu i boskości.

To kojarzenie sztuk, uświadamianie sobie ich wspólnych cech, traktowanie ich jako całości na podstawie estetyki jest jedną z wielkich zdobyczy renesansu. W połowie XVI wieku nie trzeba było już udowadniać, że wszelka działalność artystyczna ma rangę siedmiu sztuk wyzwolonych, bowiem przyznawało się jej bardziej zaszczytne miejsce. Sztuki uważało się już wówczas za pokrewne filozofii, i podczas gdy dawniej górny poziom ludzkiej wiedzy

przedstawiano pod postacią siedmiu matron chrześcijańskich uosabiających sztuki wyzwolone, to teraz prawdziwym symbolem twórczego umysłu człowieka stało się dziewięć pogańskich muz.

*

Piękno idealne harmonizujące z rzeczywistością — oto co urzeczywistniała sztuka renesansu i właśnie to próbowała potwierdzić oraz zinterpretować — mniej czy bardziej systematycznie — renesansowa teoria literatury i sztuki. Zdołała jednak dojść tylko do wstępnego podsumowania, na którego pogłębienie prawdziwe — zgodne z duchem renesansu — już nie starczyło jej czasu. Kiedy bowiem powstały dzieła Fracastora i Robortella, wielka utopia renesansu — harmonia człowieka i świata, natury i sztuki, rzeczywistości i piękna — w Italii była już w rozkładzie. W drugiej ćwierci stulecia stopniowo zaczęły się chwiać podwaliny gospodarcze i społeczne, na których rozkwitła sztuka i literatura renesansu, kryzys osłabł humanistyczny system idei, na którym opierało się intelektualne i artystyczne życie eroki. Przemijał ten szczęśliwy moment historyczny, kiedy można było pogodzić wierność wobec rzeczywistości z kultem piękna, kiedy doczesne cele człowieka i jego transcendentne — w sensie platońskim — aspiracje wydawały się pozostawać ze sobą w harmonii, kiedy artysta mógł być jednocześnie wieszczem i suwerennym twórcą piękna, a iako

wychowawca mógł służyć dobru publicznemu. Gdy runęły podstawy, również praktyka artystyczna zaczęła odbiegać od idealnych norm renesansu. Krytycy i teoretycy zaś musieli zdać sobie sprawę z wewnętrznych sprzeczności renesansowej poetyki i teorii sztuki, z trudem jedynie tuszowanych. Co więcej, po raz pierwszy w historii krytyki i estetyki myślenie teoretyczne wyprzedziło sam rozwój literatury i sztuki. Podczas gdy dotąd refleksje teoretyczne przeobrażały się w system w ślad za praktyką artystyczną, w drugiej połowie XVI wieku krytyka właśnie stara się nadać kierunek rozwojowi sztuki.

Zrozumiało zatem, że rozkwit i wewnętrzne zróżnicowanie powstałej pod znakiem renesansu nowej teorii literatury i sztuki, to znaczy narodziny krytyki i estetyki w dzisiejszym rozumieniu tych pojęć, przypadły na lata kryzysu renesansu⁷. Literatura krytyczna drugiej połowy XVI wieku stała się wielkim polem bitwy dla różnorodnych tendencji wynikających z zasad poetyki i sztuki humanistycznej. Niełatwo nabrać orientacji w tej dżungli poglądów i teorii, ponieważ poszczególne koncepcje i opinie rzadko formułowane były jednoznacznie, w postaci przejrzystej. Układ głównych sił można jednak wytropić. Z mnóstwa dzieł wzbogacających i rozwijających zasady renesansowej teorii literatury i sztuki wyłaniają się dwie podstawowe tendencje, które następnie krzepną, by w końcu XVI wieku utworzyć już wyraźnie wrogie sobie fronty. W jednej

z nich rozpoznajemy estetykę manieryzmu, która — aczkolwiek zniekształcona i śmiało zmodernizowana — strzeże jednak i broni podstawowych ideałów renesansu, w drugiej natomiast dostrzegamy estetykę „oficjalną”, klasycystyczną i popieraną przez kontr-reformację, która ostatecznie toruje drogę sztuce i teorii sztuki baroku⁸.

Rolę katalizatora w polaryzowaniu się tych stanowisk odegrała *Poetyka* Arystotelesa. Pierwsi jej komentatorzy — jak wspomnieliśmy — znaleźli w niej punkt oparcia dla humanistycznej, racjonalnej teorii literatury, i zwracali uwagę głównie na to, co dawało się pogodzić z platońskim ideałem piękna. Coraz głębsze studia nad tym dziełem — w których chodziło nie tyle o możliwie dokładne zrozumienie myśli filozofa greckiego⁹, co raczej o wnioski, dające się zastosować wobec teraźniejszości — prowadziły jednak ku temu, że *Poetyka* w oczach wielu zaczęła nabierać rangi prawdy absolutnej, nienaruszalnego autorytetu, obowiązującej normy, a w literaturze niebawem — jedyne go zbawczego dogmatu. Krytyka jest zawsze skłonna do pewnego wygodnictwa: łatwiej wydawać wyroki w oparciu o znakomicie wypracowaną koncepcję niż samodzielnie zajmować stanowisko na podstawie twórczej analizy nowych zjawisk. Arystoteles dostarczał gotowej recepty na ocenianie dzieł literackich i artystycznych. Jego *Poetyka* zaś miała tę zaletę, że w żadnym punkcie nie była sprzeczna z naukami reformującego się od wewnątrz i — dzięki soborowi trydenckiemu —

zwierającego swoje szeregi Kościoła katolickiego, czego w żadnym razie nie można powiedzieć o rozważaniach filozoficznych dotyczących sztuki inspirowanych duchem platońskim. Autor jednego z najbardziej szczegółowych, a z uwagi na objętość również jednego z najbardziej monumentalnych dzieł, systematyzujących wiedzę z zakresu poetyki, Giulio Cesare Scaligero w *Poetices libri septem* (1561) nie zawahał się stwierdzić, iż Arystoteles to „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus” („nasz cesarz, wieczny dyktator każdej sztuki”) ¹⁰.

Niebezpieczna zasada! Nawet wówczas, gdy — jak to miało miejsce w połowie XVI wieku — rzeczywiście nie było bardziej przemyślanej, bardziej naukowej teorii literatury niż teoria Arystotelesa. Jej tezy, w sposób twórczy, dawało się logicznie zastosować wobec współczesnej rzeczywistości, lecz mogły one też być wykorzystane jako bicz przeciwko wszystkim oryginalnym, nowym dążeniom. Co więcej, dotyczące poetyki wypowiedzi „wiecznego dyktatora” dawały się łatwo tłumaczyć jednostronnie, samowolna interpretacja jego twierdzeń zaś pozwalała obce mu zasady stroić w „cesarski” autorytet. Wszystkie te możliwości i niebezpieczeństwa, różnorodne interpretacje nauki i wzorca Arystotelesa oraz innych wielkich klasyków antycznych, wyłaniają się wyraźnie z obrazu dyskusji na temat estetyki, szczególnie ożywionych i długotrwałych w połowie stulecia. Pierwsza, która rozgorzała wokół dramatu, może być uważana za rodzaj prologu. Przedmiotem

dwóch prawdziwie wielkich polemik były epika i malarstwo, a ściślej — Ariosto i Michał Anioł. Dwa szczytowe osiągnięcia włoskiego renesansu, *Orland szalony* i *Sąd Ostateczny*, wyznaczyły pewną granicę: dyskusja wokół nich uwydatniła sprzeczności tkwiące w renesansowej poetyce i teorii sztuki.

Polemikę dotyczącą dramatu wywołało pojawienie się na początku lat czterdziestych XVI wieku nowej odmiany tragedii. W roku 1541 Giovambattista Giraldi Cinzio zaprezentował na dworze w Ferrarze swoje dzieło zatytułowane *Orbecche*, natomiast w roku 1542 (lub 1541) Sperone Speroni po raz pierwszy odczytał członkom padewskiej Accademia degli Infiammati swoją tragedię *Canace*. Słynne te dzieła wskutek tego, iż zawierają nadmierną dawkę grozy i okrucieństwa oraz w sposób odrażający ukazują zbrodnię, odbiegają od renesansowego ideału harmonii i dzięki temu słusznie mogą być uważane za zapowiedź tragedii manierystycznej i barokowej¹¹. Szczególnie płodny okazał się wpływ dramatów Giraldiego Cinzia wzorującego się na tragediach Seneki. On to zapoczątkował nurt senekański w tragedii nowożytnej, który około roku 1600 zaplanował na scenach Francji, Hiszpanii i Anglii¹².

Aczkolwiek Giraldi Cinzio — jak to wynika z dedykacji do *Orbecche*¹³ — trzymał się wskazówek (wprawdzie jego zdaniem niejasnych) zawartych w *Poetyce* Arystotelesa, to jednak jego następne dzieło, odczytaną w roku 1543 przed księciem Ferrary tragedię *Didone*, dosięgła zdecydowana krytyka, pod-

kreślająca jej niewierność wobec Stagiryty. Większość zarzutów nieznanego badacza¹⁴ wynika z faktu, iż Giraldi Cinzio nie stosował się do reguł *Poetyki* dosłownie. I tak zarzucał on pisarzowi, że wprowadził do swojej sztuki bogów, co Arystoteles potępia, następnie, że podzielił swoją tragedię na akty i sceny, chociaż Grecy, z których czerpał Arystoteles tworząc swoje zasady, nigdy tego nie robili, jak również to, że *Didone* nie jest podobna do *Króla Edypa*, aczkolwiek autor *Poetyki* właśnie ten utwór uważał za wzorzec tragedii doskonałej.

Z tą pedantyczną krytyką Giraldi Cinzio rozprawił się jeszcze tego samego roku w obszernym liście skierowanym do księcia Ferrary¹⁵. Odpowiadając na poszczególne punkty twierdził, iż w trakcie studiów nad *Poetyką* należy zwracać uwagę nie na konkretne zalecenia wzorowane na literaturze greckiej, lecz na cele, z myślą o których Arystoteles wyciągał wnioski ogólne. Według niego, w przypadku dzieł innego rodzaju, tylko wówczas postąpimy zgodnie z duchem wskazań Arystotelesa, gdy nie wybierzemy rozwiązania, które on opisał. *Didone* rzeczywiście różni się od *Króla Edypa*, lecz właśnie uległość wobec wytycznych Stagiryty sprawiła, że z tematu innego rodzaju powstała innego rodzaju tragedia. „Jeśli zaś — pisze Giraldi Cinzio — oddaliłem się w pewnych fragmentach od reguł podanych przez Arystotelesa, by dostosować się do zwyczajów w naszych czasach, uczyniłem to również w ślad za przykładem starożytnych”¹⁶ — i powo-

łuże się na to, że Eurypides też prowadził akcję inaczej niż Sofokles, a Rzymianie inaczej niż Grecy. Godne uwagi jest tu powołanie się na „zwyczaj w naszych czasach”, co — w przeciwieństwie do niewolniczego naśladowania wzorów klasycznych — oznacza ujęcie odpowiadające wymogom współczesności.

Ta sama zasada dochodzi do głosu i wówczas, gdy autor listu podział tragedii na akty i sceny tłumaczy tym, że w porównaniu z warunkami greckimi scena zmieniła się, co wymaga już innego rozwiązania struktury kompozycyjnej. Bystry Giraldi Cinzio pojął od razu, że w tej dyskusji głównym problemem jest sprzeczność między trwaniem przy dawnych normach a nowoczesnością, i dlatego w prologu do swojej kolejnej tragedii, *Altile*, prawdopodobnie jeszcze w tym samym roku 1543 wrócił do tego zagadnienia. Zasady tragedii — pisze Giraldi Cinzio — nie są na tyle sztywne, żeby nie można ich było przekroczyć z korzyścią dla „epoki, widzów i tematu”. Po czym dodaje: „A jeśli byliby tu wśród nas poeci antyczni, oni również staraliby się zadośćuczynić wymaganiom obecnych czasów, widzów i nowego tematu”¹⁷. O skuteczności tej argumentacji świadczy fakt, iż podobne myśli powracały w prologach do dzieł innych dramatopisarzy. Na przykład rówieśnik Giraldiego Cinzia, Anton Francesco Grazzini zwany Lasca, w prologu do komedii *La strega* jednoznacznie stwierdza: „Arystoteles i Horacy mieli przed oczyma swoje czasy, nasze nato-

miast mają inny charakter: odmienne są nasze obyczaje, religia, tryb życia i dlatego również komedie należy pisać inaczej; we Florencji nie żyje się tak, jak niegdyś w Atenach czy w Rzymie”¹⁸.

Równocześnie z krytyką wymierzoną przeciwko *Didone* Giraldiego Cinzia przypuszczono atak na innego autora tragedii, Sperone Speroniego. Florentyńczyk Bartolomeo Cavalcanti w rozprawie *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1543) również odwołuje się do *Poetyki* Arystotelesa, jego zarzuty jednak są głównie natury moralnej i stylistycznej. Wytyka on profesorowi z Padwy, że jego sztuka nie wywiera pożądanego wpływu moralnego, podczas gdy tragedia powinna przede wszystkim pouczać. Kazirodcza miłość natomiast, która łączy głównych bohaterów Speroniego, Canace i Macareo, stanowi niepożądany przykład, którego nie koryguje wystarczająco kara, jaka ich w końcu osiąga. Krytyk uważa styl Canace za dziwaczny, przegadany i niejasny, co ma świadczyć o tym, iż Speroni — jego zdaniem — nie zapewnił swojemu dziełu obowiązującego w tragedii stylu¹⁹.

Oba te zarzuty są słuszne, nas jednak nie interesuje w tej chwili ocena Canace, lecz kształtowanie się stosunku do Arystotelesowej teorii literatury. Z tego punktu widzenia bardzo pouczające są wywody Speroniego, który ponad dziesięć lat później wziął w obronę swój dramat aż w dwóch rozprawach: *Apologia contra il Giudizio fatto sopra la Canace* (1554) i *Lezioni in difesa della Canace* (1558)²⁰.

Speroni stara się w nich wykazać zgodność swojego dzieła z *Poetyką*, lecz w końcu niespodziewanie oświadcza, że zasady Arystotelesa powstały z myślą o pisarzach początkujących, podczas gdy „ci, którzy znają swoją sztukę, mogą dzięki zdolności własnego osądu oddalać się od prawideł, a nawet dopuszczać się takich rzeczy, których nigdy się nie uczy, w czym właśnie objawia się ich doskonałość”²¹. Obok aktualności pojawiał się zatem inny ważny argument przeciwko Arystotelesowemu klasycyzmowi: niezależność wytrawnego pisarstwa od norm (co zresztą jest zgodne z poglądem platonistycznym).

Do czasu, kiedy Giraldi Cinzio i Speroni nie zainicjowali swoimi utworami nowego — dla rozwiniętego, dojrzałego renesansu — nurtu w tragedii, dziełem literatury włoskiej, które chyba w najdoskonalszy sposób reprezentowało renesans, był o dobre ćwierć wieku wcześniej *Orland szalony* (1516). I on jednak nie oparł się zakusom arystotelesowskiego dogmatyzmu, nabierającego rozmachu w końcu lat czterdziestych XVI wieku. Nie bez znaczenia było tutaj ukazanie się utworu *L'Italia liberata dai Goti* (1547 - 1548), w którym Gian Giorgio Trissino podjął próbę przeszczepienia na grunt literatury włoskiej epepei antycznej w stylu Homera i Wergiliusza, przestrzegając ściśle zasad *Poetyki* Arystotelesa. Krytycy i czytelnicy słusznie dostrzegali zasadniczą różnicę między epepeją, czyli eposem bohaterskim, a uprawianym przez Ariosta i jego poprzedników

wierszowanym romanssem, czyli epiką powieściową. Ani przez chwilę nie ulegało wątpliwości, że klasycznemu modelowi odpowiada wyłącznie ta pierwsza. Nikt jednak nie podjął się zaatakowania na piśmie włoskiego arcyapoety opatrywanego epitetem „divino”, natomiast w kręgach uniwersyteckich i akademickich chętnie wynajdywano „błędy” w *Orlandzie szalonym*.

Podawano w wątpliwość jego użyteczność, jeśli chodzi o oddziaływanie moralne. Zarzucano autorowi, że nie naśladował poetów antycznych, że osiã jego dzieła nie jest jeden bohater i jedna akcja. Za niestosowne uznawano liczne dygresje liryczne, miłosne wzdychania i to, że obok postaci wytwornych występują pospolite. „Starają się dowieść mu, że zupełnie odbiegł od *Poetyki* Arystotelesa” — tymi słowami Giovanni Battista Pigna w liście skierowanym do Giraldiego Cinzia podsumował zarzuty pod adresem Ariosta, prosząc adresata o udzielenie sprawiedliwej odpowiedzi²². List wraz z odpowiedziã dobrze ju¿ wówczas znanego dramatopisarza i krytyka ukazał siã w osobnym tomiku w roku 1554²³. W tym samym czasie jednak obydwaj usiłowali ukazać wãlasciwoœci romansu równie¿ w samodzielnych ksiã¿kach. Rozprawa Pigni, *I romanzi* (1554), ma niewielkie znaczenie, jeœli chodzi o przedmiot naszego zainteresowania, to znaczy o wewnêtrzne r¿nicowanie siã poetyki renesansowej, w przeciwiãnstwie do wspomnianej ju¿ odpowiedzi oraz wiãkszej

pracy Giraldiego *Cinzia Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* (1554)²⁴.

W polemice dotyczącej Ariosta Giraldi Cinzio rozwija i uogólnia zasadę aktualności, wspomnianą już w związku z tragediami i — po raz pierwszy w krytyce literackiej — podbudowuje swoje rozważania argumentacją historyczną. Uznając rolę właściwości językowych i społeczno-kulturowych w kształtowaniu tradycji oznajmia, że tak jak język łaciński wywodzi się z greckiego i jak Rzymianie przejęli obyczaje od Greków, tak samo Włosi wzorują się na Francuzach, Prowansalczykach i Hiszpanach w języku, sposobie życia i mówienia, we władaniu bronią, jeździe konnej itp. Oczywiście zatem, że skoro Rzymianie — jak Wergiliusz — naśladowali epopeję grecką, to Włosi są — również w poezji — spadkobiercami tradycji bliskich im narodów. Inne czasy, inne obyczaje, inny język w poezji też wymagają innych metod pisarskich („altri modi di poeteggiare”). Oczekuje tego również publiczność, która nie jest ciekawa przykładów klasycznych ani sposobu życia właściwego dawnym epokom, lecz poszukuje odbicia własnych obyczajów i uczuć. Arcydzieło Ariosta rzeczywiście zaspokajało tę potrzebę, jego rycerze, chociaż żyli w czasach Karola Wielkiego, czuli, myśleli, kochali i marzyli tak, jak rówieśnicy autora.

Giraldi Cinzio wprawdzie błędnie określił pokre-

wieństwo języków, gdy łacinę wywiódł z greki, języki romańskie zaś oderwał od łaciny. Jednakże prawidłowo dostrzegał odmienne cechy epok, tzn. fakt, iż w porównaniu z klasycznymi kulturami i literaturami antycznymi Hiszpanie, Francuzi, Prowansalczyki i Włosi reprezentują inną cywilizację. Podczas gdy wcześniej charakterystycznym gatunkiem epickim był poemat bohaterski, to teraz stał się nim romans. Wybitny krytyk słusznie zatem doszedł do przekonania, że gatunkowi jego własnej epoki i narodu, romansowi, przysługuje ta sama ranga, ten sam autorytet, co greckiej i łacińskiej epopei. Giraldi Cinzio podkreśla, że romans także rządzi się pewnymi zasadami, lecz nie są one identyczne z tymi, które określili Arystoteles i Horacy. Nie mogli oni znać ani języka włoskiego, ani pisanych przez Włochów romansowych poematów epickich, nie mogli więc stworzyć reguł, które by w nich obowiązywały. Zasady Arystotelesa niezmiennie pozostają w mocy wobec tych dzieł i literatur, z których wyrosły, nie mogą jednak być zastosowane w gatunkach należących do innego języka i do innej epoki ²⁵.

Giraldi Cinzio nie odrzuca zatem poetyki normatywnej, protestuje jedynie przeciwko absolutyzacji norm, przeciwko obowiązki naśladowania norm przestarzałych i wzorów klasycznych.

Autorzy, którzy posiadają zdolność własnego osądu i są zdolni do tworzenia — pisze Giraldi Cinzio — nie powinni tak krępować swojej wolności regułami poprzedników, by

w końcu nie mieć odwagi iść własną drogą. Bo to świadczyłoby, że nie tylko źle wykorzystują dary otrzymane od matki Natury, lecz też, że poezja nigdy nie pozbedzie się tych reguł, które jakiś pisarz jej kiedyś narzucił²⁶.

A zatem uznanie prawa do nowatorstwa zmusza go do odwoływania się do swobody twórczej pisarza, jak również do jego talentu, do daru Natury, i prowadzi do wniosku, jaki wysnuł cytowany już Sperone Speroni: talent i geniusz wynoszą poetę ponad reguły, wzory i poprzedników²⁷.

Wywód ten, który przecierał drogę literaturze zmodernizowanej, ale i zachowującej zdobycze renesansowe, czyli twórczości reprezentującej nurt manierystyczny — jeśli nawet z pewnym opóźnieniem — doczekał się jednak jasnej odpowiedzi z obozu przeciwnego. Antonio Sebastiano Minturno w dziele *L'arte poetica* (1563) w ten sposób formułuje swoje stanowisko wobec autorów romansów oraz ich zwolenników:

Ci, żeby popisać się swoim talentem i wiedzą, usiłują powołać do życia nową „ars poetica”, nie mają jednak na tyle autorytetu, by wierzyć im bardziej niż Arystotelesowi czy Horacemu. Jeśli prawdziwa jest sztuka, której ci ostatni nauczają na przykładzie poezji Homerowej, to nie wiem, w jaki sposób ta druga, inna od tej, miałaby być prawdziwa. Skoro bowiem prawda jest jedna, wówczas coś, co raz jest prawdziwe, musi być prawdziwe zawsze, w każdym czasie²⁸.

Zdecydowane słowa: zamiast talentu i wiedzy pisarza raz na zawsze ma obowiązywać wieczne i niezmienne prawo. To, co w krytyce odnoszącej się do

dramatu Giraldiego Cinzia miało jeszcze tylko charakter literacki, tu nabiera już znamienia metafizycznego.

Rzadko pojawia się twórczość, która tak dalece nie dałaby się pogodzić z tego rodzaju myśleniem normatywnym, jak dorobek Michała Anioła, i rzadko zdarza się arcydzieło tak prowokujące, jak *Sąd Ostateczny*. Napięcie i troska, przekora i wyzwanie, dynamiczny niepokój i artystyczna bezkompromisowość: ileż gwałtownych odpowiedzi na rozpoczynający się kryzys renesansu! Typ pewnego siebie człowieka renesansowego, triumfalny optymizm Dawida, doskonała harmonia rzymskiej *Piety* należą już do przeszłości. W wolnym od jakichkolwiek ograniczeń ikonograficznych wizerunku Chrystusa, obnażonego, bez brody, o ciele gladiatora, unoszącego rękę do zadania ciosu, zamiast biblijnego Syna Bożego Michał Anioł w centralnym miejscu kaplicy papieskiej przedstawił niezwykłego Człowieka-Mściciela. Epoka, treść, wrażliwość artystyczna i pasja wymagały odejścia od idealnego kanonu renesansu, a właściwie od jego suwerennego rozwinięcia, dyktowanego przez inspirację artystyczną²⁹. Dojrzała artystycznie i wymagająca opinia publiczna zrozumiała to dzieło i czciła je jako szczytowe osiągnięcie sztuki, „budzący zachwyt i zniewalający wzrok cud naszego wieku” — jak je nazwał Giorgio Vasari³⁰. W Michale Aniele sławi on artystę, który wszystkich przewyższył i zwyciężył, i cokolwiek sobie wyobraził, choćby to było nadzwyczaj

osobliwe i trudne, zawsze realizował z „brawurą swego boskiego talentu”³¹.

Zachwyty jednak wcale nie był jednogłośny. Weneccjanin Lodovico Dolce, krytyk sztuki, wynoszący ponad wszystko tradycje klasyczne, w liście z roku 1544 nazwał Michała Anioła monotonnym i rozpustnym. A rok później enfant terrible epoki, mieszkający w Wenecji Pietro Aretino, wyraził swoją niechęć w liście skierowanym bezpośrednio do Michała Anioła. Jego zdaniem samowola formalna *Sądu Ostatecznego* zdradza rozwiązłość nie tylko moralną, lecz również teologiczną³². Warto zwrócić uwagę na tę myśl, która miała później zrobić karierę: nowatorstwo formalne jest podejrzane, ponieważ kryje się za nim w obrębie treści jakaś niepożądana tendencja ideowa. Dziwne, oczywiście, że skrupuły moralne nawiedziły właśnie owego Aretina, który tak wiele uwagi poświęcił wychowaniu kurtyzan³³. Sam to zresztą odczuwał i dlatego, atakując Michała Anioła za nieprzyzwoitość, powołuje się na to, że w dialogu ładacznie zatytułowanym *Nanna* przedstawił wprawdzie frywolny temat, używając jednak wyłącznie skromnych wyrażen³⁴. Dolce i Aretino byli przyjaciółmi: rozprawa pierwszego z nich, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), gdzie jeden z rozmówców nazywa się właśnie Aretino, jest z pewnością wynikiem ich rozmów o malarstwie³⁵. Dialog, który pogłębia i systematyzuje zarzuty przeciwko Michałowi Aniołowi, ma być w pewnej mierze odpowiedzią na pierwsze wydanie

dzieła Vasariego (1550): prócz opozycji światopoglądowej i estetycznej znajduje w nim również wyraz rywalizacja między artystami weneckimi i florencyjskimi.

Duet Dolce — Aretino surowo przestrzega klasycystycznych zasad renesansu, co w przypadku sztuk plastycznych oznacza coraz doskonalszą — wzorem sztuki antycznej — wierność wobec natury. Wynika stąd, że „malarz jest tym lepszy i wybitniejszy, im bardziej jego malowidła upodobią się do rzeczy naturalnych; [...] ową doskonałość natomiast można spotkać raczej w dziełach Rafaela niż u Buonarrotiego”³⁶. Dolce uznaje również rangę Michała Anioła, ale za godne pożałowania uważa, iż artysta nie wykorzystuje swojego talentu dla osiągnięcia rafaelowskiej, klasycznej wierności wobec natury, imitacji idealnej. Stopniowo w dialogu dochodzą do głosu również zastrzeżenia dotyczące moralności, zwłaszcza jeśli wchodzi w grę świętość miejsca i jawność. W zamkniętym gronie — pisze Dolce — dopuszczalna jest nawet poezja priapiczna („priapea”), lecz jest rzeczą niesłychaną, by w Rzymie, dokąd zjeżdża się cały świat, i właśnie w kaplicy papieskiej można było oglądać „namalowanych tu nagich ludzi, którzy nieprzyzwoicie są ukazani zarówno z przodu, jak z tyłu”³⁷. To moralne potępienie przypomina inne, które głosił Cavalcanti w związku z tragedią Speroniego. On również kładł nacisk na to, że w dramacie tym wszystko odbywa się na oczach publiczności, czyli wobec tłumu ludzi, a w

takiej sytuacji niedopuszczalna jest jakakolwiek rozwiążność.

Zanim przejdziemy do następnego, nowego — również jakościowo — etapu dyskusji wokół Michała Anioła, celowe będzie podsumowanie tego, co dotąd zostało powiedziane. Z omówionych polemik jednoznacznie wyłaniają się dwa węzłowe punkty, w których dochodzi do zderzenia poglądów: jednym z nich jest wierność wobec wzorów klasycznych i wobec natury, czyli zagadnienie imitacji, drugim — problem celu sztuki, jej tendencji moralnej. Przeciwno dążeniom swobodniejszym, nowatorskim, wiodącym w kierunku manieryzmu, i przeciwko poglądom, które je usprawiedliwiały, podjęła — jak widzieliśmy — walkę konserwatywna krytyka, wymagająca dochowania absolutnej wierności zasadom klasycystycznym, arystotelesowskim, dokładnego naśladowania wzorów antycznych, a także natury i poszanowania dla względów moralnych. Stanowiska bojowe obrońców moralności w połowie XVI wieku znacznie się umocniły i zradykalizowały.

Podczas gdy początkowo humaniści w ślad za Horacym określali cel poezji jako „prodesse et delectare”, to w połowie stulecia w miejsce horacjańskiej równowagi — w ślad za Arystotelesem — pojawił się prymat „prodesse”. Komentatorzy *Poetyki* coraz bardziej jednostronnie zaczęli akcentować te stwierdzenia filozofa, które uwydatniają dydaktyczno-moralizatorską funkcję poezji. Bardzo wyraźnie ten punkt widzenia występuje już w komentarzu

do *Poetyki* pióra Vincenza Maggiego *In Aristotelis librum „De poetica” communes explanationes*, powstałym równocześnie z komentarzem Robortella, lecz opublikowanym dopiero w roku 1550. Od tego czasu wszystkie prace teoretycznoliterackie pisane w duchu arystotelicznym wyrażają takie stanowisko³⁸. Nawet Giraldi Cinzio, który wbrew regułom Arystotelesa tak zdecydowanie opowiada się za zasadą nowoczesności, w swoim *Discorso*, traktującym o romansie, jako cel poezji wskazuje jednoznacznie korzyść moralną³⁹. I właśnie dlatego w dyskusji wokół *Canace* Sperona Speroniego nie stanął on, po stronie swojego współtowarzysza — autora tragedii, lecz przystał do obozu tych, którzy krytykowali go z pozycji obrońców moralności, w osobnym piśmie polemicznym odwołując swoje własne argumenty, wysunięte wcześniej w obronie dramatu Speroniego (*Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii*, 1558)⁴⁰.

Umacnianiu się dążeń do moralizatorskiego utilitaryzmu towarzyszyło zjawisko polegające na tym, że tezę Arystotelesa, zgodnie z którą poezja przedstawia rzeczywistość nie prawdziwą, lecz prawdopodobną, zaczęto przekształcać w postulat dydaktyczny, by poeta przedstawiał wszystko takim, jakim być powinno. Teraz już tylko brakowało, by poetykę arystotelesowską połączyć z arystotelesowską etyką — co zresztą zrobił, przywdziewając tymczasem sutannę, Benedetto Varchi, który już w latach czterdziestych połączył w swoich pracach po-

święconych teorii sztuki zasady platońskie i arystoteliczne. W wykładach *Lezioni della poetica*, wygłoszonych w latach 1553 - 1554 we Florencji, powiada on: „Celem poety jest więc czynić duszę ludzką doskonałą i szczęśliwą, a jego zadaniem — imitować, to jest tworzyć i przedstawiać takie rzeczy, które sprawiają, że ludzie stają się dobrzy, cnotliwi, a dzięki temu — szczęśliwi”⁴¹.

Zamiast moralności laickiej dochodzi tu już do głosu moralność religijna, podobnie jak w stwierdzeniu innego pisarza, Scipiona Ammirato: „Celem poety jest zaszczerpić w duszy cnotę, wykorzeniając z niej grzech” (*Il Dedalione overo del poeta dialogo*, 1560)⁴². Zrozumiałe zatem, że nie tylko pedanteria profesorska, lecz również święta teologia była zainteresowana obowiązywaniem zasad arystotelesowskich bądź Arystotelesem usprawiedliwianych. Co więcej, jeśli weźmiemy pod uwagę zdanie Varchiego, że sztuki, które „zamiast pożytku w życiu przynoszą szkodę, ludzie powinni nie tylko lekceważyć i omijać, lecz również zakazywać prawem i pod karą” — to zaczyna już majaczyć cień inkwizycji⁴³.

Dyskusja wokół Michała Anioła była kontynuowana już w takiej właśnie atmosferze, jaka powstała po przełomowym skądinąd roku 1563. Wówczas to zakończył się sobór trydencki, który wiele uwagi poświęcił również problemom polityki wobec sztuki. Odradzający się Kościół nie mógł tolerować, by w sztuce o tematyce religijnej dochodziły do głosu tendencje heretyckie czy też zupełnie

świeckie. Sobór dał tylko ogólne, zasadnicze dyrektywy, ale funkcjonariusze kościelni szybko je skonkretyzowali, rozmienili na drobne i zastosowali do poszczególnych dzieł. W Italii, gdzie nie było sztuki protestanckiej, przeciwko świeckim tendencjom renesansu, a zwłaszcza przeciwko tzw. rozwiązłości manierystów musiała wystąpić, powiązana z teologią, krytyka sztuki⁴⁴. A ponieważ inspiratora i głównego winowajcę widziała ona — nie bezpodstawnie — w Michale Aniele, od niego więc zaczęła obrachunek. W rok po zakończeniu soboru ukazała się książka Giovanniego Andrea Gilia *Due dialoghi* (1564), w której drugi dialog nosi wiele mówiący tytuł: *Degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il „Giudizio” di Michelangelo*⁴⁵.

Zarzuty Gilia wobec Sądu Ostatecznego są daleko liczniejsze i bardziej drobiazgowe niż zarzuty wysuwane przez krytyków klasycystycznych. Również tam, gdzie zgadza się z Aretinem i z Dolcem, Gilio formułuje swoją opinię w sposób znacznie bardziej doktrynerski i z konsekwencją teologiczną. Reprezentuje on też zasady klasycystyczne, piętnując śmiało pomysły formalne Michała Anioła, problemy stylistyczne jednak mają dla niego znaczenie drugorzędne, uwagę natomiast kieruje głównie na treść, na sprawy „ideologiczne”. Jednym z podstawowych kryteriów jego ocen jest prawda („verità”), przez co rozumie słuszność zasady imitacji, drugim zaś — pobożność („devozione”) — jako cel dzieła

sztuki. Michał Anioł z obu tych punktów widzenia powinien być potępiony, jako że samowolnie odbiegł od prawdziwego, wiarogodnego przedstawienia tematu, czyli „Sądu Ostatecznego” w postaci takiej, w jakiej go opisuje *Biblia*, i nie starał się pobudzić widzów do modlitwy, lecz swoim cudownym talentem, doskonałością swojej sztuki usiłował ich olśnić⁴⁶.

Przyjrzyjmy się kilku takim zarzutom dotyczącym treści, które wedle Gilia dowodzą, iż malarz „więcej uwagi zwracał na pędzel niż na prawdę”⁴⁷. Według św. Pawła apostoła zmartwychwstanie umarłych, poprzedzające Sąd Ostateczny, nastąpi „w mgnieniu oka”, natomiast w wizji Michała Anioła zmartwychwstający — dla uzyskania efektu urozmaicenia artystycznego — ukazani są w różny sposób: jeden właśnie wyłania się z ziemi, inny rozgląda się wokół niepewnie, są tacy, którzy zupełnie przyszli już do siebie, wałęsają się to tu, to tam, i „wyglądają raczej na gromadę śpiochów niż na ludzi zmartwychwstałych”⁴⁸. Inny zarzut: aniołowie podtrzymują słupy zdradzając ogromny wysiłek, w pełnym napięciu mięśni, niczym jacyś błażni bądź kuglarze, a przecież anioł z łatwością utrzymałby całą kulę ziemską, nie tylko jeden słup⁴⁹. Wbrew prawdzie również Chrystus nie ma brody. Na to już Dolce zwrócił uwagę, lecz potraktował to tylko jako śmieszne⁵⁰. Gilio natomiast uznał to za wręcz fałszywe, ponieważ ciało Chrystusa, pozostające kil-

kadziesiąt godzin w grobie, nie doznało żadnego uszczerbku, a więc i broda pozostała. Na dodatek wizja Michała Anioła jest jeszcze bałamutna, bo przecież gdyby Chrystusowi wypadła broda, wówczas musiałby również stracić włosy⁵¹. I tak dalej, aż do najdrobniejszych szczegółów Gilio stara się udowodnić, że Michał Anioł odbiega od „prawdy”. Mnogość tych niedostatków świadczy o tym, że malarze, korzystając ze „swobody poetyckiej” („poetica liberta”) często puszczają wodze wyobraźni. A przecież ktoś, kto przedstawia tak ważny artykuł wiary, jak Sąd Ostateczny, „powinien iść nie w ślad za poetami, lecz za teologami”, i nie chełpić się swoją sztuką, lecz tym głębiej pograżyć się w „studiowaniu, czytaniu i odczytywaniu na nowo” świętej księgi i doktorów, którzy ją objaśniają⁵².

Krytyka kontrreformacyjna wprowadziła zatem całkowicie dogmatyczną, służącą propagandzie kościelnej interpretację zarówno imitacji, jak i dydaktycznej roli sztuki. To skrajne stanowisko wręcz do minimum ograniczało swobodę artysty, zepchnęło go do roli technicznego wykonawcy z góry określonego zadania, odznaczało się obojętnością na walory artystyczne. Wszystko to wiodło do likwidacji zdobywcy renesansowej teorii sztuki. Obrona i podtrzymanie zasad renesansowych zależały od estetyki manierystycznej. Jednak wobec nasilającej się polaryzacji poglądów również i to było możliwe je-

dynie w coraz bardziej skrajnym ujęciu, za cenę oddalania się w niejednym punkcie od pierwotnych ideałów renesansu — w kierunku przeciwnym.

*

Różne orientacje estetyki manierystycznej zarysowały się już w polemikach toczonych w połowie stulecia. A więc: odejście od norm, od reguł arystotelesowskich, od sztywnego rozumienia imitacji, czyli obrona i akceptacja nowoczesności, innowacji, talentu i artystycznej inwencji. Zasady te właściwie wywodzą się z podstawowych ideałów i dążeń renesansu. Ściślej: zasady te pozostają w harmonii z racjonalną, opartą na świadomości historycznej interpretacją renesansowej teorii literatury i sztuki, w przeciwieństwie do jej kontynuacji formalnej, normatywnej i jednostronnie arystotelicznej. Równocześnie jednak właśnie pod znakiem swobody artystycznej i niezależności od norm — zaczęło się teoretyczne formułowanie specyficznych, samodzielnych ideałów artystycznych manieryzmu, ledwie dających się już pogodzić z klasyczną teorią renesansu. Trudno je uznać za zasadniczo nowe, każdy z nich bowiem ma swoją genezę w renesansowym świecie idei, lecz dzięki temu, że pewne tezy i myśli były szczególnie akcentowane i — wyrastając ponad swoje pierwotne powiązania — znalazły się w centrum uwagi, powoli rozwinęła się nowa koncepcja estetyczna: zmodyfikowana i uwspółcześ-

niona wersja renesansowej teorii literatury i sztuki. Przyjrzyjmy się jej głównym elementom zaczynając rozważania od pojęcia kluczowego dla manieryzmu, od „manier”.

Pierwotne znaczenie wyrazu „maniera” (sposób, styl, zachowanie) miało podwójny sens. Z jednej strony oznaczało sposób technicznego wykonania dzieła sztuki, styl zarówno jeśli chodzi o jednostki, grupy, jak też epokę, z drugiej — pod wpływem częstego we francuskim słownictwie dworsko-rycerskim wyrazu „manière” — wytworne, dystygowane zachowanie, dobre maniere. We włoskiej literaturze renesansowej (u Lorenza de’Medici, Ariosta, Bandella itd.) „maniera” występowała głównie jako atrybut dam należących do elity społecznej, jako ideał eleganckiego, wyrafinowanego, nieco stylizowanego zachowania, stylu życia. To dworsko-arystokratyczne zabarwienie wyrazu „maniera” odegrało rolę również w rozwoju znaczenia tego słowa rozumianego jako styl. Z terminu technicznego zaczęło się ono następnie przekształcać w kategorię estetyczną. Bogactwo i różnorodność sztuki renesansowej uświadamiały bowiem różnice pomiędzy artystami, szkołami i pokoleniami, czyli pozwalały rozróżniać odmienne style artystyczne. Odrębny, indywidualny, różniący się od innych styl, czyli „maniera” stał się zatem ważnym znakiem rozpoznawczym poziomu artystycznego. Natomiast neutralne znaczenie wyrazu „maniera” — podobnie jak wobec życia towarzyskiego — nabrało jednoznacz-

nie pozytywnego sensu ⁵³. Tę estetyczną interpretację upowszechnił dzięki swoim żywotom Vasari, który starał się pokazać, że każdy wybitny artysta — przede wszystkim należący do XVI wieku — ma swoją „manierę”, czyli całkowicie indywidualny charakter artystyczny. „Maniera” zatem w swojej istocie nie jest niczym innym, jak — zgodnie z celnym sformułowaniem Riccarda Scrivano — „indywidualną skłonnością, naturą („ingegno”) artysty wyrażającą się w sztuce” ⁵⁴. Pojęcie manieri oznacza więc dla Vasariego poziom artystyczny, dobre opanowanie formy, jak również indywidualny charakter, swobodną realizację talentu i indywidualnych skłonności. Zrozumiałe więc, że ówczesne podręczniki z dziedziny sztuki podkreślają z naciskiem, jak ważne jest, by malarz dysponował „bella maniera” ⁵⁵.

Pojęcie manieri jest również przydatne Vasariemu do sygnalizowania różnic jakościowych między artystami Quattrocenta i Cinquecenta. Jednym z koniecznych warunków istnienia prawdziwej manieri jest bowiem swoboda twórcza, której — jego zdaniem — malarze wcześniejsi jeszcze nie posiadali. Przesadnie trzymali się oni reguł, wymierzali postacie, obliczali perspektywę, a przecież „studium uni-cestwia maniere” ⁵⁶. Po to, by artysta stworzył piękny styl („ottima maniera”), najbardziej odpowiadający jego zdolnościom, skłonnościom, taki, który by maksymalnie je uwydatniał, nie potrzeba studiów, lecz przede wszystkim inwencji, artystycznej pomy-

słowości, używając terminologii platońskiej — idei. Też, że poeta, artysta tworzy piękno w oparciu o ideę, zrodzoną w jego umyśle z boskiej inspiracji, sformułowali już filozofowie neoplatoncy w XV wieku, lecz wówczas stanowiła ona bodziec zwłaszcza do artystycznego odtworzenia piękna odzwierciedlonego w naturze. Artysta kształtował prekoncepcję swojego dzieła na podstawie wrażeń wyniesionych z kontaktu z naturą. W drugiej połowie XVI wieku natomiast powoływanie się na ideę oznaczało przeciwstawienie naturze intelektu artystycznego⁵⁷. Dla Vasariego idea jest prawzorem dzieła powstałym w umyśle artysty, niezależnie od natury. Odzwierciedlanie natury to nic innego, jak nadawanie widzialnego wyrazu idei uznanej za źródło piękna, przyoblekanie jej w kształty utrwalone w rysunku. Z tym wiąże się skoncentrowanie sztuki manierystycznej wokół rysunku. Vasari uważa rysunek za „ojca trzech naszych sztuk — architektury, rzeźby i malarstwa”⁵⁸.

Dla zilustrowania przejścia od naśladownictwa natury ku wizji wewnętrznej warto przywołać anegdotę o El Greco, który w miarę możliwości nie wychodził na ulice Toledo i nawet w biały dzień przebywał w zaciemnionym pokoju, by żaden widok nie mącił mu wewnętrznego światła⁵⁹. Artyści dążący do osiągnięcia indywidualnego profilu, do prawdziwej „maniery”, pracowali zatem kierując się fantazją. Drogowskazem dla nich stała się „fantastica idea”, w odróżnieniu od „idea naturale”, mającej

oparcie w naturze. W ten sposób „maniera” i „fantastica idea” stawały się z wolna terminami bliskoznacznymi. Malowanie zgodne z „manierą” czy też na podstawie „idei” zaczęło wkrótce być równoznaczne z suwerenną twórczością artystyczną, która zrywała z naśladowaniem natury⁶⁰. XVII-wieczny klasycystyczny krytyk sztuki, Giovanni Pietro Bellori, sformułował to dokładnie, wyrażając swoją niechęć do manieryzmu. W taki oto sposób malarze w czasach po Rafaelu „porzucając studiowanie natury skazili sztukę manierą lub — innymi słowy — ideą fantastyczną, opartą na praktyce, a nie na imitacji”⁶¹.

Maniera i idea są więc pojęciami kluczowymi dla estetyki przeciwnej imitacji, odwracającej się od natury. Artysta nie powinien natury naśladować, odtwarzać, tworzyć na nowo, lecz powinien ją przewycięzać, a jest zdolny to zrobić dzięki manierze i idei. Jedną z głównych zasad estetyki manierystycznej jest zatem wynoszenie sztuki ponad naturę. Często powtarza to twierdzenie już Vasari, który w Michale Aniele widzi artystę umiającego całkowicie zapanować nad naturą. Inny wielbiciel Michała Anioła, Vincenzo Danti, też zachęca malarzy, by starali się nie tylko naśladować naturę, lecz nawet ją przewyższyć (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567)⁶². Giovanni Battista Armenini natomiast za śmiesznych uważa tych, którym dobre wydaje się to, co jest wierne naturze (*De' veri precetti della pittura*, 1587)⁶³.

Odrzucanie zasady wierności wobec natury lub przynajmniej jej ograniczanie czy też przewyciężanie natury oznaczało dla manierystów urzeczywistnienie nowego, wyższego niż naturalne, ideału piękna. Oczywiście klasyczny, renesansowy ideał piękna — podobnie jak służąca mu za wzór sztuka antyczna — też nie był równoznaczny z prostą kopią piękna naturalnego, lecz stanowił syntezę elementów piękna i rzeczywistości, dokonaną poprzez idealną selekcję. Dlatego też powoływano się chętnie na przypadek Zeuksisa i dziewcząt krotkańskich: malarz grecki miał wybrać na modelkę nie jedną, najpiękniejszą dziewczynę w mieście, lecz sześć dziewcząt najurodziwszych, by, łącząc w malowidle ich najpiękniejsze cechy, stworzyć siódmą — doskonałą. W naturze, w rzeczywistości, ten selektywnie syntetyzujący ideał piękna oczywiście nie istnieje, jednak poszczególne jego elementy są co do jednego zaczerpnięte z natury i nic, co naturze obce, nie jest w nim tolerowane. Odejście od piękna naturalnego jednak w przypadku manieryzmu jest jeszcze bardziej radykalne niż cytowany przykład, oznacza zmianę nie tylko ilościową, lecz również jakościową.

Kryzys przechodził ideał piękna wywiedziony z harmonii doskonałej (matematycznej, muzycznej), niewystarczająca okazała się racjonalna koncepcja piękna oparta na naturalnych proporcjach (np. w przypadku przedstawiania ludzkiego ciała). Utorował sobie drogę natomiast głębszy, uznany za prawdziwszy, skryty za rzeczywistością i jedynie przez nią

prześwitujący, ideał piękna duchowego, który wyrażała kategoria „gracja” („grazia”).

Pojęcie to stało się często używane w rozprawach na temat właściwego zachowania się, zwłaszcza zaś sposobu bycia kobiet, jako określenie czaru i powabu przejawiającego się w wytwornej, wykwintnej postawie i ruchu. Na początku pojawia się jako jeden z elementów składowych platońskiego piękna idealnego w dziele Pietra Bemba *Asolani* (1505), stanowiąc odbicie piękna duchowego wywodzącego się z harmonii cnót. W *Il libro del cortegiano* (1528) Baldassare Castiglione „gracja” jest już głównym znamieniem postawy ludzi wytwornych, tajemnicą doskonałej elegancji, sztucznie stworzonym wdziękiem, nie zdradzającym jednak, ile wysiłku i nauki wymagało jego przyswojenie i wyuczenie się. Zdaniem Agnola Firenzuoli, świetnego znawcy i teoretyka urody kobiecej, „gracja” to blask duszy przebijający przez formy cielesne, w którym wyraża się „tajemna harmonia” doskonałości duchowej⁶⁴.

Nie trzeba dowodzić silnego zespolenia pojęcia „gracja” ze środowiskiem dworsko-arystokratycznym, jak również jego pokrewieństwa z — używanym w sensie „towarzyskim” — pojęciem „maniera”. Ponieważ w renesansie życie i zachowanie dworskie ujmowano od strony estetycznej, właśnie „gracja” oznaczała estetyczny aspekt owej dworskiej „manieri”. A wszystko to dawało się jeszcze znakomicie pogodzić z renesansowym ideałem piękna, a nawet szczęśliwie go uzupełniało. Benedetto Varchi

w jednej ze swoich wczesnych — pisanych jeszcze w duchu platońskim — rozpraw (*Libro della beltà e grazia*, ok. 1543) stawia obok siebie dwa rodzaje piękna: jedno z nich to piękno cielesne, które wyraża się w harmonijnych proporcjach, drugie zaś to piękno duchowe, przejawiające się w „cnotach duchowych i w zachowaniu”, które jest tożsame z „gracją”⁶⁵. Coraz wyższa ranga tej ostatniej naruszyła jednak ową równowagę i stała się punktem wyjścia do roztrząsań, które „grację” czy — jak wielu ją nazywało — „kwiat piękna” („fior di bellezza”) odnosząc do sztuki, nie tylko wynosiły ponad piękno racjonalne, naturalne, lecz oddzielały od niego, a nawet mu ją przeciwstawiały.

W teorii sztuki pierwszy uczynił ten krok Vasari, wedle którego piękno jest zjawiskiem racjonalnym, zależnym od reguł, podczas gdy „gracja” jest irracjonalna, nieokreślona, a jej istnienie jest wyłącznie funkcją artystycznej zdolności oceniania i patrzenia. Następcy Vasariego często później głosili, iż twórcą piękna jest nie cyrkiel, lecz oko, czyli nie opanowania matematycznych i geometrycznych proporcji, nie stosowania się do reguł, lecz jedynie samego intelektu artysty i jego sposobu widzenia trzeba, by określić formę postaci. Co znaczy tyle, że studiowanie i imitowanie może dać w efekcie wyłącznie jakieś martwe piękno, podczas gdy piękno prawdziwe, „gracja”, nie jest uzależnione od widzialnej rzeczywistości⁶⁶. W przeciwieństwie do proporcji idealnych prawo obywatelstwa zdobyło sobie w ten sposób

zniekształcanie form, świadome zmienianie naturalnych proporcji. Raffaele Borghini w dziełku *Il riposo* (1584) napomina malarzy, by „w celu nadania «gracji» postaciom w jednych miejscach wymiary ich wydłużali, w innych zaś skracali”⁶⁷. Tak więc miejsce harmonijnego ideału piękna poczyna zajmować piękno bardziej skomplikowane, wyrafinowane, którego efekt estetyczny polega właśnie na śmiałych odchyleniach od naturalnych proporcji. Świadomie lub nieświadomie taka koncepcja piękna uwydatnia się w wydłużonych ciałach, elegancji i powabnym wdzięku kobiet u Parmigianina bądź u malarzy z Fontainebleau, w nienaturalnie powykręcanych postaciach u Pontorma, w ekspresywnie zniekształconych figurach u El Greco. Wobec tego „gracja” i wewnętrzne piękno duchowe może posiadać również ciało niedoskonałe, a nawet wręcz brzydkie, jak to tłumaczy Vincenzo Danti we wspomnianej już rozprawie na temat proporcji⁶⁸. Co więcej, jako swojego rodzaju przeciwstawienie pojęcia „gracja” pojawia się inna kategoria estetyczna manieryzmu — „*terribilità*”, groza, związana z estetyką strachu. Przede wszystkim w umięśnionych kolosach z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła dostrzeżono tę nową jakość piękna, ukształtowaną wskutek przesunięcia od ideału ku budzącej grozę potworności⁶⁹. Strach mógł być wyrazem jakiegoś ukrytego, duchowego piękna tak samo jak „gracja”.

Manierystyczny ideał piękna nie był więc zrozumiały sam przez się, natychmiast uchwytny zmysła-

mi, lecz okazywał się tajemniczy, enigmatyczny, ukryty niekiedy za deformacją. Obce mu było to, co naiwne i naturalne, bliskie natomiast to, co wyrafinowane i skomplikowane. „Gracja”, jako przeciwstawione widzialnemu, naturalnemu pięknu piękno niewidzialne lub — jak pisze Danti — „nie dająca się postrzec część piękna cielesnego”, nie może być zrozumiała dla prostego widza, jako że jedynie „można ją pojąć dzięki zdolnościom intelektualnym”⁷⁰. W myśl tej zasady sztuka manieryzmu weszła na drogę likwidacji piękna zmysłowego, dążąc do obrazowej realizacji spekulacji intelektualnej. Do idei tkwiącej u źródeł obrazów wielu malarzy dochodziło poprzez coraz bardziej fantastyczną gimnastykę umysłową. Wystarczy, gdy przypomnimy alegoryczne portrety Giuseppe Arcimbolda, zbudowane z elementów roślin i zwierząt. W tego rodzaju „dziełach sztuki” teoretycy manieryzmu nie tylko sławili uczoną inwencję, lecz uważali je również za piękne, a nawet czarujące. Skoro „gracja” to niewidzialna część piękna, Gregorio Comanini w dziełku *Il Figino overo del fine della pittura* (1591)⁷¹ mógł spokojnie powiedzieć o obrazach Arcimbolda: „Nie pamiętam, bym kiedykolwiek widział malowidła tak pełne uroczej inwencji czy uczonych alegorii”⁷².

Dzięki twórcom, pozostającym pod silnym wpływem filozofii platońskiej, skomplikowana alegoria towarzyszyła sztuce i poezji renesansu w jej całym rozwoju, aż do końca. W okresie rozkwitu renesansu alegoryczne obrazy i wiersze jednak docierały

treścią do tych i budziły doznania estetyczne u tych, którzy również nie znali, głębszego, ukrytego sensu dzieła. Obraz Tycjana, ukazujący miłość niebiańską i ziemską, dla każdego jest wspaniałą, godną podziwu kompozycją, bez względu na to, czy wiemy, kogo przedstawiają dwie, olśniewająco piękne postacie kobiece. W drugiej połowie XVI. wieku natomiast równowaga między przystępnością a pseudoalegoryczną interpretacją obrazów załamała się. Ze szkodą dla przystępności ustalili się określony porządek wartości. Wyraźnie ukazuje to zjawisko jedna z prac Scipiona Ammirato, w której autor porównuje poezję do emblematów wyposażonych w znaczenie symboliczne (*Il Rota overo delle imprese dialogo*, 1562). Ammirato, którego wcześniej cytowaliśmy jako jednego z rzeczników religijno-moralnej tendencji w poezji, w tym dziele wspomina, że dawni mędracy nie starali się odkrywać „swoich pięknych nauk i wiedzy” przed każdym, by nieokrzesany tłum (*volgo*) ich nie sprofanował. Dlatego tajemnice przyrody i nauk spekulatywnych ukrywali w bajkach, które w ten sposób ignorantowi dostarczały tylko rozrywki, podczas gdy mądry czytelnik, docierając do głębi dzieła, mógł zakosztować również jego prawdziwych owoców. Podobnie — ciągnie Ammirato — „w malarstwie pojawiło się wiele rzeczy, które wydawały się okropne, w głębi jednak obrazy te kryły wiele pięknych tajemnic”⁷³. Stopniowo więc akcent przesunął się na utajone, zrozumiałe jedynie dla wta-

jenniczonych znaczenie dzieła sztuki, jego bezpośrednia treść natomiast stawała się obojętna. Cytowany już Comanini czyni zdecydowaną różnicę między odtwarzaniem przedmiotów istniejących realnie a przedstawianiem rzeczy w rzeczywistości nie znanych, zrodzonych jedynie dzięki swobodnej grze wyobraźni — i oczywiście palmę pierwszeństwa przyznaje tym ostatnim ⁷⁴. On również szuka w każdym dziele sztuki treści alegorycznej: z niesłychaną inwencją w każdym, najdrobniejszym detalu starożytnych pomników odkrywa tajemny sens ⁷⁵, zaś „nieprzyzwoitości” *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła interpretuje jako alegoryczne przedstawienie myśli jednoznacznie religijnych ⁷⁶.

Ponieważ w świadomości epoki — jak pisze Ammirato — „poezja i malarstwo to bliźniacze siostry” ⁷⁷, podobne poglądy ukształtowały się również wobec literatury. Początkowo jednak rozwój manierystycznej poetyki został daleko w tyle za rozwojem teorii sztuki i aż do lat osiemdziesiątych XVI wieku nie pojawiła się w dziedzinie literatury koncepcja manierystyczna tak dojrzała jak koncepcja Vasario i Dantiego, choć i oni nie wyłożyli swoich poglądów systematycznie. Atrakcyjność często studiowanej *Poetyki* Arystotelesa, jasność właściwego jej systemu kategorii, nawet sympatyzującym z manieryzmem krytykom literatury utrudniła teoretyczne sformułowanie poglądów różniących się od koncepcji Arystotelesa. Rozważania literackie, odbiega-

jące od klasycznego ujęcia renesansowego, najszybciej doszły do głosu nie w poetyce, lecz w retoryce, której funkcja uległa zmianie.

Retoryka, którą wcześni humaniści uważali za podsumowanie, za metodologię wszelkiej działalności naukowej, literackiej, a nawet publicznej, w połowie XVI wieku pogrążyła się w kryzysie. Z jednej strony znacznie zawęził się zakres jej kompetencji wskutek narodzin, a następnie rozkwitu jej rywalki, humanistycznej poetyki, z drugiej natomiast zanikła jej funkcja publiczna, jej przydatność praktyczna. Retoryka jako — pierwotnie — sztuka przekonywania miała znaczenie tam i wówczas, gdzie w toku swobodnego ścierania się argumentów i kontrargumentów podejmowano zasadnicze decyzje i postanowienia, czyli w warunkach demokratycznego życia publicznego. Dlatego rozwinęła się w Atenach i w republikańskim Rzymie, dlatego nabrała ponownie aktualności w humanistycznej Florencji i dlatego utraciła rację bytu w Italii z połowy XVI wieku, kiedy już swobód politycznych zabrakło. Ówczesni autorzy retoryk wyciągnęli z tego faktu konsekwencje.

Wybitny mówca polityczny upadłej ostatecznie w roku 1530 Republiki Florenckiej, zmuszony do emigracji ostatni włoski obrońca demokratycznego systemu republikańskiego, Bartolomeo Cavalcanti, którego znamy już z dyskusji literackiej toczonej ze Speronim, w swojej retoryce wydanej w 1559 roku otwarcie głosi, że mowy służące orzekonaniu i zjed-

naniu przeciwnika były bastionami wolności, gdy natomiast wolności zabrakło, straciły swoje znaczenie. Ten sam pogląd pogłębił historycznie i socjologicznie w swojej retoryce (1562) Francesco Patrizi, o którym będzie tu jeszcze często mowa jako o najwybitniejszym teoretyku literatury w okresie manieryzmu. Zdaniem Patriziego retoryka ma znaczenie wówczas, gdy życie nie jest jeszcze ostatecznie wtłoczone w system praw i reguł, kiedy porządek dopiero się kształtuje, gdy normy wciąż ulegają zmianie, odnawiają się — czyli gdy oratorzy muszą wpływać na lud, by dążył we właściwym kierunku. Natomiast w opartych na zasadzie autorytetu, uporządkowanych państwach włoskich drugiej połowy XVI wieku rolę retoryki przejęły prawo, polityka, etyka, a samej retoryce pozostały jedynie piękne słowa⁷⁸.

W ten sposób retoryka zawężyła się do „nauki pięknych słów” i dlatego zaczęła się intensywnie rozwijać ta jej część, którą nazywano „elocutio”. Chodzi tu właściwie o pierwowzór dzisiejszej stylistyki, przynajmniej w zakresie, który dotyczy ozdobnego stylu. W przeciwieństwie do stylu opartego na klasycznym ideale cycerońskim, jasnego, ścisłego i racjonalnego, zaczęto bowiem wypracowywać teorię i technikę stylu coraz bardziej wyrafinowane ozdobnego, obfitującego w figury i tropy. Jednym z inicjatorów tego kierunku był znany z lullistycznych i kabalistycznych spekulacji i eksperymentów mnemotechnicznych Giulio Camillo, jeden ze słynnych prekursorów manieryzmu. Około 1540 roku napisał

on dziełko *La topica overo della elocuzione*, które wydał właśnie odprawiający egzekwie nad retoryką Patrizi wraz z tekstem sławiącym nieżyjącego już wówczas autora (1560) ⁷⁹.

Ponieważ dzieło Camilla przeleżało dłuższy czas w rękopisie, nie znane, całe odium i chwala z powodu rozwinięcia sztandaru, pod którym ruszono do walki o nowy ideał stylu, przypadły w udziale autorowi *Canace*, Sperone Speroniemu. Jego traktat *Dialogo della retorica* (1542) wyraźnie wskazuje na zmianę koncepcji retoryki, na przekształcanie się jej w „sztukę tropów”. Speroni popularyzował styl charakteryzujący się nagromadzeniem metafor, grą antytez, ukrytymi, dowcipnymi pointami, pomysłowy i elegancki, dążąc do wydoskonalenia techniki prozy o możliwie wysokim poziomie artystycznym ⁸⁰. Równolegle z prozą również w poezji — zwłaszcza w petrarkistycznej liryce miłosnej — z upodobaniem poczęto piętrzyć ozdobne elementy retoryczne, poszukiwano wyrafinowanych i wyszukanych metafor ⁸¹. Prawdziwa przyjemność w odbiorze takiej literatury wymagała tego samego wysiłku intelektualnego, co w przypadku skomplikowanych, manierystycznych alegorii malarskich, i tu również miast pięknem zajmowano się raczej przeżyciem duchowym towarzyszącym rozumieniu treści. Jeden z pionierów włoskiej antyarystotelicznej filozofii przyrody, Girolamo Cardano, określił nawet tę wyższą od piękna jakość estetyczną pojęciem „subtilitas”. W dziełku *De subtilitate* (1550) tłumaczy, że rzeczy są

tym piękniejsze, im są jaśniejsze i bardziej zrozumiałe, lecz tym subtelniejsze, im trudniej je dostrzec i pojąć⁸². Owa „subtilitas” — „matka wszelkiej ozdobności” — jest w istocie tym samym niewidocznym pięknem intelektualnym, którym stała się „gracja” pod piórem manierystycznych krytyków sztuki, tyle tylko, że jeszcze większy nacisk kładzie się na jej spekulatywny charakter i jeszcze bardziej zdecydowanie odchodzi się od zmysłowego aspektu piękna.

Tak jak odpowiednikiem „gracji” w malarstwie jest w manierystycznym stylu literackim „subtilitas”, tak pojęciem paralelnym do idei w teorii sztuki jest w krytyce literackiej „conchetto”. Obydwa pojęcia wprowadzie — biorąc pod uwagę ich genezę i zaplecze filozoficzne — różnią się zasadniczo, bo przecież pierwsze wywodzi się z terminologii platońskiej, drugie zaś z arystotelesowskiej, również ich treść nie jest identyczna, to jednak pod wieloma względami spełniają one funkcję analogiczną. Tak jak o artystach twierdzono, że ideę przekształcają w rysunek, tak o poetach mniemano, że wyrażają słowami swoje „conchetti”. „Conchetto poetico”, podobnie jak idea, jest myślą przewodnią, pomysłem podstawowym, zamysłem rodzącym się w umyśle twórcy i poprzedzającym powstanie dzieła.

Rozumienie tego pojęcia uzmysławiają najlepiej dwie, stosunkowo późne, rozprawy. Zdaniem Giulia Cortese, autora mało ważnej w gruncie rzeczy pracy,

„conchetto” to „medytacja wykonana przez umysł, a dotycząca jakiegoś przedmiotu godnego opisania” (*Avvertimenti nel poetare*, 1591)⁸³. Natomiast zdaniem arystotelika Camilla Pellegrina „conchetto” to „proces myślowy dokonywany przez umysł, wizerunek i odbicie rzeczy prawdziwych i rzeczy prawdopodobnych uformowane w wyobraźni” (*Del conchetto poetico*, 1598)⁸⁴. To, że Pellegrino dotknął tu pojęcia imitacji nie zmienia faktu, że „conchetto” jest wytworem wyobraźni poetyckiej i — jak mówi Cortese — duszą wiersza. Zdaniem obu tych autorów obecność „conchetta” uwidocznia się przede wszystkim w tle utworów lirycznych, podczas gdy w dramacie i w epice odpowiada mu fabuła. Świadczy to o tym, iż wprowadzenia pojęcia „conchetta” do teorii literatury wymagała głównie poezja liryczna, tym bardziej że zabrakło jej analizy w *Poetyce* Arystotelesa. Fakt zaś, iż za podstawę utworu lirycznego — pomijając odniesienia emocjonalne — uważano całkowicie rozumowy akt „conchetto”, wynikał z wyraźnie intelektualnego charakteru liryki manierystycznej. Od Giovanniego della Casa do Johna Donne’a, Góngory i Węgry Jánosa Rimaya, poeci nie starali się o wyrażanie swoich uczuć, lecz zawierały w wierszach medytacje, przez co stawały się one niewielkimi esejami. Manierystyczne „conchetto” jest wynikiem owych medytacji, zorganizowanym, skoncentrowanym, zagęszczonym aż do niejasności bądź nawet niezrozumiałości, przyobleczone w

strukturę wiersza. Dopiero później, w okresie baroku, „conchetto” uległo degradacji do roli retoryczno-stylistycznego środka zdobniczego wywołującego zaskoczenie i stało się określeniem przesadnie rozbudowanej odmiany metafory, czyli z czynnika funkcjonalnego przeobraziło się w czynnik dekoracyjny⁸⁵.

Manierystyczne pojmowanie piękna, dostrzeganie przede wszystkim jego intelektualnego i spekulatywnego charakteru stało się nie do pogodzenia z poglądami dotyczącymi celu poezji i sztuki. Uczzone dzieła powstające dla ludzi uczonych i wtajemniczonych przestawały nie tylko uczyć, lecz również zachwycać i bawić, bo przecież zrozumienie jest i w tym przypadku warunkiem nieodzownym. Wskutek tego estetyka manierystyczna tak samo oddaliła się od pierwotnego stanowiska humanistów wyznających zasadę „prodesse et delectare”, jak i od poglądów jednostronnie głoszących bądź prymat zadań dydaktyczno-wychowawczych, bądź też funkcji estetycznych.

Te ostatnie pojawiły się w tym czasie również w poetykach arystotelicznych. Najskuteczniej upowszechnił je Lodovico Castelvetro w dziele *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (1570). Stworzył on podstawy teoretyczne dla hedonistycznego nurtu w baroku, w duchu tego samego surowego, arystotelesowskiego dogmatyzmu, któremu hołdowali Varchi, Scaligero i inni, gdy udowadniali prymat tendencji dydaktycznej i moralizatorskiej. Wiadomo, że te dwie

skrajności, uzupełniając się nawzajem, są obecne w baroku, stanowiąc o pełnej sprzeczności jedności literatury, z jednej strony heroicznej, walczącej, perswazyjnej, z drugiej zaś — estetyzującej i dostarczającej przeżyć artystycznych. Estetyka manierystyczna musiała szukać rozwiązania odbiegającego zarówno od każdej z tych tendencji z osobna, jak i od ich syntezy.

Nowe i zgodne z literaturą manierystyczną określenie celu poezji znaleziono — jak mniemano — w pojęciu „mirabile” bądź „meraviglia” (łac. „admiration”). Zgodnie z tym celem artysty jest stworzenie czegoś cudownego, zachwycającego („mirabile”), wzbudzenie podziwu, zachwytu („meraviglia”). Myśl ta pojawia się już w jednej z prac Giulia Camilla (*Discorso sopra l'idee di Hermogene*), opublikowanej również przez Patriziego w roku 1560. Zmarły w 1544 roku autor wyraża tu pragnienie, by poeta, wznosząc się od naturalności ku cudowności, opowiadał „rzeczy niemożliwe i niewiarygodne w sposób budzący grozę, z mocą, która przenika wszystko”⁸⁶. Obok dydaktycznego i estetycznego, potrzebę przyjęcia trzeciego celu — „admiration” — równorzędnego wobec tamtych dostrzegali nawet, stojący twardo na gruncie arystotelizmu, Minturno, którego konserwatywne poglądy sygnalizowaliśmy już w związku z dyskusją na temat romansu (*De poeta*, 1559)⁸⁷. Inni autorzy jednak traktowali rolę „meraviglia” przeważnie jako zagadnienie cząstkowe

i tylko Patrizi w swojej syntezie poetyki z pełną konsekwencją upatrywał celu poezji w rozbudzaniu podziwu, zachwytu.

Prześledziwszy powolne kształtowanie się i narastanie specyficznych elementów estetyki manierystycznej, pora przejść do tych, którzy je usystematyzowali i stworzyli z nich syntezę, to znaczy do Francesca Patriziego, Giovanniego Paola Lomazza i Giordana Bruna. Patriziemu zawdzięczamy manierystyczną poetykę, Lomazzowi teorię sztuki, Brunowi zaś — wyciągnięcie ostatecznych konsekwencji estetycznych. O wielkiej bliskości tych rozważań z zakresu teorii literatury i sztuki decyduje zarówno chronologia, jak i postawa ideologiczna autorów: wszystkie dzieła powstały w latach osiemdziesiątych XVI wieku i wyrosły z platońskiej tradycji renesansu, konsekwentnie odrzucając Arystotelesa.

Francesco Patrizi⁸⁸ już na początku studiów w Padwie (1547), rozczarowawszy się do tamtejszych arystotelików, na całe życie związał się z filozofią platońską⁸⁹. W 1553 roku opublikował swoje pierwsze rozprawy filozoficzne, z których jedna, *Discorso della diversità dei furori poetici*, rozwija koncepcje ezoteryczne, zgodnie z którymi istnieje ścisły związek między planetami a muzami: każdej muzie odpowiada jedna ze sfer nieba czy też któraś z planet

(wówczas zaliczano do nich jeszcze Słońce i Księżyc!). Ponieważ w myśl nauki platońskiej ciała niebieskie oddziałują na duszę, a więc również na talent poetycki, „*furor poeticus*” zawdzięcza swoją różnorodność temu, że poeta znajduje się pod wpływem to jednej, to znów drugiej planety, względnie skojarzonej z nią muzy⁹⁰. Patrizi, prezentując ten pogląd już na początku swojej kariery, i to właśnie w okresie wielkiego ożywienia tendencji arystotelicznych w literaturze, opowiadał się za prymatem natchnienia, jak również za równouprawnieniem utworów poetyckich, bez względu na rodzaj czy gatunek.

Prowadząc wielostronną działalność filozoficzną i naukową, do opracowania poetyki przystąpił Patrizi dopiero w dobre trzydzieści lat później, w latach osiemdziesiątych XVI wieku⁹¹. Jednak już w trakcie rozgorzałej na nowo polemiki wokół Ariosta przedstawił swoje skryształizowane stanowisko teoretycznoliterackie. Teoretyczny problem poezji epickiej stał się wówczas znów aktualny dzięki twórczości największego włoskiego poety epoki i zarazem dobrego przyjaciela Patriziego, Torquata Tassa. Warto zaznaczyć, że romanse Boiarda i Ariosta, a następnie broniące romansu prace teoretyczne Pigni i Giraldiego Cinzia, tak samo jak wielkie dzieła Tassa, powstały w Ferrarze i że, poczynając od roku 1577, sam Patrizi był przez piętnaście lat profesorem tamtejszej wszechnicy. Zagadnieniem epiki, które stało się do pewnego stopnia wewnętrzną sferą Ferrary, Tasso zajmował się nie tylko praktycz-

nie, lecz również teoretycznie: około roku 1565 napisał dziełko — wydane dopiero w roku 1587 — *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico*, w którym, opierając się na Arystotelesie, opracował teorię eposu bohaterskiego. Jego arcydzieło, *Jerozolima wyzwolona* (1581), w pierwszej chwili wydawało się całkowitym powrotem do homerycko-wergiliuszowego, klasycznego eposu bohaterskiego, wbrew modzie na romanse. Nasunęło więc okazję do wskrzeszenia dawnej dyskusji, do dyskredytacji romansu, a w związku z tym do potwierdzenia słuszności arystotelesowskich norm epickich.

Pierwszy skorzystał z niej Camillo Pellegrino, również autor rozprawy o „conchetto”, pisząc utwór *Il Carrafa, ovvero della epica poesia*, pismo polemiczne potępiające Ariosta, które ukazało się w grudniu 1584 roku. Już w styczniu roku 1585 odpowiedział na nie Patrizi dziełkiem *Parere in difesa dell'Ariosto*⁹². Wskrzesza tu dawne argumenty Giraldiego Cinizia, lecz podczas gdy jego poprzednik domagał się jedynie elastycznej, uwzględniającej wymogi współczesności i historyczności, interpretacji *Poetyki* Arystotelesa, Patrizi otwarcie już odrzuca wielki autorytet. Ostatecznie dochodzi do wniosku, że „nauki Arystotelesa dotyczące poetyki nie odpowiadają potrzebom, są niesłuszne i nie wystarczające dla stworzenia naukowej «ars poetica», dla ukształtowania poety i dla jego oceny”⁹³. Warto od razu zacytować diametralnie odmienną wypowiedź Tassa w tej kwestii: „Wbrew temu, co twierdzi Patrizi, zasady Ary-

stotelesą są odpowiednie, słuszne i wystarczające, jeśli chodzi o nauczanie reguł «ars poetica», kształtowanie poezji i wskazanie sposobu jej oceny” (*Discorso sopra il „Parere” fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto, 1585*)⁹⁴.

Dotarliśmy w ten sposób do sedna polemiki i zarazem do otwartej już konfrontacji estetyki manierystycznej i kształtującej się estetyki baroku. Patrici nie atakuje również przez Tassa wielce cenionego dzieła, lecz i Tasso nie podaje w wątpliwość wielkości Ariosta — przedmiotem dyskusji jest *Poetyka* Arystotelesa. Pellegrino, Tasso i tylu innych bronią jej z całych sił, Patrici natomiast, w zakrojonej na szeroką skalę rozprawie *Della poetica*, podejmuje próbę całkowitego zmiżdżenia „dogma aristotelico”.

Z planowanych dziesięciu tomów tego dzieła drukiem ukazały się w roku 1586 tylko dwa: *La deca historiale* i *La deca disputata*. Pierwszy stanowi właściwie dzieje literatury, jako że Patrici, rozwijając metodę Giraldiego Cinzia, buduje swoje wnioski teoretyczne na materiale historycznym⁹⁵. Niestety, jego praca obejmuje wyłącznie poetów greckich i łacińskich, za to ich rejestr i omówienie, jeśli chodzi o kompletność i metodyczność, przewyższają wszystkie wcześniejsze eksperymenty historycznoliterackie. Autor na wstępie wymienia poetów w porządku chronologicznym, po czym w rozmaity sposób analizuje i klasyfikuje materiał, systematyzując poezję antyczną z tematycznego i formalnego punktu widzenia, jak również uwzględniając jej charakter oko-

licznościowy oraz jej wykonawców. Tworzy w ten sposób nie tylko godną uwagi syntezę historyczną, lecz staje się jednocześnie pionierem socjologii literatury. Jest to jednak dla niego tylko środek, a wyłączny cel, jaki mu przyświeca, to „by z tego wszystkiego można było później wnioskować o istocie poety, o jego prawdziwym powołaniu, o jego rzeczywistych i specyficznych celach, o faktycznych i zasadniczych formach wierszy i o środkach, które zapewniają im doskonałość”⁹⁶.

Na wstępie drugiego tomu Patrizi stwierdza, że po tym przeglądzie historycznym byłaby już pora na samą poetykę, ponieważ jednak „niektóre sprzeczne z prawdą doktryny bardzo głęboko zapuściły już korzenie”⁹⁷, najpierw trzeba oczyścić drogę wiodącą do prawdy. Dlatego tom ten poświęca polemice, metodycznemu negowaniu *Poetyki* Arystotelesa i całej nowszej, wspartej na niej, twórczości poetyckiej (stąd też tytuł *La deca disputata*). Głównym celem jego krytyki jest teoria imitacji, lecz nie oszczędza też pozostałych tez antycznego filozofa. Do swojej „Antypoetyki” Patrizi dołączył również piśmko *Trimerone*, ostrą odpowiedź dla Tassa, ponieważ skierowane przeciw sobie jego *Discorso* wziął do ręki dopiero, gdy kończył pisać swoje dzieło.

Do najnowszych czasów widziano w Patrizim wyłącznie bystrego krytyka, który — używając słów Benedetta Crocego — „umie rozbudzać wątpliwości, dostrzegać niekonsekwencje, obracać w ruinę, lecz

nie umie budować”⁹⁸. Dalsze, konstruktywne części jego poetyki pozostawały bowiem nieznanymi, a o ich istnieniu wiemy dopiero od chwili, gdy niestrudzony Paul Oskar Kristeller odnalazł w 1949 roku rękopis pięciu kolejnych tomów, pochodzących z lat 1587 - 1588 (trzy ostatnie zapewne nie zostały napisane). O treści rękopisów dokładną — lecz zdradzającą brak pełnego zrozumienia — informację dał jako pierwszy Bernard Weinberg (1961)⁹⁹, później zaś tekst wszystkich siedmiu zachowanych tomów *Della Poetica* opublikował w nowoczesnym wydaniu krytycznym Danilo Aguzzi Barbagli (1969 - 1971)¹⁰⁰. Tak więc wielkie dzieło Patriziego stało się dostępne i może być przedmiotem badań właściwie dopiero w naszych czasach.

Spośród cech charakterystycznych dla manieryzmu należy uwydatnić przede wszystkim tę właściwość metody Patriziego, która polega na tym, iż wbrew powszechnemu zwyczajowi bierze on za punkt wyjścia nie istniejące teorie, nie ich zakładaną słuszność, lecz „praktykę poetycką” („uso dei poeti”) i czerpane z niej doświadczenie¹⁰¹. Podobnie postępował Vasari pisząc historię sztuki, tylko że nie systematyzował twierdzeń teoretycznych i nie musiał się mierzyć z tak wielkim autorytetem, jak Patrizi. Ten zaś był zmuszony każdą zasadniczą tezę poetyki arystotelicznej konfrontować z materiałem historycznym, by w ten sposób dowieść, że „praktyka poetycka” też tych nie potwierdza (bądź potwierdza tylko

częściowo), to znaczy, że tezy te są zgodne z praktyką jedynie niektórych poetów. I tak na przykład dokonuje rozbioru poglądów dotyczących dydaktycznego i rozrywkowego celu poezji. W związku z twierdzeniem Arystotelesa, że rzeczy należy przedstawiać takimi, jakimi być powinny — jak to wywodził „przemądrzały” („saccente”) Scaligero — stawia pytanie, czy Homer ukazał Achillea jako rycerza bez skazy, zaś Agamemnona i pozostałych wodzów — „zgodnie z ideałem dobrego króla i dobrego pasterza ludu”? Następnie, rozpatrując bohaterów znanych dzieł epickich (aż po Tassowego Goffreda), jednego tylko Fidamanta, bohatera niewiele znaczącego eposu rycerskiego Curzia Gonzagi (1583), ośmiela się zaproponować jako wzór cnót rycerskich, moralności i stałości w uczuciach¹⁰². Jeśli natomiast chodzi o wzbudzanie zachwyty — co zwłaszcza Castelvetro, bystry znawca myśli Arystotelesa uważa za prawdziwą funkcję poezji — Patrizi zwraca uwagę, że poezja początkowo miała charakter profetyczny, rytualny, rozwijała się w miejscach świętych i zastępowała nawet filozofię, a dopiero dużo później powstały gatunki służące również bawieniu czytelnika¹⁰³. Jedną z najmocniejszych stron w argumentacji Patriziego jest to, że opiera się on na pełnym materiale historycznym, podczas gdy poetyka Arystotelesowa oraz jej komentatorzy uwzględniali przeważnie tylko epos bohaterski i dramat. Chociaż Patrizi również wiele uwagi poświęca epice, to jednak

w ukształtowaniu jego estetyki antyimitacyjnej decydującą rolę odegrały gatunki oparte nie na akcji, a więc nieepickie i niedramatyczne.

Sposób myślenia Patriziego, bazujący na doświadczeniu i logice, nie przeciwstawia go temu czy innemu autorytetowi, lecz jest przeciwny zasadzie autorytetu w ogóle. W razie potrzeby Patrizi nie czyni wyjątku nawet dla Platona, którego ceni najwyżej, ponieważ „filozofia to umiłowanie prawdy, nie zaś — by tak rzec — wybór między platonizmem a arystotelizmem”¹⁰⁴. Jakkolwiek jego teoria do końca opierała się na myśli platońskiej, w trosce o „prawdę” nawet Platona nie był skłonny uznać za głównego rzecznika „prawdy”, również wobec niego zachowuje postawę krytyczną; tak samo znajduje sprzeczności i dwuznaczności w jego tezach, jak i w tezach Arystotelesa¹⁰⁵. Dla jego postawy charakterystyczne jest to, co powiedział kiedyś o uwadze św. Bazylego, skierowanej pod adresem Homera: „Chociaż w ważniejszych sprawach gotowi jesteśmy wierzyć Bazylemu, temu jakże wielkiemu mężowi, to jednak w tej świeckiej sprawie, która nie ma nic wspólnego ani z wiarą, ani ze zbawieniem... niech nam wolno będzie uwierzyć mu dopiero wówczas, gdy zdobędziemy dowód”¹⁰⁶. A zatem dowód ma dla niego znaczenie rozstrzygające, gdy rozpatruje twierdzenia swoich wielkich poprzedników. Podczas gdy pozostali autorzy poetyk w owym czasie dążyli do możliwie najbardziej prawidłowej interpretacji i objaśnienia tez Arystotelesa bądź innego autorytetu,

Patrizi szuka tego, co potwierdziłoby ich racje. Kiedy, na przykład, broni prawa bytu poezji pozbawionej akcji i wyrzuca Arystotelesowi, że ją potępił, wykrzykuje: „Ale jakie podaje przyczyny, jakie argumenty? Oczywiście, żadne. Są to jedynie jego własne oświadczenia, których nigdy nie próbował udowodnić”¹⁰⁷.

Odrzucanie autorytetów przeciwstawiało go niemal wszystkim współczesnym, którzy „bardziej wierzą autorytetom niż faktom i logice”, Arystotelesu uważają za swojego wodza („duce”), jego wypowiedzi przyjmują jak wyrocznię i na ich podstawie wypowiadają się na temat zagadnień literackich nie jak prawdziwi sędziowie, nie jak filozofowie, lecz jak tyrani¹⁰⁸. Nie może się też zgodzić z Tassesem, ponieważ — jak pisze — swoje stanowisko usiłuje on wesprzeć takimi twierdzeniami Arystotelesu, które same wymagają udowodnienia¹⁰⁹. Nie wolno nam, oczywiście, sądzić, że krytykowani przez Patriziego teoretycy wciąż tylko powtarzali tezy klasyków antycznych. Taki Castelvetro, Tasso oraz wielu innych — to odważne, twórcze umysły, jednak swoje nowe spostrzeżenia — jak zwykle humaniści — wyrażali powołując się na dawne autorytety, pod ich osłoną. Zniechęcające doświadczenia z okresu kryzysu renesansu spowodowały, że w wielu przedstawicielach manieryzmu dojrzało przekonanie, iż filozofowie antyczni nie dają zadowalającego wyjaśnienia spraw tego świata: trzeba więc szukać drogi samodzielnie, nie licząc na mocne wsparcie. Również Pa-

trizi, w pełni świadomy tego stanu rzeczy, z dumą wskazuje na nowatorstwo swojej nauki, na fakt, iż podstawowe tezy swojej poetyki stworzył własnymi siłami¹¹⁰. W sposób znamieny dla manierystycznych wyobrażeń pragnie czytelników wyprowadzić ze „ślepego labiryntu” („cieco labirynto”)¹¹¹, odkrywając te zasadnicze właściwości poezji, które można znaleźć w każdym dziele poetyckim każdej epoki i które obowiązują tylko w poezji.

Omówienie cech określonych przez Patriziego najlepiej zacząć od przedstawienia poglądu autora na genezę, cel i istotę poezji. Co się tyczy przyczyn bądź raczej impulsów, z grubsza podziela on powszechne mniemanie wywodzące się z teorii Arystotelesa, że w narodzinach dzieła poetyckiego odgrywa rolę „furor”, czyli szaleństwo natchnione przez bóstwo, a także natura, czyli ludzka natura, skłonność oraz „ars”, znajomość rzemiosła. Jeśli jednak chodzi o „furor”, Patrizi przypisuje mu znaczenie zasadniczo większe niż pozostałym czynnikom, „ars” natomiast ma dla niego znaczenie pośrednie, a nawet w ogóle nie jest nieodzowna, bo przecież najwcześniejsza „ars poetica” — zgodnie z jego wiadomościami — powstała dopiero w 900 lat od narodzin poezji greckiej i w 600 lat po Homerze. A jednak wielu poetów, również tych największych, tworzyło tymczasem dzieła wybitne, nie znając reguł poetyckiego rzemiosła. Dlatego wymaga też uwzględnienia czwarty, ważniejszy niż „ars”, impuls, mianowicie „sapienza”, czyli wiedza, mądrość, bogactwo

wiadomości naukowych, co wyraźnie wskazuje na obecność w literaturze manierystycznej ideału uczynnego ¹¹².

Kontynuując wcześniejszą myśl manierystyczną, cel poezji określał Patrizi jako tworzenie czegoś cudownego, zachwycającego („mirabile”). Nie neguje wprawdzie, że bardzo wiele dzieł poetyckich uczy, inne zaś wzbudzają podziw, zachwyt, i że mogą to być cele dodatkowe, drugorzędne, które z jednej strony charakteryzują nie tylko utwory poetyckie, z drugiej zaś nie są właściwe każdemu utworowi poetyckiemu. Ale za jedyny, wyłączny i uniwersalny cel poezji uznaje tworzenie rzeczy cudownych, wywołujących podziw, zachwyt („meraviglia”) ¹¹³. Podstawą owej cudowności jest zaś kojarzenie, łączenie i wzajemne przenikanie tego, co wiarogodne, z tym, co jest nie do wiary. „Spośród tych dwóch elementów podstawą cudowności — pisze Patrizi — jest to, co nie do wiary, natomiast poprzedzające je, towarzyszące mu lub następujące po nim to, co wiarogodne, płodzi i pobudza to, co cudowne, zachwycające, dając mu życie i formę” ¹¹⁴. Podczas gdy więc to, co cudowne, zachwycające tkwi w samym dziele i dlatego może być uważane za cel wewnętrzny, podziw, zachwyt jako cel zewnętrzny mieści się w psychice człowieka, który jest odbiorcą poezji. W trakcie swoich godnych uwagi rozważań nad psychologią odbioru Patrizi stwierdza, że podziw bądź zachwyt czy zdumienie nie należą ani do sfery intelektu, ani do sfery emocji, lecz wprawiają w swoisty ruch obie

te sfery duchowe. Stanowią one o ruchach umysłu, kiedy to rozbraja on i ujarzma sferę emocji, albo też prowadzą do spisku władz emocjonalnych mającego na celu zdetronizowanie rozumu¹¹⁵. A zatem wedle Patriziego zdumienie, jako samodzielna dyspozycja usytuowana między siłą intelektu a siłą emocji, tworzy tę sferę ducha, która odbiera oddziaływanie utworu poetyckiego i przekazuje je w jednym bądź drugim, względnie w obu kierunkach. Niezależnie od tego, jak zostaną przyjęte te uwagi, niewątpliwą zasługą Patriziego jest fakt, iż pierwszy podjął próbę określenia procesu duchowego, w którym objawiło się swojego rodzaju oddziaływanie czynnika estetycznego.

Teoria Patriziego dotycząca celu poezji z góry wyklucza imitację jako istotę poezji. Zamiast naśladowania (dziś powiedzielibyśmy: odzwierciedlania) akcentuje on twórczy charakter poezji i niezależność twórczą poety, wiersz uważa za wytwór („*facitura*”), poetę zaś — za wytwórcę („*facitore*”). Poeta tak samo wytwarza, robi, powołuje do życia, wykonuje swoje dzieło, utwór, wyrób jak Bóg, natura i rzemieślnik. Zdolny jest stworzyć z niczego tak samo jak Bóg, małe ziarnko rozwijać w wielkie dzieło podobnie jak natura i zmieniać formę materiału jak rzemieślnik. A ponieważ zespala owe trzy sposoby tworzenia, przeto on właśnie jest „najcudowniejszym wytwórcą” („*meravigliossimo facitore*”), którego dzieła, produkty, wytwory też muszą być cudowne¹¹⁶.

Takie ujęcie poety i poezji sprawiło, iż trzeba by-

ło określić przedmiot i wytyczyć granice poezji zupełnie inaczej, niż czynili to autorzy poetyk wzorowanych na Arystotelesie. Zdaniem Patriziego każdy temat związany z Bogiem, przyrodą i człowiekiem może być przedmiotem poezji i niedopuszczalne są w tej dziedzinie jakiegokolwiek ograniczenia. Jeden z jego głównych zarzutów wobec teorii imitacji dotyczył właśnie faktu, iż ogranicza ona tematykę poezji. Ponieważ naśladować można tylko akcję, namiętność i charakter, poza literaturą znalazłyby się tematy najbardziej wzniosłe i najbardziej uczone. Stanowisko Patriziego zaznacza się wyraźnie w dyskusji toczonej wokół problemu Homera i Empedoklesa. Arystoteles bowiem, pomimo formy wierszowanej, wykluczył kosmogoniczny poemat dydaktyczny sycylijskiego filozofa przyrody z kręgu poezji, ponieważ w przeciwieństwie do dzieł Homera, nie zawiera on odbicia żadnej akcji. Zdaniem Patriziego natomiast akcja, fabuła wcale nie stanowią nieodzownych cech poezji, a nawet, właśnie z uwagi na przedmiot, wyżej niż utwory Homera należy cenić poetyckie osiągnięcie Empedoklesa. Podczas gdy bowiem jedno z dzieł Homera (*Iliada*) traktuje jedynie o „gniewie pewnego barona wobec króla i o bólu z powodu śmierci przyjaciela”, drugie zaś (*Odyseja*) — o „dwóch podróżach dwóch itackich panków, ojca i syna”, dzieło Empedoklesa zawiera „najwznioślejszą historię stworzenia świata”¹¹⁷. Podobnie broni Patrizi przed komentatorami Arystotelesa, przede wszystkim zaś przed Castelvetem eposów Lukana, Siliu-

sza Italikusa i innych, których to autorów krytykowano za to, że zamiast zmyślonych opiewali wierszem autentyczne wydarzenia historyczne, a także Dantego, któremu poczytywano za błąd, że wprowadza do poezji naukę, głównie astrologię¹¹⁸. Wynika z tego, że Patrizi — i manieryzm w ogóle — był niechętny wobec literatury pięknej. Arystoteles, dzięki teorii „mimesis”, ułatwił wyodrębnienie literatury — tak jak ją dziś pojmujemy — należącej do sfery sztuki, i tej zasadniczej prawdy nie zmieniają jednostronności i wypaczenia, jakich dopuścili się komentatorzy jego dzieła. Patrizi był pozbawiony wyczucia tego problemu, nie uważał, by poemat bohaterski był bliższy istocie poezji niż poemat dydaktyczny. Opowiadanie pisane prozą natomiast, które Arystoteles, ze względu na istotę, słusznie sytuował obok epiki wierszowanej, w ogóle wygnał z królestwa poezji. Podczas gdy z jednej strony walczył o uznanie dla wzniosłego i naukowego dzieła Dantego, z drugiej romanse Heliodora i Apulejusza oraz nowele Boccaccia sam stawiał w jednym szeregu z historiograficznym dorobkiem Herodota i z mowami Demostenesa, czyli z dziełami, które należą do dziedziny retoryki¹¹⁹.

Jeśli jednak z wywodów Patriziego wyczytaliśmy tylko tyle, że imitacja, zmyślony temat — jego zdaniem — nie są w poezji nieodzowne, konieczna natomiast jest forma wierszowana, wówczas dowiedlibyśmy, że całkowicie upraszczamy i opacznie rozumiemy jego stanowisko. Nie wierszowaną formę

bowiem uznaje on za kryterium poezji, lecz to, by przedmiot, który może być jakikolwiek, był przedstawiony „za pomocą specyficznych środków poetyckich”¹²⁰. Określa tę metodę trudnym do zinterpretowania pojęciem „finzione” (fikcja), przez które rozumie nadanie odpowiedniej formy, przekształcenie, przeistoczenie. Według jego własnych słów nie jest to „nic innego, jak nadanie czemuś formy odbiegającej od pierwotnej, wyglądu zewnętrznego, czyli formy nowej bądź odnowionej”¹²¹. Za pierwszy krok na drodze od tego, co pierwotne i pospolite, do tego, co cudowne, uważa Patrizi mowę przekształconą przez fikcję („parlare finto”), czyli formę wiążaną, wierszowaną, która jednocześnie zmusza do przeobrażenia znaczenia wyrazów, a tym samym do powoływania do życia tropów, metafor¹²². Przekształcenie treści zawdzięczamy inwencji poetyckiej („poetica invenzione”), w wyniku czego powstaje „conçetto”. Dlatego Patrizi może powiedzieć, że „w «conçettach» i słowach poeta powinien być twórcą tego, co cudowne”¹²³.

A zatem metoda poetycka — zdaniem Patriziego — oznacza tworzenie nowej, cudownej formy drogą przekształcania mowy, wyrazów i treści w formę wierszowaną, w metafory i w „conçetta”. W mowie wierszowanej, bogatej w metafory, czyli w języku niecodziennym, obcym rzeczywistości¹²⁴, jasność pierwotnego znaczenia słów i niejasność nowych znaczeń przenośnych, jako przemieszanie wiarogodnego i niewiarogodnego, tworzy to, co cudowne. Cudow-

nością odznaczają się również „concetta” dzięki temu, że inwencja poetycka kojarzy rzeczy od siebie odległe. W tym przypadku poeci mogą obficie czerpać ze skarbcza retorycznych elementów zdobniczych, które zostały opracowane przede wszystkim w poświęconych retoryce traktatach Giulia Camilla, opublikowanych przez Patriziego¹²⁵. Ponieważ źródła cudowności upatrywał Patrizi w przemieszaniu dwóch płaszczyzn logicznych, było naturalne, że w poetyce znalazły się kategorie logiczne i retoryczne. Razem miały one sprawiać, by każdy element wiersza był zagadkowy, czyli żeby ton „jasny i mroczny, zrozumiały i niezrozumiały” uwydatniał się zarówno w języku, jak w słowach, w „concettach” oraz w narracji¹²⁶. To, co cudowne, jako istota i cel wyobraźni poetyckiej, to jest zdolności przekształcania rzeczywistości, przenika w ten sposób każdy fragment poezji i staje się jej najbardziej swoistym przejawem¹²⁷.

Ostatecznie z poetyki Patriziego wyłania się ideał poezji uczonej, intelektualnej, wyrafinowanej, zagadkowej, wywołującej konsternację swoją niejasnością i stopniowo tylko uchylającej rąbka tajemnicy, sztucznie skrywającej istotę treści, przeznaczonej dla bardzo subtelnych czytelników. Dla rówieśników Patriziego dzieło jego nie było dostępne, tym samym nie mogło wywrzeć na nich wpływu. Dla nas jednak stanowi ono klucz do zrozumienia epoki. W gruncie rzeczy bowiem Patrizi sformułował teoretycznie, ujął w system poetyki to, co poeci ma-

nierystyczni starali się realizować w praktyce. Jakkolwiek rozwój literatury w następnych stuleciach nie potwierdził wyobrażeń Patriziego, tocząc się raczej w kierunku, jaki wskazywali „tyrani”, naśladowcy Arystotelesa, jednak podziw budzi konsekwencja, erudycja i oryginalność myślenia, z jaką Patrizi rozwijał swoją opozycyjną teorię literatury. Głosząc swobodę tematu, myśli i formy poezji, odrzucając autorytety i reguły krępujące twórczość poetycką, w niejednym punkcie stał się prekursorem romantyzmu, a jeszcze wyraźniej — nowoczesnych kierunków literackich ¹²⁸.

Reprezentatywne dzieło manierystycznej teorii sztuki, praca Giovanniego Paola Lomazza ¹²⁹, mediolańskiego malarza należącego do szkoły Leonarda, ani pod względem poziomu, ani dojrzałości czy samodzielności myślenia nie może konkurować z osiągnięciem Patriziego. Nie będąc profesorem, lecz artystą, Lomazzo nie dysponował tak gruntownym przygotowaniem teoretycznym jak jego rówieśnik, autor poetyki. Na dodatek potomni otrzymali jego pracę w postaci tak pogmatwanej, że do dziś nie udało się odtworzyć pierwotnej kompozycji dzieła. Lomazzo bowiem, który stworzył swoją syntezę teorii sztuki już po utracie wzroku, co nastąpiło około roku 1570, nie mógł kontrolować dyktowanego tekstu dzieła ani czuwać nad jego wydaniem. Jest prawdopodobne, że wielokrotnie nawet przerabiał swoją pracę, lecz wszystko na to wskazuje, że współpracownicy pomieszczyli rękopisy ¹³⁰. I tak w ro-

ku 1584 ukazał się *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*¹³¹, a następnie, w roku 1590, mniejsza objętościowo *Idea del tempio della pittura*¹³², która zapewne stanowiła pierwotnie organiczną część (bądź części) wcześniejszego dzieła.

Z prawdziwie manierystyczną fantazją osią swojego dzieła czyni Lomazzo pełne rozmachu „con-cetto”: „ideę świątyni malarstwa”, jej alegoryczny wizerunek zrodzony w wyobraźni. Świątynia ta wspiera się na siedmiu filarach, z których każdy podporządkowany jest jakiejś planecie i jednocześnie symbolizuje któryś z elementów malarstwa, jakąś z jego właściwości. Zdaniem Lomazza każdą taką cechę malarstwa reprezentuje jeden wielki artysta, i tak Rafael — rysunek, Tycjan — barwy, itd., czyli że nie tylko główne elementy malarstwa, lecz i same malarskie indywidualności podlegają władzy jakiejś planety. To ezoteryczne wyobrażenie jest bliskie młodzieńczym poglądom Patriziego, „furo-r” poetycki w całej swojej różnorodności jest zdet-terminowany przez ukierunkowany wpływ planet i związanych z nimi muz. Podobnie jak u Patriziego, również u Lomazza astrologiczna wiara w moc planet sterujących różnymi zjawiskami oznacza uznanie rozmaitych przejawów artystycznej doskonałości oraz ich równej rangi. A ponieważ można sobie wyobrazić tyle indywidualnych manier, ile kombinacji daje siedem podstawowych cech, przeto idea Lomazza wyraża stanowisko akceptujące nawet znaczny pluralizm wartości artystycznych, a przy

tym niechętnie wszelkiego rodzaju koncepcjom normatywnym¹³³.

Koncepcja sztuki stworzona przez Lomazza opiera się na astrologii i magii. Skoro jedynie człowiek obdarzony zdolnościami magicznymi jest w stanie zrozumieć i przyjąć inspiracje ze strony ciał niebieskich, to wielkich, wyróżnionych artystów, symbolizujących poszczególne dziedziny malarstwa Lomazzo też uważa za magów i odpowiednio klasyfikuje. I tak na przykład Michała Anioła zalicza do hinduskich gymnosofistów, Dürera — do galijskich druidów, podczas gdy Mantegnę stawia w jednym rzędzie z „matematykami”, czyli z magami chaldejskimi i arabskimi, Rafaela zaś nazywa „filozofem”, honorując tymże określeniem greckiego odpowiednika maga¹³⁴. Tym samym wynosi artystę ponad przeciętnego człowieka, przypisuje mu boską zdolność tworzenia i wyznacza mu zadanie nie naśladowania natury, lecz dorównania jej, a nawet przewyższenia. Oczywiście malarz-mag może skutecznie tworzyć tylko wówczas, gdy — podobnie jak poeci — posiada „furor”¹³⁵, on bowiem tłumaczy jego podniecenie i zachowanie przypominające fantastę, w czym pospółstwo dostrzega jedynie kapryśność lub po prostu szaleństwo¹³⁶. Jeśli weźmiemy pod uwagę tak dobrze znaną ekscentryczność i dziwactwa artystów manieryzmu, ich cechy, nierzadko, psychopatologiczne, wówczas tym bardziej zrozumiałe wydają się starania Lomazza, by wszystko to powiązać z rzekomą wyższością artysty.

Jakkolwiek Lomazzo, zgodnie z manierystycznym upodobaniem do uczoneści uważa, że malarz powinien przyswoić sobie wszelką wiedzę, to jednak za najważniejsze uznaje, żeby się malarzem urodził. Daremnie będzie się uczył i ćwiczył, jeśli już z mlekiem matki nie wysie „inwencji i artystycznej «gracji»”¹³⁷. Jedynie posiadając inwencję i pomysłowość twórczą malarz może stworzyć coś oryginalnego, by jednak mogły się one swobodnie rozwinać, potrzeba mu samotności i ciszy. „Za wszelką cenę musi unikać zgiełku, a zwłaszcza zgromadzeń”¹³⁸, gdyż tylko w ten sposób mogą się zrodzić w jego umyśle idee dziwaczne i fantastyczne, jak również formy zdradzające „grację”. Jeśli o nie chodzi, Lomazzo chwali szczególnie krętą, wijącą się figurę, którą sam nazwał „figura serpentinata”, stanowiącą w malarstwie manierystycznym ulubione, wyrafinowane rozwiązanie formalne¹³⁹.

Z tego, co zostało dotąd powiedziane, wynika, że Lomazzo głosił przeważnie podobne zasady, co wcześniejsi od niego autorzy dzieł o sztuce, przede wszystkim zaś Vasari. Jego zasługa polega głównie na tym, że ujął w system poprzednie rozważania, rozproszone domniemania i spostrzeżenia oraz że powiązał je z filozofią. Vasari, na przykład, stwierdził już o Michale Aniele, że był on zdolny przezwyciężyć naturę i urzeczywistnić swoje najśmielsze nawet koncepcje artystyczne, nie potrafił jednak wskazać innego wyjaśnienia niż jego talent, jego niezwykły umysł. Lomazzo natomiast dzięki temu,

że siły kierującej artystami upatrywał w gwiazdach, malarza zaś uważał za człowieka, który jest w stanie odbierać energię wysyłaną przez ciała niebieskie, wykazał, posługując się argumentacją uznawaną wówczas za „naukową”, że malarz „potrafi stworzyć to, co zechce”¹⁴⁰. Jego ezoteryczna filozofia sztuki bowiem stała się organiczną częścią jednej z najbardziej charakterystycznych orientacji ideologicznych manieryzmu, ponownie rozkwitającego magiczno ezoterycznego platonizmu.

Głównym źródłem tej tendencji w przypadku Lomazza, podobnie jak w przypadku innych autorów, były dzieła ojca włoskiego neoplatonizmu, Marsilia Ficina oraz koryfeusza magii renesansowej, Agrippy von Nettesheim. W swoich rozważaniach na temat piękna Lomazzo opierał się na komentarzu Ficina do *Uczty Platona*, zaś w spekulacjach magiczno-astrologicznych — na traktacie Agrippy *De occulta philosophia*, z obu dzieł przejmując długie fragmenty¹⁴¹. Pomysł „concetta-świętyni” zaś zaczerpnął — jak sam stwierdza — z pracy *Idea del teatro* Giulia Camilla, naśladowcy Agrippy, wspomnianego tu już parokrotnie prekursora manieryzmu¹⁴². Camillo opisał osobliwy twór, a mianowicie przypominający amfiteatr system przechowywania pamięci. Być może fakt, iż Lomazzo znał to dzieło, tłumaczy jego zainteresowanie dla „ars memoriae”. Malarstwu przypisywał bowiem ważną rolę, widząc w nim narzędzie i pomocniczy środek pamięci¹⁴³.

Ze względu na koncepcję filozoficzną i estetyczną

oraz na system, obejmujący właściwie całą sztukę, dzieło niewidomego Lomazza oznacza początek dojrzałej teorii sztuki. Dlatego tylko początek, że wskazówki malarza-praktyka i rozważania filozofa-dyletanta nie tworzą w jego pracy harmonijnej całości i nie są wolne od sprzeczności. Zapewne uświadomienie sobie tego faktu kierowało tym, kto przygotowywał pracę do druku — może samym autorem — gdy dzieło pierwotnie jednolite podzielił niefortunnie na dwie części, partie bardziej praktyczne gromadząc raczej w *Trattato*, te bardziej abstrakcyjne zaś — przede wszystkim w *Tempio*. Zasadnicza sprzeczność polega na tym, że w teorii Lomazzo głosi swobodną grę inspirowanych przez siły magiczne predyspozycji artystycznych oraz wrodzonego talentu, w praktyce natomiast próbuje ująć w system reguł technikę twórczej działalności artystycznej. Staje się tym samym inicjatorem manierystycznego „akademizmu”, który osiągnięcia artystów śmiało burzących normy klasyczne ujął w nowy, sztywny kanon¹⁴⁴. O umacnianiu się owego manierystycznego akademizmu świadczy już sam tytuł wydanej w 1587 roku pracy rówieśnika Lomazza, Giovanniego Battisty Armeniniego, *De' veri precetti della pittura*. Pewnych śladów owego akademizmu zresztą można dopatrzeć się w bojowo antynormatywnej poetyce Patriziego, chociaż on sam nie czynił żadnych prób w tym kierunku. Jeśli się bowiem próbuje usystematyzować podstawowe zasady kierunków artystycznych, rozwijających się nawet pod

znakiem swobody twórczej, to im również grozi widmo akademizmu. Bądź też dochodzi się do zupełnego relatywizmu, do negacji wszelkich ideałów artystycznych. Tą właśnie drogą poszedł do końca gigant epoki, Giordano Bruno.

Ten wielki męczennik za sprawę swobody myśli, który nazwał siebie „akademikiem żadnej akademii” („*accademico di nulla accademia*”) ¹⁴⁵, nie poświęcił jakiegokolwiek pracy teorii sztuki czy poetyce, gdyż w gruncie rzeczy uważał je za bezużyteczne. Wedle Bruna bowiem każda „*ars poet'ca*” opiera się na doświadczeniach jakiegoś poety bądź grupy poetyckiej i dlatego, jeśli poeta stosuje się do powstałych w ten sposób reguł, jedynie naśladuje swoich poprzedników. Naśladowanie jednak przystoi małpie, powołaniem zaś poety jest dzięki własnej inwencji tworzyć coś nowego, coś, co dotąd nie istniało. Z tego założenia wywodzi się jego słynna teza, zawarta w dialogu *Degli eroici furori* (1585): „poezja nie rodzi się z reguł... lecz reguły wywodzą się z poezji, i dlatego jest tyle rodzajów i gatunków prawdziwych reguł, ile jest rodzajów i gatunków prawdziwych poetów” ¹⁴⁶. A ponieważ może istnieć tyle typów poetów, „ile może być i jest rodzajów uczuć i ludzkiej inwencji” ¹⁴⁷, zatem liczba słusznych norm jest nieskończona. Z wywodów Bruna wynika więc jednoznacznie, że w poezji nie ma i nie może być żadnych uniwersalnych reguł, nawet wówczas, gdy dojdzie się do nich na podstawie wielu dzieł poetyckich, jak to uczynił Patrizi.

Nie należy się wobec tego dziwić głębokiej pogardzie Bruna dla wszelkiej maści i rangi profesorów, znawców literatury, filologów i krytyków. Nie przebiera on w określeniach, kiedy pisze, jak to „obrzydliwi pedanci” („pedantacci”) mniemają, że „tylko oni są tymi, którym Saturn nasiusił rozumu do głowy”¹⁴⁸. Najbardziej, oczywiście, chłoszcze tych „głupców” („bestie”), którzy rozliczają poetów za niestosowanie reguł Arystotelesa i domagają się od nich, żeby pisali tak, jak Homer i Wergiliusz. Takie „potwory” („vermi”), które wszędzie znajdują coś, co można zakwestionować, „same nie są zdolne do niczego i urodziły się tylko po to, żeby wyzreć, powalać i zgnoić pracę i wysiłek innych”¹⁴⁹. Wreszcie, chyba jako pierwszy w dziejach, formułuje podejrzenie, że krytycy tylko dlatego badają „pracę i wysiłek innych”, dlatego pasożytują na dziełach poetów, gdyż sami, z braku talentu i „virtù”, nie są w stanie stworzyć niczego wybitnego. Giordano Bruno, któremu — jak to wyraził w jednym z sonetów — godniej wieńczę skroń jego własne myśli, niż korony — głowy królów, cesarzy i papieży, uważa, że jedynie twórczy geniusz zasługuje na szacunek¹⁵⁰.

Jakkolwiek jego własne poezje są utworami typowo manierystycznymi, opartymi na emblematycznym „conchetto” i zawierającymi ukryty sens¹⁵¹, to jednak Bruno, negując każdy ideał literacki, wyszydza nie tylko „małpy”, przestrzegające tradycyjnych norm, lecz również pisarzy manierystycznych, którzy z nimi zerwali. W „proprologu” do komedii

*Il candelai*o (1582) kpi z utworów, które przypominają złotogłów wyszywany perłami, na każdej stronie zawierają bowiem jakieś wyjątkowo subtelne „conchetto”, parę cytatów i powiedzonek z klasyki¹⁵², czyli są ozdobione retoryczną dekoracją. Z dowcipną autoironią nie oszczędza też własnej komedii, przestrzegając czytelnika, że znajdzie w niej wiele pustych myśli, wątpliwych mądrości, śladów poetyckich uniesień, jak również choroby umysłowej, zaburzeń fantazji, błędnego błakania się intelektu, chwalebnych owoców szaleństwa itd.¹⁵³ W dedykacji do swego dzieła zaś ośmiesza również myśl, którą można spotkać zarówno u Patriziego, jak i u Lomazza, a mianowicie, że różnorodność form twórczości artystycznej zdeterminowana jest przez oddziaływanie planet i związanych z nimi muz¹⁵⁴. Jakżeby Bruno, który z genialną intuicją filozoficzną rozprawiał się już nawet z heliocentryczną wizją świata, mógł wierzyć we wpływ gwiazd na poezję? A muzy? Muszą się zadowolić rolą „ladacznic z Helikonu” („puttane d’Elicona”)¹⁵⁵.

Konsekwentnie zatem obalał i odrzucał wszystko, co stało na drodze estetyce sceptyczno-relatywistyczno-magicznej, której zresztą metodycznie nie wyłożył. Poglądy estetyczne włączył do swojej metafizyki i etyki, kojarząc je ściśle z własną filozofią miłości. Zarysy i podstawowe tezy tej utajonej estetyki wyłaniają się z jego włoskiego dialogu *Degli eroici furori* i z łacińskojęzycznej rozprawki *De vinculis in genere* (1591). Łatwo dostrzec, że w pierw-

szym przypadku inspiracji dostarczył platonizm Ficina, w drugim natomiast — magiczna i sceptyczna filozofia Agrippy.

Dialog *Degli eroici furori* jest właściwie komentarzem do manierystycznego cyklu sonetów miłosnych, w którym została rozwinięta ukryta treść filozoficzna poszczególnych utworów. Właściwy sens tytułu wyjaśnia dedykacja, w której Bruno stwierdza, że przedmiotem jego dzieła są „uniesienia miłosne nie pospolite, lecz bohaterskie”¹⁵⁶, czyli namiętności miłości wzniosłej, niebiańskiej, boskiej i poetyckie opętanie. Pierwszy sonet, czyli pierwszy „furor”, mówi o powołaniu i statusie poety¹⁵⁷, dając okazję do bezlitosnego ataku przeciwko — wspomnianym już — pedantom, jak również do sformułowania własnych założeń poetyckich autora. W wierszu tym — zgodnie z komentarzem Bruna — poeta zwraca się z prośbą do góry (Parnas), do bogiń (znieważone wcześniej muzy) i do źródła (helikońskiego): „przeobrażcie moją śmierć w życie, moje cyprysy w laury, moje piekła w niebiosy, czyli zapewnijcie mi nieśmiertelność, zróbcie ze mnie poetę, uczynicie mnie sławnym”¹⁵⁸. Z następnego sonetu i z jego interpretacji dowiadujemy się, że góra jest właściwie sercem, w którym uczucie wybucha płomieniem; muzy to upostaciowane piękno niebiańskiej, „bohaterskiej” miłości, w którym zostaje poczęty „furor”, szal, opętanie poetyckie, natchnienie; i wreszcie źródło symbolizuje łzy, które są wyrazem owej gwałtownej miłości („furioso affetto”)¹⁵⁹.

Prawdziwy, najwznioślejszy „furore”, iskra boża poetyckiego geniuszu poczyna się zatem w pięknie boskiej młodości, w samym boskim pięknie. Uświadomić to sobie, pojąć — czytamy w innym miejscu dzieła — pomaga pewien zmysł wewnętrzny. On też sprawia, że od piękna materialnego, które jest jedynie odbiciem, cieniem prawdziwego piękna, wznosimy się ku pięknu nieporównanie doskonalszemu, boskiemu¹⁶⁰.

Ta neoplatońska u podłoża koncepcja piękna w ujęciu Bruna staje się jeszcze bardziej abstrakcyjną i nieuchwytną, aniżeli w klasycznej fazie renesansu. Wówczas wiązała się ona jeszcze z teorią proporcjonalności i harmonii, podlegała zasadom muzyki i arytmetyki i była nieodłączna od kultu piękna naturalnego. U Bruna piękno nie zasadza się na takich obiektywnych kryteriach, podobnie jak nie opiera się na nich jego pojęcie boskości. Dlatego o „boskim pięknie” wiemy na pewno tylko tyle, że „prezentuje pełną krasę i jest obecne w każdej rzeczy, dlatego nie wydaje mi się błędem podziwianie go w każdej rzeczy”¹⁶¹. W ten sposób piękno, obecne wszędzie i we wszystkim, tworzy tajemne więzy („vinculum”) i staje się jedną z tych sił magicznych, których teorię przedstawił Bruno w rozprawce *De vinculis in genere*¹⁶².

Więzami nazywa te energie, siły, linie sił, które tworzą między sobą i między rzeczami Bóg, demon, duch, żywa istota, natura, los, szczęście, fatum¹⁶³. Do tych dynamicznych czynników należy również

piękno, które można uznać za błyskawicę, promień, akt działania¹⁶⁴, i które właśnie dlatego znajduje się w ruchu, ulega ciągle przeobrażeniom. Podobnie jak istnieje niezliczona liczba wariantów kobiecego piękna cielesnego, samo piękno też ma wiele twarzy, składa się z niezliczonych warstw¹⁶⁵. Chodzi jednak nie tylko o jego odmiany, lecz również o to, kto je ocenia; dla małej piękna będzie mała, dla klaczy — ogier, nic nie może się jednakowo podobać wszystkim¹⁶⁶. W koncepcji piękna, stworzonej przez Bruna, nie ma zatem żadnego punktu odniesienia, wszystko staje się relatywne; piękno „nie daje się określić ani opisać”¹⁶⁷. Rację ma Robert Klein, gdy stwierdza: „jest to estetyka skrajnie wyostrożonej fascynacji, która, brana dosłownie, wykluczyłaby nawet możliwość istnienia teorii sztuki”¹⁶⁸.

Oto punkt dojścia estetyki manierystycznej. W okresie świetności renesansu nie znana była sprzeczność między geniuszem a regułą, między tworzeniem a imitacją, między pięknem a rzeczywistością¹⁶⁹. Burząc tamtą harmonię manieryzm wziął na siebie obronę swobody twórczej, wypowiedział wojnę autorytetom, wymazał normy, odwrócił się od rzeczywistości. Jednak jego budząca sympatię walka o wolność dla sztuki i myśli, toczona przeciwko konserwatyzmowi, kołtuństwu, doktrynerstwu, wiodła w ślepy zaułek. Próby stworzenia koncepcji sztuki krańcowo indywidualistycznej, negującej i lekceważącej swoją rolę społeczną, odrzucającej jakąkolwiek ingerencję i prawo, doprowadziły w końcu do

tego, że manieryzm unicestwił również własne ideały i własną teorię. Giordano Bruno był konsekwentny: estetyka manierystyczna, jeśli nie chciała popaść w suchy akademizm, mogła przejść jedynie w sceptycyzm i relatywizm. Piękno rozprysnęło się w bezkresnym i nieskończonym kosmosie tak bliskim dla Bruna, a on sam spłonął na stosie. Dalsza praca nad stworzeniem teorii literatury i sztuki czekała więc na „pedantycznych głupców”.

Totalne potępienie przeciwników elity manierystycznej ze strony Patriziego, a zwłaszcza ze strony Bruna, bynajmniej nie było sprawiedliwe. Po chociaż prawdą jest, że w późnej fazie renesansu największe osiągnięcia artystyczne, literackie i intelektualne powstały dzięki manierystom, to jednak w szerszej perspektywie drogą dla przyszłego, wspaniałszego rozwoju sztuki przygotowywali owi — często rzeczywiście ograniczeni — przeciwnicy, „kwatremistrzowie” baroku. Uczucia wywołane przez kryzys renesansu, przez fakt, że jednostka wyzwolona przez renesans nagle straciła grunt, kurczową obronę praw umysłu i piękna, trwanie przy ideałach humanistycznych i rozczarowanie wobec nich — wszystko to na odpowiednio wysokim poziomie potrafiła wyrazić tylko literatura i sztuka manieryzmu. Jednak roli sztuki nie można ograniczać do tworzenia arcydzieł zamkniętych w swego rodzaju duchowym muzeum i dostępnych jedynie garstce wybranych, ar-

cydzieł, których niezrównaną głębię i wartość dojrzała tymczasem ludzkość oceni dopiero po upływie wieków. Sztuka i literatura mają również swój udział w codziennej działalności społecznej, dają o sobie znać w każdej dziedzinie życia i nie tylko są powołane do odsłaniania zagadek bytu, lecz również do bezpośredniego oddziaływania, pomocy, do służenia — poza artystycznymi — celom praktycznym. Tego właśnie nie tracił przed oczu — bardzo zresztą niejednolity — obóz krytyków sztuki manierystycznej i oponentów teoretyków manieryzmu.

Wprawdzie pozornie cechowało ich wspólne poszanowanie reguł i autorytetów, a zwłaszcza akceptacja też Arystotelesa, najbardziej jednak łączył ich fakt, że doceniali społeczne znaczenie sztuki i wyciągali płynące stąd konsekwencje. Bez względu na to, czy przyznawali jej rolę wychowawczą lub propagandową, czy też miała ona jedynie służyć rozrywce lub stanowić przedmiot zachwytu, to w każdym przypadku uważali oni literaturę za działalność wywierającą wpływ na szerokie kręgi odbiorców. W rozwiązywaniu problemów literatury i sztuki zaś, pojmowanych jako zjawiska społecznie pożyteczne, Arystoteles był pewniejszym przewodnikiem niż Platon, Ficino czy Agrippa.

Podczas gdy sztuka manierystyczna forsowała tajemnice dla dobrze zorientowanych, a jej teoretycy usiłowali dorobić do tego teorię, prekursorzy baroku jednoznacznie głosili zasadę jasności. Już Andrea Gilio, który traktował malarstwo jako środek pro-

pagandy kontrreformacyjnej (i kompletnie nie rozumiał *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła). skrytykował jedno z najwcześniejszych malowideł o zawiłym znaczeniu, a mianowicie znajdujące się w rzymskiej Cancellerii freski Vasariego, za to, że „aby je właściwie zrozumieć, potrzeba by Sfinksa, tłumacza bądź komentarza”. Na argument zaś, że takie dzieła powstają dla znawców literatury i dla wysoko urodzonych, nie zaś dla ciemnego pospólstwa, odparł: „Gdy oglądam obraz, który nie wiem, co ma oznaczać, czuję się tak, jakbym słuchał barbarzyńcy i nie rozumiał jego słów bądź czytał książkę i nie mógł uchwycić jej sensu... Wszystko jest piękne o tyle, o ile jest jasne i zrozumiałe”. Następnie powołuje się na to, że również św. Hieronim usunął wiersze Persjusza, które uznał za nazbyt skomplikowane¹⁷⁰. Do podobnych przemyśleń doszedł też młody Tasso — zwolennik poglądu, że poezja powinna budzić zachwyt — kiedy twierdził, że zrozumienie niejasnego i trudnego „conchetta” wymaga wysiłku, który odbiera wszelką przyjemność. „Poeta zwraca się nie tylko do uczonych — pisze Tasso — lecz również do ludu, podobnie jak mówca, dlatego jego «conchetta» powinny być popularne. Za popularne uważam nie to, czego lud powszechnie używa, lecz to, co jest dla niego zrozumiałe” (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa, 1565*)¹⁷¹.

Jeśli chodzi o problem treści w poezji i w sztuce, daleko teoretykom do takiej jedności, bez wzglę-

du na to, czy głoszą cele perswazyjne, wychowawcze czy też estetyczne. W obrębie tej samej koncepcji arystotelicznej zrodziły się dwie tendencje, ostrzejsza i bardziej liberalna. Przedstawiciele pierwszej z nich odrzucali wszystko, co w sposób oczywisty nie służy Kościołowi bądź państwu, zwolennicy drugiej natomiast tolerowali każdy rodzaj rozrywki i artystycznej przyjemności, jeśli tylko otwarcie nie godziło to w naukę Kościoła bądź we władzę świecką.

Typowym reprezentantem „twardej linii” był kardynał Gabriele Paleotti, który w 1582 roku opublikował pierwsze dwa tomy niesłychanie obszerne go traktatu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*¹⁷². Pomijając wszelkie względy specyficzne artystyczne, omawia w nim problemy malarstwa religijnego wyłącznie z punktu widzenia ikonograficznego i dewocyjnego. Przy czym skupia swoją uwagę na sposobach, które pozwoliłyby malarzowi osiągnąć efekt najbardziej pożądaný przez Kościół. Cierpienia Chrystusa i męczeństwa, na przykład, należy przedstawiać z surowym realizmem, żeby widzowie czuli się głęboko wstrząśnięci i żeby wybuchali płaczem. Wbrew intelektualizmowi sztuki manierystycznej postuluje zatem sztukę oddziałującą na uczucia, emocjonalną i naturalistyczną¹⁷³. Paleotti jednak nie tylko nakazuje, lecz również zakazuje: w trzecim tomie swojego dzieła, z którego do naszych czasów zachował się niestety jedynie spis treści, piętnuje malarstwo nieprzyzwoi-

te, wyuzdane, zaliczając doń wszelkie wyobrażenia nagiego ciała ¹⁷⁴.

Jeszcze bardziej nieugięte stanowisko reprezentował Antonio Possevino, dyplomata jezuicki znany ze swoich misji w Polsce, w Moskwie i w Siedmiogrodzie, któremu — gdy okazał się zbyt mało elastyczny w polityce — polecono uczyć literatury. W rozprawie *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593) stwierdza on, że wszelka poezja i sztuka, której nie przenika duch chrześcijański, jest niemożliwa do przyjęcia. Nie tylko zakazuje przedstawiania płochych historii i tematów miłosnych, jak również nagości i bogów pogańskich, lecz odrzuca w całości klasyczne arcydzieła pogańskiej starożytności ¹⁷⁵.

Nie były to jedynie pobożne życzenia: władze kościelne uczyniły wszystko, by wytycznym dla polityki wobec sztuki kontrreformacji nadać moc prawną. Obowiązywała cenzura i działała inkwizycja ¹⁷⁶. Projekty kościelnych dzieł sztuki kontrolowano zawczasu z punktu widzenia treści religijnej i zgodności z *Biblią*, co skłaniało malarzy do pewnej autocenzury. Nierzadko jednak pociągano ich do odpowiedzialności post factum. Paolo Veronese został pozwany przed oblicze inkwizycji dlatego, że namalował na swoim ogromnym płótnie, *Uczta w domu Lewiego*, psy, karły, obłąkanego, papugę, służkę z krwawiącym nosem, czyli takie fragmenty, które nie występują w *Biblii* i w ogóle są niegodne tematu religijnego ¹⁷⁷. Przez pewien czas mówiono też po-

ważnie o zlikwidowaniu *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, lecz na szczęście zadowolono się w końcu domalowaniem fragmentów przesłaniających wiele wstydliwych miejsc.

Coraz większa presja wewnętrzna i zewnętrzna, wywierana na poetów i artystów, zmusiła wielu z nich do efektownej samokrytyki. Na przykład Lorenzo Gambara, nie liczący się zresztą jako poeta, za namową Possevina właśnie zerwał z uprawianiem poezji świeckiej i dokonał samokrytyki w książce *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576). Swoje młodzieńcze wiersze świeckie skazał w niej na spalanie, ponieważ nie służyły jednemu słusznemu celowi poezji, a mianowicie chwaleniu Boga i zbawieniu duszy, lecz były pisane dla zaspokojenia próżności autora, z myślą o ziemskiej sławie¹⁷⁸. Również wybitny rzeźbiarz manierystyczny, Bartolomeo Ammannati, wyparł się swojej przeszłości artystycznej, wyrażając w liście do florenckiej Accademia del Disegno „ciągły, bardzo gorzki żal i ubolewanie” z powodu tego, że wymodelował w życiu tyle nagich ciał (*Lettera agli Accademici del Disegno*, 1582)¹⁷⁹.

Podczas gdy Possevino i jego towarzysze usiłują literaturę wprzęgnąć w służbę Kościoła, mieszkający w Rzeczypospolitej Weneckiej Giason Denores chciałby ją widzieć na usługach państwa. Już w swoim pierwszym młodzieńczym dziele, zawierającym krytyczne uwagi pod adresem Ariosta (*In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica interpretatio*, 1553) zdradził skłonność do dogmatyzmu¹⁸⁰, któ-

ra rozwinęła się później z groźną konsekwencją w jego osławionej rozprawie *Discorso intorno a que' principii, cause e accrescimenti, che la commedia, la tragedia, e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da' governatori delle repubbliche* (1586)¹⁸¹. Jak o tym świadczy sam tytuł, Denores podporządkowuje literaturę bezpośrednio ideologii państwowej i władzy republiki. Tę samą tendencję reprezentują dwa jego kolejne dzieła, *Poetica* (1588) oraz *Apologia* (1590), która stanowi odpowiedź na atak wymierzony przeciw *Discorso*.

Jego zdaniem literatura jest funkcją polityki, a jej celem jest wychowywanie dobrych obywateli zadowolonych z systemu w państwie¹⁸². Dlatego prawo bytu mają tylko te gatunki, które służą temu celowi, a są to — według Arystotelesa — tragedia, komedia i poemat bohaterski. Tragedia bowiem odstrasza ludzi od bezprawia i uwalnia ich od szkodliwych namiętności; komedia ośmiesza w ich oczach wszystko, co zakłóca im spokój i tym samym stanowi dla nich bodziec do ochrony ładu w starannie uporządkowanej republice; poemat bohaterski natomiast pomaga w słuchaczach „wznięcić tęsknotę i pragnienie naśladowania szlachetnych i chwalebnych czynów wybitnych osobistości oraz dobrych i praworządnych władców”¹⁸³. Inne formy literackie — łącznie z tak cenioną przez manierystów poezją liryczną! — są bezużyteczne bądź wręcz szkodliwe i dlatego nie należy ich uprawiać.

Dzięki pracom Denoresa pełny wymiar zyskały

treściowo-ideologiczne podstawy walczącego nurtu baroku. Jednak krańcowość tego teoretyka, fakt, iż odrzucał on dzieła literackie nie służące bezpośrednio celom państwowym i zakazywał ich publikowania sprawił, że jego stanowisko nawet z punktu widzenia baroku nie dawało się obronić. Znamienne, że z Denoresem podjął polemikę nie jakiś krytyk manierystyczny, lecz mający duży wpływ na literaturę inicjator hedonistycznego kierunku baroku, Battista Guarini, autor „tragikomedii pasterskiej” *Pastor fido* (1585). Pojawienie się nowego gatunku, nie usankcjonowanego przez Arystotelesa i osadzonego w świecie pasterskim usytuowanym poza obrębem społeczności mieszczańskiej, natychmiast wprowadziło w gniew Denoresa. Swoją krytykę włączył on już do opublikowanego w 1586 roku *Discorso*, na co szybko zareagował pod pseudonimem Guarini (*Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, 1588).

Pismo polemiczne Guariniego jest jednym z najważniejszych dokumentów liberalnego skrzydła teoretyków kształtującej się literatury barokowej. Podwaliny tendencji, która cel literatury widziała nie w dydaktyce kościelnej i państwowej, lecz w dostarczaniu rozrywki i przeżyć estetycznych, położył komentarz Lodovica Castelveta do *Poetyki* Arystotelesa, opublikowany w 1570 roku i gwałtownie zaatakowany przez Patriziego. W nauce Stagiryty o „mimesis” Castelvetro dopatrywał się usprawiedliwienia

tw. literatury pięknej, beletrystyki, przez co znalazł się w opozycji nie tylko wobec teoretyków manierystycznych, lecz również wobec jednostronnie moralizujących interpretatorów poetyki arystotelesowskiej¹⁸⁴.

Pogląd ten rozwinał następnie w swojej parafrazie Arystotelesowej *Poetyki* Antonio Riccoboni, który za jedyny cel literatury uznał „zabawianie fikcją” („fabulosa delectatio”), a tym samym przenosił poezję w świat iluzji, w pewną wyśnioną rzeczywistość, tworząc jedną z podstawowych tez estetyki barokowej (*Poetica Aristotelis... latine conversa*, 1587)¹⁸⁵. Tą samą drogą w swojej polemice z Denoremseem kroczy Battista Guarini, usiłując uwolnić poezję od wszelkiego balastu moralnego. Również powołując się na Arystotelesa stwierdza on, że nie ma potrzeby oczekiwać umoralniania od sztuki, gdyż znacznie skuteczniej gwarantują je „najświętsze przykazania naszej religii”¹⁸⁶. Swoją komedią pasterską oraz rozprawą Guarini ostatecznie przypieczętował prawo obywatelstwa hedonistycznej literatury pięknej baroku, która nie występowała przeciw Kościołowi ani państwu, przyjmowała ich autorytet, lecz nie służyła im bezpośrednio.

W rozwoju arystotelicznej teorii literatury i sztuki, przygotowującej grunt dla baroku, szczególne miejsce zajmuje dorobek jednego z najwybitniejszych pisarzy epoki, Tassa. Jak wynika z jego polemiki toczony z Patrizzim, bez zastrzeżeń przyjął on główne twierdzenia *Poetyki* Arystotelesa i na ich pod-

stawie opracował teorię barokowego eposu bohater-
skiego (*Discorsi... del poema eroico*). Były mu jed-
nak obce typowy dogmatyzm, małostkowość i brak
elastyczności komentatorów Arystotelesa. Jakkolwiek
kruszył kopie o jedność akcji w wielowątkowych ro-
mansach i za sprawę pilną uważał powrót do trady-
cji antycznego eposu bohaterskiego, to jednak nie
podawał w wątpliwość wyjątkowej rangi dzieła Ario-
sta. Głosił — jak widzieliśmy — pogląd o estetycz-
nej funkcji poezji, ale nie negował też jej zadań
wychowawczych, a nawet znalazło się u niego miej-
sce dla ulubionego przez manierystów pojęcia „me-
raviglia”: jego zdaniem wychowawcze oddziaływa-
nie eposu realizuje się poprzez wzbudzanie podziwu,
zachwytu. Biorąc to wszystko pod uwagę nie ulega
zatem wątpliwości, że ideałem Tassa jest zgodny z
normami Arystotelesa i tradycją eposu klasycznego,
przepełniony ideami kontrreformacji chrześcijański
epos bohaterski, czyli — używając dzisiejszej termi-
nologii — epos barokowy. Główne dzieło Tassa,
ukończona w 1575 roku *Jerozolima wyzwolona*, mi-
mo starań autora nie nabrała jednak kształtu owego
ideału.

Oceniając subiektywnie, jest to oczywiście poraż-
ka, lecz w rzeczywistości jest to dowód geniuszu
poety, a zarazem triumf manieryzmu. W latach sie-
demdziesiątych XVI wieku Tasso nie był w stanie
napisać prawdziwego eposu barokowego. Do tego
trzeba było mieć pewność siebie jezuitów, życie Tas-
sa zaś to jedna wielka wątpliwość, samo napięcie,

mnóstwo nierozwiązywalnych sprzeczności. Epos barokowy mógłby napisać tylko wówczas, gdyby bez żadnych wewnętrznych zastrzeżeń związał się z siłami tworzącymi nowy świat przy użyciu zakazów, inkwizycji i stosu. On zaś nieugięcie tkwił korzeniami w kulturze renesansu, nie mógł się jej wyprzeć; nie potrafił wyrzec się ziemskich uczuć, pożądaną piękna, pragnienia nieśmiertelnej sławy poetyckiej. Na początku lat siedemdziesiątych XVI wieku poeta nie miał jeszcze innej alternatywy, jak bądź przeżywać wszystkie męki związane ze społecznym, intelektualnym i artystycznym kryzysem renesansu, bądź zerwać z przeszłością, ze sztuką, z humanizmem, ze wszystkimi ideałami renesansu, jak to uczynił Gambaro czy Ammannati. Na szczęście Tasso był zbyt wielkim poetą, by podążyć ich drogą: potrafił się włączyć w nurt rozwijającego się baroku nie jako teoretyk, lecz jako poeta. I tylko tak mogło dojść do tego, że spod pióra przeciwnika estetyki manierystycznej, arystotelika, teoretyka baroku, wyszło jedno z najwybitniejszych dzieł poetyckich manieryzmu¹⁸⁷.

Krytycy prędko zdali sobie sprawę z tej szczególnej sprzeczności. Jedyne w pierwszej chwili niektórzy (np. Camillo Pellegrini) sądzili, że wbrew oznaczającemu błędną drogę romansowi narodził się epos bohaterski, odpowiadający ideałom klasycznym. Obdarzony bystrym umysłem przyjaciel Tassa i jego polemista, Patrizi, nie bez sporej złośliwości zauważył, że *Jerozolima wyzwolona* potwierdza nie tyle poglądy autora, co jego własne spojrzenie na poety-

kę. W dołączonej do drugiego tomu swojej poetyki polemice z Tassesem (*Trimerone*) dowodzi, że jego dzieło nie ma nic, lub tylko bardzo niewiele, wspólnego z Arystotelesem i Homerem¹⁸⁸. Podczas gdy w oczach Patriziego podnosi to chwałę Tassa¹⁸⁹, inni właśnie z tego powodu zaczęli go potępiać, pisząc nedorzeczne krytyki. Tak więc *Jerozolima wyzwolona* wyznaczała granicę między manierystycznym a barokowym pojmowaniem estetyki, a jej nieszczęsny autor w osobliwy sposób znalazł się w jednym obozie z tymi, którzy jego dzieło atakowali. Jako dobrze przygotowany teoretyk literatury był w końcu zmuszony przyznać, że jego dzieło ani ze względu na ideologię, ani na formę nie odpowiada tym ideałom, którym miało być wierne. Dlatego też, pełen goryczy, postanowił poddać je przeobrażeniom. Powstała *Gerusalemme conquistata*, której klasycyzująco-barokowy charakter nie podlega dyskusji, jednak jest to tylko cień oryginału.

○ Nie ma potrzeby trwonić w tym miejscu czasu na ocenę opinii wygłaszanych przez pedantycznych akademików, rozliczających autorów ze stosowania norm klasycznych. Wśród reprezentantów baroku Tasso ma jednego tylko godnego siebie i prawdziwego krytyka. Jest nim pozbawiony wszelkiej małostkowości Galileusz¹⁹⁰. Jego rozprawa *Considerazioni al Tasso*, napisana prawdopodobnie około roku 1590, stanowi chyba najtrafniejszą ówczesną ocenę nie tylko Tassa, lecz manieryzmu w ogóle¹⁹¹. Jakkolwiek nie można się zgodzić z jego sądem na temat Tassa, nie ulega

wątpliwości, że z zadziwiającym wyczuciem zebrał te wszystkie elementy i właściwości *Jerozolimy wyzwolonej*, które my dzisiaj uznajemy za charakterystyczne cechy manieryzmu. Jeśli chodzi o poezję i malarstwo manierystyczne, a zarazem o barokowy smak Galileusza, jakże trafne jest na przykład jego stwierdzenie, że opowieść Tassa przypomina „raczej intarsję niż malarstwo olejne, ponieważ intarsja to wiele ułożonych obok siebie różnobarwnych kawałków drewna, które nigdy nie mogą zespolić się i połączyć miękko; ich zarysy odcinają się ostro i... nigdy nie staną się pełną, plastyczną całością...”¹⁹². Wspomina też o niejasności, o częstym pojawianiu się egzotyki, rzeczy kuriozalnych, o braku prostoty, i temu wszystkiemu przeciwstawia jasność, bogactwo barw i czystość języka Ariosta¹⁹³. Tak oto dojrzały barok, wyłaniający się z przesądów, z cienia autorytetów, ze sztywnej początkowo treści i formy, odnajduje wielki renesans i przyswaja jego wartości. Galileusz potrafił entuzjasmować się jednocześnie renesansowym Ariostem i największym włoskim poetą barokowym, Marinem, który zatryumfował nad Guarinim. Ariosto i Marino reprezentowali dwie różne epoki, dwa różne style, lecz łączyło ich to, że pojawili się w pełni rozkwitu swoich epok, mogli swobodnie rozwijać swój talent, przedstawiać świat w całym jego bogactwie, przepychu i urodzie. Toczący zmagania, przeżywający piekło, genialny Tasso różnił się od nich obydwu: dysharmonie i deformacje,

wyrażające głębszą, poetycką prawdę jego dzieła, były obce tryumfującym gustom barokowym.

Barok był jednak nie tylko przeciwnikiem (w końcu zwycięskim), szczęśliwym konkurentem manieryzmu, lecz również realizatorem jego licznych zdobyczy, technicznych i formalnych innowacji. Kiedy torująca drogę barokowi polityka kulturalna kontrreformacji stała się bardziej elastyczna i kiedy coraz większego znaczenia zaczęła nabierać tendencja hedonistyczna, wyrażająca środkami artystycznymi nowy — w baroku — stosunek do życia, panujący styl barokowy wchłonał liczne elementy manieryzmu. Asymilacja niektórych właściwości manieryzmu przez barok, polegająca na wypełnieniu wyobrażeń manierystycznych treścią barokową, dokonywała się zarówno w samej sztuce i w literaturze, jak w teorii literatury i sztuki. W tej drugiej dziedzinie zasadniczy przełom oznaczają dzieła Jacopo Mazzoniego i Federico Zuccariego.

W literaturze specjalistycznej ostatnich dziesięcioleci prace teoretyczne Mazzoniego i Zuccariego zwykło się na ogół wymieniać jako najważniejsze dzieła manierystycznej teorii literatury i sztuki¹⁹⁴. Zupełnie niesłusznie, albowiem zawierają one tylko niektóre tezy estetyki manierystycznej, podporządkowane nowej teorii barokowej, względnie do niej dopasowane¹⁹⁵. Zasługa tych autorów natomiast polega zwłaszcza na tym, że na oścież otworzyli oni bramy przed estetyką barokową i zalegalizowali w obrębie tej nowej koncepcji to wszystko, co z teorii

manierystycznych było możliwe do przyjęcia wobec nowego barokowego obrazu świata i porządku społecznego. Ułatwiał im to filozoficzny eklektyzm (obydwaj sięgali jednocześnie do przemyśleń platonistycznych i arystotelesowskich), sprzyjały temu również osobiste kontakty przyjacielskie z manierystycznymi rówieśnikami, a w przypadku Zuccariego — także jego własna wcześniejsza praktyka malarska w stylu manieryzmu. Poza tym obaj byli niewzruszonymi zwolennikami ideologii i polityki odnowionego Kościoła. O Mazzonim Giuseppe Toffanin — być może z pewną przesadą — stwierdza wprost, że „jest on zdecydowanym bojownikiem skrajnej prawicy i inkwizycji”¹⁹⁶. Natomiast teoria sztuki Zuccariego jest neoscholastyczną spekulacją, opartą na doktrynie św. Tomasza z Akwinu¹⁹⁷.

Wypowiedzi Mazzoniego w dziedzinie krytyki literackiej i estetyki były związane z polemiką wokół oceny Dantego. *Boska komedia* w okresie renesansu nie należała do specjalnie uznawanych dzieł poetyckich. Jako poetę wyżej ceniono Petrarke, w Dantem natomiast widziano raczej filozofa¹⁹⁸. Zwłaszcza z punktu widzenia literackiego arystotelizmu, coraz silniejszego w połowie XVI wieku, arcydzieło wielkiego poety budziło wiele zastrzeżeń, w przypadku bowiem pedantycznego rozliczania z norm arystotelesowskich nietrudno je było potępić. W ten sposób — podobnie jak Ariosto i Michał Anioł, zdaniem Vasariego wysoko ceniący „concetta” i pomysły Dantego¹⁹⁹ — również Dante stał się celem krytyki kla-

sycystycznej²⁰⁰. Bez względu na to, jak dalece teoria literatury, wywodząca się z *Poetyki* Arystotelesa, służyła tendencji kontrreformacyjnej, w przypadku Dantego chybiła ona celu, gdyż dzieło i pamięć nieśmiertelnego poety-teologa mogły być bardzo użyteczne we wspieraniu dążeń do wprzęgnięcia literatury w służbę religii²⁰¹. Dlatego rozwijająca się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI wieku polemika wokół Dantego toczyła się w obrębie nurtu, który przygotowywał grunt dla baroku. Jakkolwiek również Patrizi opowiedział się za Dantem, a przeciwko krytyce arystotelicznej, to jednak jego obrona *Boskiej komedii*, fakt, iż nadał jej rangę wzorca, a Dantego uznał za poetę świętego, służyły najlepiej interesom pionierów baroku.

Monumentalne dzieło Jacopo Mazzoniego, *Della difesa della Commedia di Dante* (1587), którego drugi tom ukazał się wprawdzie dopiero po upływie wieku od chwili powstania (1688), jest najtrwalszym osiągnięciem owej polemiki²⁰². Obrona *Komedii* nałożyła bowiem na autora obowiązek zrewidowania poglądów związanych z poetyką normatywną i skłoniła go do nowych rozważań teoretycznych. W ich trakcie nie mógł pominąć większości tez i kategorii, ukształtowanych przez estetykę manierystyczną, jak na przykład pojęcia cudowności. Oczywiście nie przeciwstawia go sztywno dydaktycznej funkcji poezji, jak to czynił Patrizi, lecz słusznie stwierdza, że arcydzieła Dantego nie można ocenić jedynie na podstawie korzyści wychowawczych, jakie zeń płyną.

Od Patriziego różni się również tym, że podczas gdy tamten cudowność wywodzi z przenikania się płaszczyzn logicznych prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa, on uważa, że cudowność w poezji można przyjąć jedynie w granicach prawdopodobieństwa²⁰³, w czym możemy upatrywać jednej z zasadniczych różnic między stanowiskiem manierystycznym a barokowym. Sztuka baroku, jako że chce wywierać wpływ, w miarę możliwości nigdy nie przekracza granic prawdopodobieństwa, wespółnie stara się to, co nieprawdopodobne, uczynić możliwym do przyjęcia uciekając się do iluzji bądź alegorii. Mazzoni, by dowieść racji Dantego, podstawowe zasady dojrzałego baroku ujmuje w system, co wywołuje potrzebę określenia również tej siły, która rodzi cudowność prawdopodobną („credibile meraviglioso”). Dostrzega ją Mazzoni w s'ile wyobraźni poetyckiej, w fantazji, przez co oddala się zarówno od sztywnego pojmowania imitacji, jak i od teorii manierystycznych, które poezję wywodzą z działalności intelektualnej, spekulatywnej. Inna jest bowiem treść używanego przez Mazzoniego — zresztą zapożyczonego od Dantego — pojęcia „alta fantasia” niż stworzonej przez manierystów kategorii „fantastica idea”. Podczas gdy ta druga stanowi rezultat jakiejś uczonej inwencji, to pierwsza odpowiada wysoko cenionym w baroku snowi i wizji²⁰⁴.

W przybliżeniu podobne stanowisko, co Mazzoni, zajął sławny malarz manierystyczny, Federico Zuccari. W treściach zawsze trzymał się on ściśle ofi-

ejalnej linii okresu, który nastąpił po soborze trydenckim. Temu zawdzięczał fakt, iż został „księciem” („principe”) Accademia di San Luca, rzymskiej akademii sztuki działającej pod egidą Stolicy Apostolskiej. Przemawiając w tym charakterze na posiedzeniach akademii starał się nadać kierunek malarstwu również teoretycznie. Protokoły z tych posiedzeń opublikował sekretarz akademii, sympatyk manieryzmu, Romano Alberti²⁰⁵, w zbiorze *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (1594). Tam właśnie znajduje się słynna mowa Zuccariego, wygłoszona 17 stycznia 1594 roku, która zawiera zasadnicze punkty jego teorii i która — wedle Albertiego — wywołała wielkie zdziwienie, a nawet nie została przez akademików zrozumiana. Swoje poglądy Zuccari wyłożył też później szczegółowo w książce *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), szczęśliwie kojarząc ideologię baroku z tradycją sztuki manierystycznej²⁰⁶.

Zuccari polemizował z intelektualizmem Vasariego, Lomazza i Armeniniego, lecz równocześnie odrzucał pogląd sprowadzający sztukę do naśladowania natury²⁰⁷. Akceptował wprawdzie zasadę imitacji, lecz był zdania, że malarz może imitować nie tylko rzeczy naturalne, lecz również sztuczne oraz grę wyobraźni²⁰⁸. Uznając rolę siły wyobraźni i fantazji zbliżał się do stanowiska Mazzoniego, co więcej, uważał, że można przyjąć każdy kaprys artystyczny, lecz tylko wówczas, gdy stosowany jest

skromnie, jako element uzupełniający, w granicach gwarantujących zrozumiałość dzieła²⁰⁹. Jego ideałem była więc wizjonerska sztuka barokowa, która przejmowała formalne zdobycze manieryzmu i jednocześnie spełniała funkcję dydaktyczną. Zuccari usiłował wyposażyć ją w podstawy teoretyczne, centralnym punktem swojej koncepcji czyniąc rysunek wewnętrzny („disegno interno”), tezę o neoscholastycznym odpowiedniku „idei” i „conchetta” manierystów²¹⁰. Zuccari również wychodzi z założenia, że widoczną formę dzieła sztuki, jego zarys, czyli rysunek zewnętrzny („disegno esterno”) poprzedza obraz wstępny zrodzony w umyśle artysty; nie uważa jednak, że stworzył go „furor”, względnie że jest on suwerenną kreacją ludzkiego intelektu (jak manieryści) ani też, że stanowi on praktyczny projekt powstały drogą studiowania *Biblii* i doktorów teologii (jak teoretycy kontrreformacji), lecz uznaje za wyobrażenie obiektywnie dane przez Boga, za „iskrę Bożą” („scintilla della divinità”). Ten byt aprioryczny, metafizyczny, opatruje mianem „disegno interno”. Jemu podporządkowany jest intelekt i zmysły, które następnie wspólnie biorą udział w przeobrażaniu rysunku wewnętrznego w „disegno esterno”. Zuccari sprowadza sztukę do surowo ortodoksyjnej zasady religijnej, lecz czyni to w ten sposób, że otwiera szerokie możliwości dla inicjatywy twórczej²¹¹.

Z toczonych w drugiej połowie XVI wieku polemik wokół krytyki i estetyki wyłoniła się zatem teo-

ria nowej, uniwersalnej sztuki — teoria baroku. Manieryzm wprawdzie nie wytrzymał tych zmagañ, jednak jego liczne osiągnięcia zostały przejęte przez teorię literatury i sztuki nowej epoki, w dużej mierze dzięki Mazzoniemu i Zuccariemu ²¹².

*

Kształtowanie się estetyki manieryzmu, jej system i proces wchłaniania części jej osiągnięć przez teorię literatury i sztuki baroku przedstawiliśmy na podstawie włoskiego piśmiennictwa krytycznego. Jakkolwiek w XVI wieku, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, literatura i sztuka w pozostałych krajach europejskich dotrzymywały kroku literaturze i sztuce Włoch — szczególnie jeśli chodzi o manieryzm, dokonania hiszpańskie, francuskie i angielskie pod żadnym względem nie ustępowały włoskim — to w dziedzinie krytyki, teorii literackiej i artystycznej hegemonia przypadała niezmiennie kulturze włoskiej. Dlatego dzieje estetyki manierystycznej można pisać wyłącznie na podstawie materiałów włoskich.

Oczywiście również w dorobku pozostałych narodów nie brakowało dzieł poświęconych poetyce i krytyce, przedmów dotyczących zagadnień teorii literatury oraz rozproszonych uwag na temat estetyki. Na przełomie XVI i XVII wieku niektóre tezy estetyki manierystycznej pojawiają się często w dziełach autorów spoza Italii. Montaigne, na przykład, podkreśla irracjonalny charakter piękna i wypowiada

się przeciwko poglądom normatywnym: „poezję — pisze — niższego lotu można oceniać na podstawie reguły i rzemiosła. Ale poezja prawdziwa, wzniosła, boska, stoi ponad wszelkimi regułami”²¹³. Hiszpan, Luis Carrillo y Sotomayor, który pisał językiem radykalnie różniącym się od języka powszechnie używanego, występował w obronie poezji uczonej, intelektualnej (*Libro de la erudición poetica*, 1611)²¹⁴. Można też wspomnieć o dziele Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *De perfecta poesi* (1626 - 1627), w którym ten łacińskojęzyczny poeta jezuicki wyżej od imitacji stawia rzeczywistą działalność twórczą, podkreślając, że poeta, na wzór Boga, tworzy z niczego nową wartość²¹⁵. Możemy się również powołać na Węgra, Jánoša Rimaya, który w przedmowie do zbioru wierszy Bálinta Balassiego, najwybitniejszego poety starowęgierskiego, ocenia poezję swojego mistrza w aspekcie historycznym, w krytyce zaś przekładu Guevary, dokonanego przez Andrása Prágaya, głosi potrzebę „pisania ozdobnego i kunsztownego”, w przeciwieństwie do stylu pozbawionego ozdób²¹⁶. Takie i tym podobne poglądy, stanowiące czy to zapożyczenie literackie, czy też samodzielne wnioski autorów, pokrywają się przeważnie z tym, co — wyłożone bardziej szczegółowo — spotykamy co krok we wcześniejszych włoskich pracach krytycznych.

Nieco inaczej należy ocenić przypadek przeciwnika Arystotelesa i Cycerona, Petrusa Ramusa, który konsekwentniej i pełniej od włoskich autorów dzieł

poświęconych retoryce skupił uwagę na „elocutio”, poprzedzającej — jak wiadomo — stylistykę. Ten francuski humanista spośród tradycyjnych pięciu części retoryki trzy („inventio”, „dispositio”, „memoria”) zaliczył do dialektyki, natomiast piąta („pronuntiatio”), dotycząca sposobów wygłaszania przemówień, jego zdaniem straciła znaczenie. A zatem sprowadził on właściwie retorykę do „elocutio”, znacznie ułatwiając w ten sposób rozwój i wyodrębnienie się nowoczesnej stylistyki. Najdojrzalsza wersja wielokrotnie przerabianej retoryki Ramusa (1567) stała się właściwie podręcznikiem kształtowania, wyposażania i ozdabiania językowej warstwy wypowiedzi, uczącym stosowania metafor oraz innych figur stylistycznych²¹⁷.

Szczególnie doniosły był wpływ Ramusa na angielską literaturę manierystyczną²¹⁸. Poza Italią zresztą właśnie w literaturze angielskiej najmocniej zaznaczyła się obecność manieryzmu i jedynie w Anglii powstało piśmiennictwo krytyczno-teoretyczne, uzupełniające o pewne nowe elementy włoską teorię manieryzmu²¹⁹. Oczywiście i w tym przypadku wpływy włoskie miały duże znaczenie. Angielski był jedynym językiem, na który przetłumaczono *Trattato Lomazza* (1598), i właśnie w Anglii w ślad za tym przekładem Nicolas Hilliard napisał rozprawę z zakresu manierystycznej teorii sztuki *The Art of Limning* (ok. 1598 - 1603), dzieło o malarstwie portretowym²²⁰. Jeśli zaś chodzi o literaturę, bezpośredni kontakt z włoską estetyką manierystyczną

zapewnił Anglikom sam Giordano Bruno podczas swego pobytu w Anglii w latach 1583 - 1585. Tam też napisał on swoje dzieło *Degli eroici furori* i zadedykował je jednemu z najwybitniejszych przedstawicieli angielskiej poezji renesansowej, Philipowi Sidneyowi²²¹.

Sidney był jednocześnie wielkim pionierem angielskiego piśmiennictwa poświęconego poetyce i krytyce. Jego słynna rozprawa *An Apology for Poetrie* (ok. 1583) reprezentuje jeszcze pierwotne klasyczne zasady renesansu, natomiast o kilka lat późniejsza książka George'a Puttenhama *Arte of English Poesie* (1589) została już napisana w duchu manieryzmu²²². Puttenham, w odróżnieniu od autorów poetyk arystotelicznych, skupia się nie na epice i tragedii, lecz na drobniejszych gatunkach poetyckich, co wynika z faktu, iż adresatem pracy była arystokracja. Miał to być mianowicie podręcznik, który nauczy dworzan i żyjące na dworach szlachetnie urodzone niewiasty uprawiania amatorskiej twórczości poetyckiej, co należało do atrybutów eleganckiego życia dworskiego. Autor najwięcej uwagi poświęca kunsztownej formie wiersza, ponieważ tak jak urodę i wdziek dam podnosi piękny strój, „tak samo nasza poezja nie może się wydać wykwiwna i cudowna, jeśli choćby jeden jej człon pozostaje bosy i nagi”²²³. Puttenham uważa, że zadaniem poety jest oczarowanie słuchaczy „nowym i osobliwym sposobem wyrazu, środkami, które zdecydowanie odbiegają od tego, co utarte i powszednie”²²⁴. W ten spo-

sób zbliża się on wyraźnie do stanowiska Patriziego, do postulatu nadawania mowie kształtu odznaczającego się cudownością. Jeśli jednak chodzi o kunsztowność wiersza, Puttenham idzie dalej niż Patrizi, starając się popularyzować układy skonstruowane na wzór figur geometrycznych, a stanowiące skrajny przejaw manieryzmu. Żywi do nich sympatię, ponieważ wykluczają długie, nudne opisy i zmuszają poetę do zwięzłości. Sądzi — zresztą błędnie — że poeci greccy i łacińscy nie znali tego sposobu wierszowania, zwraca natomiast uwagę, że takie osobliwe formy były szczególnie lubiane na dworach chińskich i tatarskich²²⁵. Przywołanie tych egzotycznych wzorów dało mu okazję do — bardziej zdecydowanego niż teoretycy włoscy — opowiedzenia się za nowatorstwem w zakresie formy jako zjawiskiem naturalnym, normalnym: takie wiersze w nowym stylu — pisze — „w pierwszej chwili nie brzmią dla angielskiego ucha szczególnie przyjemnie, lecz czas i przyzwyczajenie sprawiają, że przyjmuje się je później jak każdy nowy wynalazek, czy będzie to strój, czy też cokolwiek innego”²²⁶.

Jeszcze radykalniej zerwał z tradycją klasyczną, formułując zasady zaskakująco nowoczesne, najbardziej utalentowany przedstawiciel angielskiej krytyki elżbietańskiej, Samuel Daniel. Osobiste kontakty i powiązania ideologiczne łączyły go ściśle z manieryzmem: w trakcie studiów w Oksfordzie słuchał wykładów Bruna; jego ulubionym profesorem był

przyjaciel Bruna i tłumacz Montaigne'a, John Florio; spośród wielkich humanistów najwyżej cenili najwybitniejszego przedstawiciela ezoterycznego neoplatonizmu, Pico della Mirandolę; w jego utworach literackich widoczny jest wpływ Montaigne'a i Justusa Lipsiusa, a poezję liryczną przenika duch stoicki²²⁷. Jego najsłynniejsze dzieło, *Defence of Ryme* (1603)²²⁸, było repliką na wcześniejszą o rok pracę Thomasa Campiona *Arte of English Poesie*²²⁹, w której autor określił rym jako spadek po barbarzyńcach i za jedyną prawidłową formę uznał antyczne metrum. Broniąc rymu i polemizując z tym sztywnym, klasycystycznym stanowiskiem Daniel przyznawał równą rangę praktyce poetyckiej wszystkich narodów. Podkreślał, że nie musimy ulegać autorytetom antycznym, ponieważ „my również jesteśmy dziećmi natury, podobnie jak oni... i świeci nam to samo słońce jasnego umysłu”²³⁰. A zatem angielska poezja rymowana nie ustępuje w niczym klasycznej; już choćby dlatego, że najróżniejsze narody na świecie — wśród których Daniel wymienia również Węgrów — stosują rymy z powodzeniem²³¹. Dowodem aroganckiej ignorancji — ciągnie Daniel — jest uważać jakiś naród za barbarzyński dlatego, że nie uprawia poezji na wzór Greków i Rzymian. Po czym stawia pytanie: czy Chińczyków można nazwać narodem nieokrzesanym z tego powodu, że nigdy nie słyszeli o anapeście?²³²

Podczas gdy jedną z najmocniejszych stron włos-

kiej krytyki manierystycznej było wprowadzenie perspektywy historycznej, główna zasługa Anglików polegała na poszerzeniu geograficznych horyzontów literatury. Już Sidney dostrzega poezję narodów Europy Wschodniej, Puttenham i Daniel zaś odwołują się do literatury narodów nie należących do strefy kultury śródziemnomorskiej i europejskiej. Daniel, głosząc potencjalną równorzędność literatur wszystkich narodów, reprezentuje właściwie pluralistyczne stanowisko Bruana, z tą tylko różnicą, że to, co Bruno twierdził o wielkich indywidualnościach poetyckich — a mianowicie, że każdego można mierzyć jedynie jego własną miarą — on odnosi do różnych narodów. Najogólniejsze sformułowanie zasad estetyki manierystycznej w Anglii zawdzięczamy w końcu Francisowi Baconowi, wielkiemu filozofowi z pogranicza manieryzmu i baroku. Zgodnie z poglądami Giordana Bruana, a zarazem podobnie jak Montaigne i Sarbiewski, głosi on, że poezja jest niezależną od reguł, swobodną działalnością twórczą, która prowadzi do powstania rzeczy nowych i pięknych²³³.

Wykorzystując doświadczenia literatury i sztuki renesansu, a zwłaszcza mając przed oczyma nowatorstwo i osiągnięcia jego późnej fazy, manieryzmu, myśliciele w Europie doszli do nowego, śmiałego, zapowiadającego nowe czasy ujęcia istoty oraz roli sztuki i poezji. Jednak stosunki w okresie późnego renesansu nie dojrzały jeszcze na tyle, by sprzyjać genialnym często stwierdzeniom. Literatu-

ra i sztuka jeszcze przez długi czas miały potrze-
bować zasad normatywnych, klasyfikujących, co
sprawiło, że estetyka manierystyczna jako całość zo-
stała zapomniana, mimo że barok potrafił wyko-
rzystać jej liczne zdobycze. Dokładne zbadanie i po-
znanie jej może wzbogacić historię estetyki we fra-
pujący rozdział, w nową świetną kartę.

PROBLEM BAROKU

Wokół pojęcia, kategorii i oceny baroku od dieścioleci toczy się dyskusja naukowa, mrok spowija nawet pocl odzenie i pierwotne znaczenie wyrazu barok. Wiadomo jednak tyle, że na początku oznaaczał on zawsze coś skomplikowanego, kapryśnego, nazbyt ozdobnego, nieregularnego¹. Dlatego stał się przydatny jako określenie dla licznych dzieł artystycznych z epoki następującej po renesansie, które cechowały wspomniane właściwości. Badania nad dziejami stylów, które podjęto w drugiej połowie ubiegłego wieku, pozwoliły w zjawiskach zwanych barokowymi dostrzec pewien system i tak wkrótce ukształtowało się pojęcie baroku jako wielkiego stylu w sztuce, dorównującego rangą renesansowi, klasycyzmowi itd.² Coraz wszechstronniej analizowane, charakterystyczne cechy stylu barokowego w architekturze, malarstwie i rzeźbie zostały niebawem rozpoznane również w muzyce i w literaturze tego okresu. W ten sposób barok stał się uniwersalną kategorią stylistyczną, którą zaczęto stosować

też wobec innych, współczesnych barokowi, zjawisk kulturowych, politycznych i ideologicznych, dzięki oczywistym paralelom i związkom łączącym sztukę z innymi formami świadomości społecznej.

Chociaż kategorię baroku stosuje się w nauce coraz powszechniej, to jednak jego interpretacja i ocena jest bardzo różnorodna. To przesadnie uwydatnia się jego znaczenie, to znów nadmiernie je ogranicza. Są tacy, którzy używają tej kategorii wobec zjawisk należących zarówno do wcześniejszych, jak i do późniejszych okresów historycznych, inni zaś nie uznają możliwości jej stosowania nawet wobec literatury jednej epoki. Raz uważa się barok za najwspanialsze dzieło sztuk, kiedy indziej zaś za przejaw złego, chorobliwego smaku. Jego źródła i istotę łączono już ze schyłkową fazą renesansu, z kontrreformacją i z jezuityzmem, tłumaczono duchem germańskim, hiszpańskim geniuszem narodowym, ożywieniem rzekomych dionizyjskich tendencji w sztuce, pewnymi zjawiskami społecznymi (takimi jak m.in. absolutyzm, życie dworskie, szlachecka forma życia) i tak dalej³.

Zdaniem piszącego te słowa barok, podobnie jak renesans, jest kategorią historyczną i kategorią stylistyczną, stanowiącą cechę główną i charakterystyczną całej kultury, sztuki i literatury w wielkiej epoce, która nastąpiła po renesansie jako kolejny etap w dziejach kultury europejskiej. W rozwoju historycznym sztukę i literaturę renesansu zastępuje sztuka i literatura baroku, kulturę renesansu — kul-

tura baroku. Tyle tylko, że jeżeli w przypadku renesansu nazwą odpowiedniego stylu stało się pojęcie z dziedziny historii kultury, to tutaj na określenie całej kultury w pewnej epoce używamy kategorii stylu.

Gospodarczą i społeczną podstawę kultury i sztuki baroku stanowi umocniony na nowo feudalizm, co niemal w całej Europie staje się prawidłowością czasów porennesansowych. Mieszczañstwo, co prawda, zdołało wyźłobić szczelinę w systemie feudalizmu, potrafiło, wykorzystując kapitalistyczne siły wytwórcze, zainicjować walkę o udział w rządach i w kierowaniu gospodarką, a nawet osiągnąć doraźny sukces — to jednak nie mogło się stać panującą klasą społeczną. Ówczesne warunki gospodarcze i poziom techniczny nie sprzyjały jeszcze pełnemu rozwojowi kapitalizmu i zwycięstwu mieszczaństwa. Nastąpił przejściowy regres, restauracja feudalnych stosunków produkcji, a klasa feudalna, która sama spożytkowała korzyści płynące z produkcji towarowej i z kolonii — z wyjątkiem tylko Niderlandów — potrafiła wyjść zwycięsko z walki z mieszczaństwem, stanowiącym już niemal bezpośrednio zagrożenie dla jej władzy. W tym czasie sama uległa zupełnej przemianie, zregenerowała się, przekształciła. I ta właśnie zmodernizowana szlachta oraz arystokracja potrafiły wykorzystać dla umocnienia feudalnego porządku również mieszczańskie zdobycze renesansu. Z kolei bogate mieszczaństwo, siła napędowa renesansu, asymilując się ze szlachtą, też usiło-

wało wzmocnić swoją pozycję: kupowało majątki ziemskie, zabiegało o szlacheckie herby. Barok stał się kulturową nadbudową tego przejściowo, acz nieuchronnie odrodzonego feudalizmu.

Podczas gdy renesans wiązał się z gospodarczym i społecznym awansem miast i burżuazji, to barok wyrastał ze stagnacji, która od końca XVI wieku cechowała sporą część Europy. Kultura renesansu miała pierwotnie charakter miejski, mieszczański, barok zaś odpowiadał przede wszystkim potrzebom szlachty posiadającej. Dlatego barokowa sztuka i literatura rozwinęły się najpełniej w tych krajach, które ogarnęła gospodarcza stagnacja, względnie tam, gdzie najmocniejsza i najtrwalsza była pozycja arystokracji, a więc w Hiszpanii, w Italii, w Niemczech i w Europie Wschodniej. Te kraje natomiast, którym szybciej udało się wejść ponownie na drogę gospodarczego i społecznego rozwoju, takie jak Niderlandy, Anglia czy Francja, szybciej przeszły przez etap baroku.

Barok jednak, aczkolwiek odpowiadał z grubsza epoce, którą charakteryzował ponowny rozkwit społeczności szlacheckiej, nie pozostał wyłącznie domeną klasy panującej, lecz wycisnął również piętno na wszystkich pozostałych klasach, na całym społeczeństwie. Dzięki społecznej supremacji szlachty barok stał się panującą kulturą i stylem epoki, który nie tylko pozostawił swój ślad na chłopstwie, oznaczającym drugi biegun społeczeństwa feudalnego, lecz — z pewnymi modyfikacjami — określił też kultu-

rowe oblicze mieszczaństwa. Było to możliwe tym bardziej, że mieszczaństwo w większości ponownie pogrążyło się w feudalnych zależnościach, w cechowej formie życia, a odważnych mieszczańskich przedsiębiorców renesansowych, zwłaszcza w Niemczech i w Europie Środkowej, zastąpił typ unizonego mieszczaucha ciułąjącego grosz do grosza i strzegącego swoich przywilejów. Postawa i smak tego mieszczaństwa, które łatwo naginało się do okoliczności, szanowało autorytety i stroniło od zmian, wyraźnie upodobniły się do postawy i smaku szlachty. Dlatego za społeczny fundament baroku należy uznać wszelkie konserwatywne siły społeczne, siły dążące do zachowania ciągłości i porządku, co do których miały nadzieję, iż są wieczne.

Owa ciągłość jednak i płynące z niej poczucie bezpieczeństwa nie spadły im z nieba. W warunkach kryzysu gospodarczego, społecznego, politycznego i ideologicznego, w jakim znalazł się późny renesans, szermierze nowego porządku musieli to bezpieczeństwo wywalczyć. Stąd pochodzi heroiczny, bojowy charakter baroku i jego nastawienie perswazyjne⁴. Pionierzy kontrreformacji, jezuici, widzieli w renesansie i reformacji anarchię, naruszenie porządku boskiego. Uważali zatem, iż zadaniem ich jest przywrócenie owego porządku oraz umocnienie władzy Kościoła katolickiego służącego najwydatniej osiągnięciu tego celu. Taka rola wymagała z ich strony bohaterstwa i poświęcenia, nie mogli się też obejść bez akcji perswazyjnych prowadzonych naj-

skuteczniejszymi środkami. Świadectwo heroizmu dali jednak również stawiający opór prześladowani protestanci, nie mówiąc już o narodach Europy Środkowo-Wschodniej, na śmierć i życie zmagających się z Turkami.

Dążenie do przywrócenia „boskiego”, „wiecznego” porządku znalazło swój wyraz również w filozofii i w nauce. Nieprzebrana liczba naukowych odkryć i osiągnięć renesansu sprawiła, iż myślicielom świat na razie wydawał się nieprzenikniony. Ci, którzy nie chcieli błędzić w labiryncie manieryzmu, nie znajdowali innego rozwiązania, jak powrót do religii i teologii. Dlatego sięgnęli do scholastycznej filozofii średniowiecza z zamiarem jej odnowienia. Neoscholastyczni filozofowie próbowali rzeczy niemożliwej, a mianowicie dostosowania nowej wiedzy o świecie, przyrodzie, społeczeństwie i o człowieku do anachronicznego już systemu filozoficznego. Również uczeni protestancy przyłączyli się do tych wysiłków tworząc swoje ogromne encyklopedie, przesycone duchem teologicznym. Pełniący u schyłku życia funkcję profesora w siedmiogrodzkim Gyulafehérvár (dziś rum. Alba Jul'ia) Johann Heinrich Alsted tak pisze w swojej wielkiej encyklopedii, która ukazała się w roku 1630: „Nie ma na świecie rzeczy piękniejszej i bardziej twórczej niż porządek. W ogromnym teatrze świata porządek określa wartość i rangę spraw. Porządek jest duszą wszystkiego. A porządek ten jest świątynią Boga”⁵.

Walka o ustanowienie czy też przywrócenie po-

rzędu uważanego za boski i wieczny oznaczała konieczność pokonywania olbrzymich trudności zarówno w sferze politycznej i społecznej, jak religijnej oraz intelektualnej. Tym można tłumaczyć tendencję baroku do zespalania sprzecznych sił i zjawisk i wtłaczania ich w pożądany system. Dlatego barok obfituje w napięcia, sprzeczności, rozwiązania nie-naturalne i wymuszone. Nauka, filozofia i sztuka miały obowiązek potwierdzić — zwalczając trudne przeszkody — prawo istnienia systemu kwestionowanego już przez renesans. A zatem zadaniem literatury i sztuki baroku, zrozumiałym samym przez się, stało się opanowanie za wszelką cenę owych trudności lub ukrycie ich za lśniąca fasadą.

Heroizm, nastawienie perswazyjne, wymuszony porządek i wewnętrzne napięcie cechowały jednak tylko jedno oblicze baroku, to, które przede wszystkim było znamienne dla kształtowania się nowej fazy kultury europejskiej. Osiągnięta, wywalczona stabilizacja natomiast miała już nieco inny charakter. Wzmocniona, porenasansowa społeczność szlachecka chciała korzystać z dobrodziejstw przywróconego porządku i jemu to nadawała olśniewającą postać. Tak oto wykształciły się hedonistyczne cechy kultury baroku. Życie dworów królewskich i szlacheckiej społeczności stało się ceremonialne, bogato i różnorodnie zdobione pałace, kościoły, ogrody stanowiły wspaniałą oprawę dla uroczystości magnackich i kościelnych, dla świetnych widowisk muzycznych czy teatralnych. Nieprzypadkowo lu-

dzie epoki uważali świat za wielki teatr, w którym każdy musi odegrać swoją rolę. Dekoracja służyła temu, by odwrócić uwagę od rzeczywistego, codziennego życia i przekonać, że życie to tylko sen⁶.

Sprawy te miały szczególne znaczenie ze względu na masy, chłopstwo. Dla utrzymania w posłuszeństwie ludu, który w Europie Wschodniej zmuszony był do ponoszenia ciężarów większych niż kiedykolwiek przedtem, zaś w koloniach amerykańskich wegetował w niewolnictwie bądź półniewolnictwie oraz po to, by jego żałosne życie wydawało się znośniejsze, szczególną aktualność nadawano myśli, że życie jest tylko snem, a świat — to teatr. Mnożące się w tej epoce uroczystości kościelne były wręcz jedyną okazją, kiedy lud mógł przyjrzeć się innemu, pełnemu blasku światu. Ludzie owych czasów znów nabrali niezachwianego przekonania, że życie doczesne jest tylko etapem przejściowym do życia wiecznego, do wyobrażanego zupełnie realnie raju zaludnionego aniołami bądź piekła pełnego diabłów. Tym również tłumaczy się nowy kult ascetyzmu propagowany jednocześnie przez różne wyznania.

Chociaż w kręgach klasy panującej było wiele przykładów postaw ascetycznych i chociaż pewien religijny hedonizm pojawiał się też w życiu ludu, to jednak zdecydowanie obowiązywał swoisty „podział pracy”: hedonizm — dla bogatych, asceza — dla biednych. Nie brakowało i takich, zarówno wśród moralistów, jak i wśród poetów, którzy usiłowali usprawiedliwić ten krzyczący przejaw niesprawied-

liwości społecznej. Taka hipokryzja również należała do charakterystycznych cech epoki baroku, podobnie jak udawanie i kamuflaż, bo przecież ciągle utrzymywała się sprzeczność między rzeczywistością a pozorem, iluzją.

Epoka tak pełna przeciwstawnych uczuć, sprzeczności, mitów i heroiczych wysiłków, przesycona tendencjami do maskowania i dążeniami perswazyjnymi dostarczała niezliczonych możliwości i okazji do tworzenia dzieł artystycznych i literackich.

Sztuka i literatura baroku obfituje w fikcje i efekty iluzjonistyczne. Sztuka jednak odznacza się przeważnie nastawieniem perswazyjnym, jej celem jest wmówienie czegoś, przekonanie kogoś, nakłonienie do działania, co wymaga, aby fikcja i iluzja nabrały pozorów rzeczywistości, gdyż w przeciwnym razie dzieło straciłoby wiarogodność. W ten sposób kształtowały się realistyczne i naturalistyczne elementy baroku, tak kształtuje się jedna z zasadniczych właściwości sztuki barokowej: tendencja do łączenia irrealnego tematu i realistycznego sposobu przedstawiania. Widza bądź czytelnika, który ma już za sobą racjonalną szkołę humanizmu i reformacji, sztuka baroku stara się przeważnie nakłonić do przyjęcia twierdzenia sprzecznego ze zdrowym rozsądkiem, co wymaga jednak takich rozwiązań formalnych, takich środków stylistycznych, które omamniają rozum, rozbrajają instynktowną krytykę i wciągają człowieka w wizję, w sen brany za rze-

czywistość. Stąd charakterystyczna dla baroku tendencja do efektów emocjonalnych, do wizualności na wielką skalę i sugestywnej formy. Jest zrozumiałe, że oszołomienie, olśnienie, zaskoczenie czytelnika lub wprowadzenie go w mistyczną ekstazę wymagało stworzenia całej nowej skali środków wyrazu. Literatura barokowa szeroko wykorzystywała liczne stylistyczne osiągnięcia manieryzmu, podporządkowując je wszakże monumentalnym kompozycjom, celowym strukturom.

Dążenie do ukazywania, wyrażania rzeczywistości oraz tendencja i cel, jakiemu miało służyć dzieło literackie, artystyczne, pozostawały ze sobą w nieustannej sprzeczności. Dlatego były nieodzowne gigantyczne kompozycje, skupiające rozproszone wątki, takie jak wielkie barokowe eposy, freski pokrywające ogromne stropy czy nie kończące się fugi; maskujące rzeczywistość i prowadzące do iluzji, urzekające ozdobnością lub zabawne dekoracje na frontonach kościołów i pałaców, we wspaniałych widowiskach teatralnych, dramatach sielankowych i w baletach. Stąd bierze się oszałamiająca wspaniałość ceremonii kościelnych i świeckich, barokowych ołtarzy, tronowych sal władców, która uświadamiała istnienie władzy nadprzyrodzonej i zagłuszała wątpliwości. Innym znamienym przedsięwzięciem jest kojarzenie zjawisk uznawanych dotąd za odrębne, na przykład w operze zespalającej dramat, muzykę, taniec i malowany obraz, ale zarazem krzyżowanie

najrozmaitszych gałęzi sztuki, gatunków literackich, upowszechnienie komikotragedii, tragicomedii i temu podobnych.

Charakterystyczne właściwości sztuki barokowej w całym swoim liczonym zespole nie występują naraz, równocześnie, w obrębie jednego dzieła. W każdym narodzie, w każdej klasie społecznej powstały ich przeróżne konfiguracje, które następnie podlegały przemianom zgodnie z wewnętrznym rytmem rozwojowym baroku. Ujmując rzecz bardzo ogólnie i dokonując uproszczenia możemy wyróżnić cztery główne fazy literatury i sztuki barokowej. Początki baroku przypadają na okres późnego renesansu, manieryzmu, jeśli weźmiemy pod uwagę raczej treści niż elementy formalne. Następnie przychodzi etap heroicznych przedsięwzięć, kultu bohaterstwa, ogromnej woli przewycięzania trudności, rozkwitu sztuki i literatury jezuickiej oraz bohaterskich eposów. Potem osiąga przewagę mistyka lub ucieczka w głąb duszy jako przeciwwaga dla bezmiernego hedonizmu, dla kultu przyjemności. I wreszcie zamykają barok jego późne fazy, „préciosité” i rokoko. Literatura tych ostatnich wyraża już pewną rezerwę, czasem cichą ironię wobec ideałów barokowych, przebija już przez nią czar odkrywanego na nowo rozum, dzięki czemu tworzy ona przejście do nowego wielkiego stylu, do klasycyzmu.

Uniwersalne zjawisko kulturalne, ideologiczne i artystyczne, jakim jest barok, stanowi prawidłowość rozwojową w dziejach kultur europejskiej. Nie

może zatem być oceniane w całości jako wartościowe lub bezwartościowe, postępowe lub reakcyjne. Ponieważ jednak jest ono tworem epoki, która w rozwoju historycznym oznacza do pewnego stopnia reakcję lub co najmniej opóźnienie, przeto szczególnie często pojawiają się w nim tendencje sprzeczne z postępowem⁷. W kulturze i sztuce barokowej doszły jednak do głosu i postępowe dążenia epoki, dzięki czemu — pomimo szlacheckiej bazy baroku — w dziełach tego okresu mogły jednocześnie znaleźć odbicie najbardziej przeciwstawne interesy klasowe. W dziejach klas, którym historia wyznaczyła zadanie obalenia feudalizmu, znajdujemy w dobie baroku również tendencje z nim sprzeczne. Antyfeudalne, rewolucyjne ruchy mieszczańskie (np. independentki prezbiterianizm oraz niektóre racjonalistyczne i materialistyczne nurty ideologiczne), które objawiły się z wielką siłą w Niderlandach i Anglii, lecz i w innych krajach zaznaczyły swoje istnienie, przyczyniły się do rozwoju ideologii sprzecznej z ideologią barokową, wprowadziły elementy obce kulturze barokowej. Jednak i te kierunki, zwłaszcza pod względem artystycznym i literackim, nie mogły być wolne od licznych właściwości baroku. Styl barokowy, jako przejaw języka artystycznego epoki, musiał nieuchronnie wycisnąć piętno również na tych dziełach artystycznych i literackich, które reprezentowały przeciwstawne tendencje.

Kultura (i literatura) barokowa najszybciej rozwinęła się w Hiszpanii, Portugalii oraz w Italii i tam

też rozkwitła najpełniej. W jej tworzeniu i ekspansji wielką rolę odegrała kontrreformacja, a zwłaszcza zakon jezuitów, co również każe łączyć jej narodziny z południowo-zachodnią Europą. Na uniwersytetach w Coimbrze i w Salamance kształtowała się neoscholastyczna ideologia odradzającego się Kościoła katolickiego; Hiszpania była ojczyzną jezuitów; Rzym stanowił centrum Kościoła zreformowanego na soborze trydenckim i zakonu jezuitów wyrosłego na ogromną potęgę. W tych krajach też rozpoczął się najszybciej i najbardziej intensywnie proces refeudalizacji, a wspomniane instytucje, względnie ruchy stanowiły dla niego najbardziej konsekwentne i skuteczne wsparcie. Nieco później natomiast niemal w całej Europie nastąpiła stabilizacja feudalizmu, co wszędzie stworzyło warunki dla ukształtowania się nowego — w stosunku do renesansu — obrazu świata, nowej kultury i smaku. Wszędzie też wielką rolę w rodzeniu się i rozwijaniu baroku odgrywała kontrreformacja oraz jezuiti. Nawet tam jednak, na przykład w krajach protestanckich czy w Rosji — gdzie wskutek okoliczności historycznych nowe aspiracje szlachty nie były zgodne z dążeniami Kościoła katolickiego — barok zapuszczał korzenie, choć nabierał pewnych lokalnych, narodowych odcieni. W Europie jedynie ludy bałkańskie, ujarzmione przez Turków, znalazły się poza geograficznym zasięgiem baroku, który natomiast, dzięki syberyjskim podbojom Rosji oraz hiszpańskim i portugalskim koloniom w

Ameryce wyszedł daleko poza granice naszego kontynentu.

Hegemonia baroku przypada przede wszystkim na wiek XVII. Jego początki możemy dostrzec mniej więcej pod koniec XVI wieku, zaś jego zmierzch — u progu XVIII. W niektórych przypadkach narodziny baroku nastąpiły wcześniej (np. na Półwyspie Iberyjskim), w innych zaś — dopiero w pierwszej połowie XVII stulecia (jak w Niemczech i w większości krajów Europy Wschodniej), w Rosji zaś — jeszcze później. W krajach przodujących w mieszczańskim postępie, w Niderlandach, Anglii i Francji, barok ma krótki żywot i już około połowy „stulecia baroku” ustępuje miejsca klasycyzmowi, natomiast w krajach mocniej osadzonych w feudalizmie, w Hiszpanii i w Niemczech, trwa uporczywie i nie traci na znaczeniu nawet w pierwszej połowie XVIII wieku. W krajach Europy Środkowo Wschodniej, gdzie już renesans wyrósł przede wszystkim z bazy feudalnej, barok utrzymywał się wyjątkowo długo i w znacznym stopniu oddziałał na rozwój kultury narodowej⁸.

Barok wzbogacił literaturę w liczne trwałe osiągnięcia; stworzył nowe gatunki literackie, znacznie rozwinął językowe możliwości literatury, wykreował nowe formy kompozycyjne, wykształcił wspaniałe środki artystyczne zdolne wyrazić bohaterski, szlachetny patos z jednej strony, z drugiej zaś eteryczną lekkość i wdzięczną subtelność, dorobił się wielu

nowych, dojrzałych rozwiązań dla przedstawienia rzeczywistości. Nie brak w europejskiej literaturze barokowej arcydzieł i przejawów pisarskiego geniuszu. Wśród największych twórców baroku znajdują się pisarze tej miary, co Miguel Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderón, Giambattista Marino, Théodore D'Aubigné, Pierre Corneille, John Milton, Andreas Gryphius, Hans J. Grimmelshausen, Joost van den Vondel, Ivan Gundulić, Jan Andrzej Morsztyn, Samuel Twardowski, Wacław Potocki, Miklós Zrinyi.

PRZYPISY

UWAGI O PERIODYZACJI I INTERPRETACJI LITERATURY EPOKI RENESANSU

¹ D. Cantimori, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa*, w: *Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche IV*, Firenze 1955, s. 307-334 (przedruk w: *Interpretazioni del Rinascimento*, red. A. Prandi, Bologna 1971, s. 101-125).

² J. Michelet, *Histoire de France IX. La Renaissance*, Paris 1855; G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder der erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin 1859; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860 (przekład polski: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, tłum. M. Kreczowska, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1961 i inne wydania); H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³ Zob. Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge Mass. 1927.

⁴ Zob. K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin 1918; G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, Napoli 1933.

⁵ Zob. W. Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stills in der Malerei um 1520*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” 46, 1925.

⁶ Zob. zwłaszcza H. Sedlmayr, *Zur Revision der Renaissance*, 1948, w te goż: *Epochen und Werke*, t. 1. Wien—München 1959, s. 202 - 234; J. Bousquet, *La peinture maniériste*. Neuchâtel 1964.

⁷ W. N. Łazariew, *Protiw falsifikacii istorii kulturu Wozroźdienia*, w: *Protiw burżuaznogo iskusstwa i iskusstwoznania*, Moskwa 1951, s. 106 - 125.

⁸ D. Cantimori, *Sulla storia del concetto di Rinascimento*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 2a serie, 1, 1932; F. Chabod, *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni*, „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences” 1933, t. 5, cz. 2, s. 215 - 229 (przedruk w te goż: *Scritti sul Rinascimento*, Torino 1967, s. 7 - 23 oraz w: *Interpretazioni del Rinascimento*, jw., s. 25 - 4^o); te nż, *Il Rinascimento*, w: *Orientamenti storici e orientamenti storiografici*, Como 1942, s. 445 - 491 (przedruk w te goż: *Scritti sul Rinascimento*, jw., s. 73 - 109 oraz w: *Interpretazioni del Rinascimento*, jw., s. 45 - 82); E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, w: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, s. 349 - 404; te nż, *La cultura del Rinascimento*, Bari 1967.

⁹ W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge Mass. 1948; H. Schulte-Nordholt, *Het Beeld der Renaissance*, Amsterdam 1948; *Il Rinascimento. Significato e limiti (Atti del III. Convegno Internazionale sul Rinascimento)*, Firenze 1953; *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, red. T. Helton, Madison 1961; F. Masai, *La notion de Renaissance. Equivoques et malentendus*, w: *Les catégories en histoire*, Bruxelles 1966, s. 57 - 86; N. J. Konrad, *Ob epoche Wozroźdienia*, w: *Literatura epochi Wozroźdienia i problemy wsie mirnoj literatury*, Moskwa 1967, s. 7 - 45; *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, red. A. Buck, Darmstadt 1969; W. J. Putenburg, *Italjanskoje Wozroźdienie i „Wozroźdienie mirowoje”*, „Woprosy Istorii” 1969, z. 11, s. 93 - 108; *Interpretazioni del Rinascimento*, jw.; T. Klaniczay, *Skizze*

einer Renaissance-Auffassung, „Weimarer Beiträge“ 1972, s. 153 - 163; C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo 1976.

¹⁰ Zob. E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, jw., s. 391.

¹¹ Zob. A. Dufour, *Humanisme et réformation, État de la question*, w: Comité Int. des Sciences Historiques. XIIe Congrès Int. des Sciences Historiques, Horn-Wien 1965, s. 57 - 74.

¹² H. Haydn, *The Counter-Renaissance*, New-York 1950; E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1962.

¹³ F. Braudel, *Positions de l'histoire en 1950*, w tegoż: *Écrits sur l'histoire*, Paris 1969, s. 37 (przekład polski: *Odnowa historii*, w tegoż: *Historia i trwanie*, tłum. B. Geremek, przedmowa B. Geremek, W. Kula, Warszawa 1971, s. 44).

¹⁴ T. Klaniczay, *Kryzys renesansu i manieryzm* (w niniejszym tomie, s. 105 - 180).

HUMANISTYCZNY KULT WYBITNYCH INDYWIDUALNOŚCI W XV WIEKU

¹ Zob. G. Mombello, *Quelques aspects de la pensée politique de Christine de Pisan*, w: *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*, red. F. Simone, Torino 1974, s. 100 - 114.

² Na temat tego zagadnienia brak w literaturze specjalistycznej ujęć syntetycznych. Użyteczne wydają się przede wszystkim dzieła: J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860 (przekład polski: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, tłum. M. Kreczowska, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1961 i inne wydania); G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli 1961; M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Rinascimento*, Napoli 1967; P. Renucci, *La quête du héros national dans la culture italienne de la Renaissance*, w: *Théorie et pratique politiques à la Renaissance*, Paris 1977, s. 365 - 385.

³ Wstęp R. Coulona w: Johannes Dominici, *Lucula noctis*, Paris 1908, s. XXXIV, XLVI - XLVIII (*Opera Selecta Scriptorum Ordinis Praedicatorum*, I).

⁴ L. Bruni Aretino, *Humanistisch-philosophische Schriften mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*, wyd. H. Baron, Leipzig—Berlin 1928, s. 66; J. Burckhardt, op. cit.

⁵ M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue*, wyd. A. Segarizzi, Città di Castello 1902, kol. 1151 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV/XV).

⁶ „A la presente età ha fiorito in ogni facultà d'uomini singularissimi”: Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, wyd. A. Greco, t. 1, Firenze 1970, s. 32.

⁷ Tamże, zob. wstęp A. Greca, s. LI - LII.

⁸ F. Petrarca, *De viris illustribus*, wyd. G. Martellotti, t. 1, Firenze 1964 (*Edizione nazionale delle opere di Petrarca*, II).

⁹ Ph. Villani, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, wyd. G. C. Galetti, Florentiae 1847. (Zachowana w części wersja włoska: *Le vite d'uomini illustri fiorentini scritte da Filippo Villani*, wyd. G. Mazzuchelli, Firenze 1826).

¹⁰ Edycja: A. S. Piccolomini, *De viris illustribus*, Stuttgartiae 1842 (*Bibliothek des Literarischen Vereins*, I).

¹¹ B. Facius, *De viris illustribus liber*, wyd. L. Mehus, Florentiae 1745.

¹² „Vel sanctitate morum, vel excellentia doctrinae, vel rerum gestarum gloria” — nie wydane dzieło w ten sposób wspomina we wstępie do *Żywotów* Dantego, Petrarki i Boccaccia sam Manetti (*Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio fino al secolo decimosesto*, wyd. A. Solerti, Milano 1904, s. 109).

¹³ Edycja krytyczna: Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, t. 1 - 2, wyd. A. Greco, Firenze 1970 - 1976.

¹⁴ Tamże, t. 1, s. 447.

¹⁵ Wydane w: Ph. Villani, *Liber...*, jw., s. 101 - 128.

¹⁶ O mowach Manettiego zob. H. W. Wittschier, *Giannozzo*

Manetti, *Das Corpus der Orationes*, Köln—Graz 1968, s. 37 - 39; Mowa Bruniego w: L. Bruni, op. cit.

¹⁷ G. Manetti, *Breve vita inedita di S. Bernardino*, wyd. P. D. Pacetti, „Bulletino di Studi Bernardiani” 1935, s. 182 - 190.

¹⁸ J. A. Campanus, *Braccii Perusini vita et gesta*, wyd. R. Valentini, Bologna 1929 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XIX/IV).

¹⁹ F. L. Polidori, *Due vite di Filippo Scolari detto Pippo Spano*, „Archivio Storico Italiano” 1843, ser. 1, t. 4, s. 163 - 184.

²⁰ G. Weise, op. cit., s. 208 - 209.

²¹ „Della fama piuttosto che del guadagno seguizzatore” (Ph. Villani, *Le vite...*, jw., s. 49).

²² G. Ellinger, *Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik*, t. 1, Berlin—Leipzig 1929, s. 26.

²³ G. Weise, op. cit., s. 85 - 90.

²⁴ Poggius, *Epistulae*, „Spicilegium Romanum” 1844, s. 354.

²⁵ Wydana w: L. Bruni, op. cit.

²⁶ Poggius, op. cit., s. 240.

²⁷ „Ne illorum bene facta perirent negligentia scriptorum” — cytuje A. Greco, op. cit., s. LIII; Edycja współczesna: Platyna historicus, *Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, wyd. G. Gaida, Città di Castello 1932 (*Rerum Italicarum Scriptores*, III/I).

²⁸ *Storia della letteratura italiana*, t. 3, Milano (Garzanti) 1966, s. 236 (Eugenio Garin).

²⁹ Tamże, s. 250.

³⁰ F. Kallimach Buonaccorsi, *Vita et mores Sbignei Cardinalis*, wyd. I. Lichońska, Warszawa 1962 (*Bibliotheca Latina Medii et Recentioris Aevi*, VII); *Vita et mores Gregorii Sanocci*, wyd. I. Lichońska, Warszawa 1963 (*Bibliotheca...*, XII); G. Radetti, *L'epicureismo di Callimaco Esperiente nella biografia di Gregorio di Sanok*, „Ungheria d'Oggi” 1965, z. 5, s. 46 - 53.

³¹ Ph. Villani, *Le vite...*, jw., s. 40, 14.

³² „Fuit autem Sigismundus egregiae staturae, illustribus oculis, fronte spaciosa, genis ad gratiam rubescentibus, barba prolixa et copiosa, vasto animo, multivolus, inconstans tamen, sermone facetus, vini cupidus, in Venerem ardens, mille adulteriis criminosus, pronus ad iram, facilis ad veniam, nullius thesauri custos, prodigus dispensator, plura promisit quam servavit, finxit multa” (A. S. Piccolomini, op. cit., s. 65).

³³ Vespasiano da Bisticci, op. cit., t. 1, s. 553 - 558, 302, 327.

³⁴ E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I, d'Aragona, re di Napoli*, Napoli 1947, s. 9 - 67.

³⁵ Zob. E. Garin, op. cit., s. 234; F. Filelfo, *Commentarii della vita e delle imprese de Federico di Montefeltro*, wyd. G. Zannoni, Tolentino 1901; A. Panhormita, *Liber gestarum Ferdinandi regis*, wyd. G. Resta, Palermo 1968.

³⁶ Wydana w: L. Bruni, *Epistolarum liber VIII*, wyd. L. Mehus, Florentiae 1741 (jako wstęp).

³⁷ Wydana w: Migne, *Patr. greca*, t. 161, 1886, kol. CIII - CXVI.

³⁸ Zob. wstęp G. Resty w: A. Panhormita, op. cit., s. 36 - 37.

³⁹ L. Bruni, *Humanistisch-philosophische Schriften ...*, jw., s. 50 - 51.

⁴⁰ A. Solerti, op. cit., s. 110 - 112.

⁴¹ A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, wyd. D. de Robertis, G. Tanturli, Milano 1976.

⁴² Vespasiano da Bisticci, op. cit., t. 1, s. 34.

⁴³ P. A. Stadter, *Arrianus*, w: *Catalogus Translationum et Commentariorum*, wyd. F. E. Cranz, t. 3, Washington 1976, s. 1 - 20.

⁴⁴ G. Resta, op. cit., s. 42 - 43.

⁴⁵ L. Vayer, *Il Vasari e l'arte del Rinascimento in Ungheria*, w: *Il Vasari storiografo e artista*, Firenze 1976, s. 514.

⁴⁶ G. Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova 1962, s. 32 - 33.

⁴⁷ Jeśli chodzi o całość zagadnienia zob. V. R. Giustiniani, *Sulle traduzioni latine delle vite di Plutarco nel Quattrocento*, „Rinascimento” 1961, s. 3-62; G. Resta, *Le epitomi...*, jw.

⁴⁸ V. R. Giustiniani, op. cit., s. 7-9.

⁴⁹ Zob. E. Garin, op. cit.; Wstęp G. Resty, op. cit.; M. Santoro, op. cit.; A. Greco, op. cit.

⁵⁰ G. Resta, *Le epitomi...*, jw., s. 15-17.

⁵¹ Nie ma edycji współczesnej. Korzystałem z bazylejskiego wydania z roku 1534 (przywołany fragment: s. 68-69).

⁵² J. Huszti, *Janus Pannonius*, Pécs 1931, s. 252-253.

⁵³ Galeottus Martius Narniensis, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae*, wyd. L. Juhász, Lipsia 1934 (*Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum*).

⁵⁴ G. Feniczy, *Claudius Claudianus es Janus Pannonius panegyricus költészete*, Budapest 1943, s. 3-5, 16-17.

⁵⁵ H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, t. 1, Princeton 1955, s. 359.

⁵⁶ H. W. Wittschier, op. cit., 70 sqq.

⁵⁷ W: L. Bruni, *Epistolarum liber VIII*, jw. (jako wstęp).

⁵⁸ Wydana w: „Spicilegium Romanum” 1844, s. 374-384.

⁵⁹ Zob. *Prosatori latini del Quattrocento*, wyd. E. Garin, Milano—Napoli 1952.

⁶⁰ A. Rinuccini, *Lettere e orazioni*, wyd. V. R. Giustiniani, Firenze 1953, s. 78-85.

⁶¹ E. Garin, *Donato Acciaiuoli cittadino fiorentino*, w te goz: *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954, s. 211-287.

⁶² F. Filelfo, *Orazione in lode di Filippo Maria Visconti*, wyd. G. Benadducci, Tolentino 1898.

⁶³ H. W. Wittschier, op. cit., s. 37-39.

⁶⁴ P. Renucci, op. cit., s. 372-373.

⁶⁵ Galeottus Martius, op. cit., s. 29.

⁶⁶ *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, wyd. E. Ábel, S. Hegedüs, Budapest 1903, s. 273, 424.

⁶⁷ F. L. Polidori, op. cit., s. 151-162.

⁶⁸ A. Solerti, op. cit., s. 204.

⁶⁹ L. Bruni, *Humanistisch-philosophische Schriften...*, jw., s. 58.

⁷⁰ Vespasiano da Bisticci, op. cit., s. I, 564, 327, 193, 275 - 276.

⁷¹ Tamże: „ignuna cosa doveva essere più comune agli uomini grandi che l'umanità” (s. 406). Pisze też o księciu Montefeltro: „si portava colloro [tj. poddanych] con tanta umanità, che non che egli paressino sudditi, ma figliuoli” (s. 403).

⁷² A. Beccadelli pisze o Alfonsie Aragońskim, że podczas oblężenia Neapolu „quam humaniter, quam liberaliter sese gessit”. Te dwie główne cnoty podkreśla też Bartolomeo Fazio w żywocie Alfonsa (zob. wstęp G. Resty, op. cit., s. 24 - 25).

⁷³ Wydane w: T. de Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 1947, t. 2, s. 57 - 60.

⁷⁴ Tamże, s. 40, 69.

⁷⁵ Zob. P. Renucci, *La quête...*, jw., s. 372.

⁷⁶ „Quoniam coepisti, sequere studia litterarum, quae tibi maiorem laudi et gloriam quam ulla imperia praestabunt” (Poggius, op. cit., s. 250).

⁷⁷ Basinius Parmensis, *Opera praestantissima*, wyd. L. Druidus, t. 1 - 2, Ariminii 1794; A. Battaglini, *Della corte letteraria di Sigismondo Pandolfo Malatesta, Signor de Rimini*, tamże, t. 2, s. 43 - 255; G. Ellinger, op. cit., t. 1, s. 75 - 80.

⁷⁸ G. Weise, op. cit., s. 85.

⁷⁹ *Janus Pannonius de annulo, ad Titum Vespasianum Strozam*, w tegoż: *Opera Latine et Hungarice*, wyd. S. V. Kovács, Budapest 1972, s. 256 - 267.

⁸⁰ *Alfonseis* jest sycylijskim eposem humanistycznym Mattea Zuppardo; *Feltrias* to dzieło Porcellia o Federico Montefeltro; o Ercole d'Este pochwalny wiersz *Herkuleia* napisał Giovan Mario Filelfo; wreszcie autorem nie dokoń-

czonego utworu *Sfortias* jest ojciec poprzedniego, Francesco Filelfo.

⁸¹ C. de Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo da Tolentino*, t. 2, Milano 1808, s. 156 - 175.

⁸² *Jani Pannonii Panegyricus ad Jacobum Antonium Marcellum Venetum*, w tegoż: *Poemata*, wyd. S. Teleki, t. 1, Trajecti ad Rhenum 1784, s. 59 sqq. Zob. J. Huszti, *Janus...*, jw., s. 163 - 172; G. Feniczy, op. cit.

⁸³ N. Naldi Florentini, *Bucolica, Volaterrais, Hastiludium, Carmina varia*, wyd. W. L. Grant, Firenze 1974 (*Nuova Collezione di testi umanistici inediti o rari*, XVI); zob. G. Zannoni, *Il sacco di Volterra: un poema di N. Naldi e l'orazione di B. Scala*, „Rendiconti dell'Accademia dei Lincei” 1884, Ser. V, t. 3, s. 224 - 244.

⁸⁴ *De laudibus Bibliothecae libri IV. ad Matthiam Corvinum Pannoniae regem*, w: M. Bèl, *Notitiae Hungariae novae historico-geographica*, t. 3, Viennae 1737, s. 589 - 642.

⁸⁵ G. Ellinger, op. cit., t. 1, s. 143.

⁸⁶ J. Pannonius, *Silva panegyrica ad Guarinum Veronensem praeceptorem suum* (w tegoż: *Poemata*, jw., t. 1, s. 1 - 58); zob. R. Gerézdi, *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig*, Budapest 1968, s. 29 - 30; odnośnie Janusa Pannoniusa zob. ostatnio: M. D. Birnbaum, *Janus Pannonius. Poet and Politician*, Zagreb 1981.

⁸⁷ Ch. de Pisan, *Dittié de Jehanne d'Arc*, wyd. A. J. Kennedy, K. Varty, Oxford 1977 (*Medium Aevum Monographs*, N. S. 9).

⁸⁸ E. Pontieri, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435 - 1458)*, Napoli 1975, s. 179 - 180.

⁸⁹ G. Zannoni, *Trionfo delle lodi di Federico da Montefeltro, duca d'Urbino*, „Propugnatore” 1890, N. S., t. 1, s. 162 - 187.

⁹⁰ „Illorum nomen una cum vita finitum est” (B. Facius, op. cit., s. 2).

⁹¹ Vespasiano da Bisticci, op. cit., s. 29 - 30.

⁹² „Omnia superiorum principum gesta ac virtutes in obli-

vione ac tenebris obscuras fuisse futuras, nisi litterarum lumine in memoriam hominum atque in lucem educerentur. Singula enim opera manu facta suum fatum sortiuntur, et fortunae arbitrio sunt subiecta, solae hae supra fortunam sunt, et praestant famam egregiorum principum immortallem” (Poggius, op. cit., s. 240 - 241).

⁹⁸ R. Coulon, op. cit., s. XLVI.

⁹⁴ G. C. Zimolo, *il Campano e il Platina come biografi di Pio II*, w: *Enea Silvio Pissolomini Papa Pio II*, Siena 1968, s. 402.

⁹⁵ J. Burckhardt, op. cit., cz. II, rozdz. 3.

⁹⁶ „Immensa animi magnitudo cum ingenti glorie cupiditate” (A. de Bonfinis, *Rerum Ungaricarum decades*, wyd. I. Fögel, B. Iványi, L. Juhász, Budapest 1942, t. 4, cz. I, s. 166 (*Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum*).

⁹⁷ Zob. *Olaszországi XV. századbéli íróknak Mátyás királyt dicsőítő művei*, wyd. J. Ábel, Budapest 1890 (*Irodalomtörténeti Emlékek*, II); Wstęp G. Zacconiego, w: F. Filelfo, *Commentarii...*, jw.; E. Garin, op. cit., s. 160; Wstęp G. Resty, op. cit., s. 32 - 38; T. Klaniczay, *Mattia Corvino e l'umanesimo italiano*, Roma 1974; S. Graciotti, *Le ascendenze dottrinali dei lodatori italiani di Mattia Corvino*, w: *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento*, red. T. Klaniczay, Budapest 1975, s. 365 - 384 („*Studia Humanitatis*”, 2); T. Klaniczay, *A kereszteshadjárat eszméje és a Mátyás-mítosz*, „*Irodalomtörténeti Közlemények*” 1975, s. 1 - 14; tenze: *Hagyományok ébresztése*, Budapest 1976, s. 166 - 190; E. Pontieri, *Alfonso...*, jw., s. 174 - 184; P. Renucci, op. cit., s. 370 - 371.

⁹⁸ Zob. G. Weise, op. cit., s. 212.

⁹⁹ F. R. Hausmann, *Campano Giovanni Antonio*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. XVII, Roma 1974, s. 424 - 429.

¹⁰⁰ G. Resta, *Le epitomi...*, jw., s. 44 - 49.

¹⁰¹ Wstęp G. Resty, op. cit., s. 42 - 43.

¹⁰² G. Zacconi, *Il sacco...*, jw., s. 231 - 233.

¹⁰³ E. Garin, *La cultura milanese nella seconda metà del XV secolo*, w: *Storia di Milano*, t. 7, Milano 1956, s. 547 - 555.

¹⁰⁴ L. Valla, *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, wyd. O. Besomi, Padova 1973, s. XI - XV (*Thesaurus Mundi*).

¹⁰⁵ G. Martius, *Invectivae in Franciscum Philelphum*, wyd. L. Juhász, Lipsiae 1932 (*Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum*); F. Philelphus, *Epistolarum familiarium libri XXXVII*, Venetiis 1502, k. 162r - 165r.

NEOPLATOŃSKA FILOZOFIA PIEKNA I MIŁOŚCI W LITERATURZE RENESANSOWEJ

¹ Najważniejsze teksty wykorzystane w analizie problemu: Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, wyd. S. Caramella, Bari 1929; *Trattati d'amore del Cinquecento*, wyd. G. Zonta, Bari 1912; *Trattati del Cinquecento sulla donna*, wyd. G. Zonta, Bari 1931. — Za punkt wyjścia do analizy posłużyły następujące prace: C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, w: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. 1, Milano 1959, s. 325 - 433; E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, t. 1 - 3, Torino 1966.

KRYZYS RENESANSU I MANIERYZM

¹ Poniższe dzieła literatury specjalistycznej z okresu ostatnich trzydziestu lat ilustrują aktualny stan badań poświęconych manieryzmowi (wyliczone w porządku chronologicznym według daty pierwszego wydania): A. Hauser, *Social History of Art and Literature*, t. 1 - 2, London 1951 (przekład polski: *Spoleczna historia sztuki i literatury*, tłum. J. Ruszczycówna, posłowie J. Starzyński, t. 1 - 2, Warszawa 1974); W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature. 1400 - 1700*, Garden City N.Y. 1955; G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957 (*Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*); L. Becherucci, *Maniera e manieristi*, w: *Enciclopedia universale dell'arte*, t. 8, Venezia—Roma

1958, s. 802 - 837; G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie); *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini* (Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 21 - 24 IV 1960), Roma 1962 (zob. zwłaszcza: E. Raimondi, *Per la nozione di manierismo letterario*, s. 57 - 79, przedruk w tegoż: *Rinascimento inquieto*, Palermo 1965, s. 265 - 303); A. M. Boase, *The Definition of Mannerism*, w: *Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Utrecht 1961, S'Gravenhage 1962*, s. 143 - 155; F. Württenberger, *Der Manierismus, Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Wien 1962; J. Bousquet, *La peinture maniériste*, Neuchâtel 1964; A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964; F. B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism: Trends in Style in Art, Literature and Music, 1300 - 1830*, Chicago 1965; J. Białostocki, *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung (Ein Forschungsbericht)*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin” 1965, tom osobny: *Michelangelo heute (Materialien der Michelangelo-Konferenz)*, Berlin 1964, s. 73 - 90 (wersja polska: *Manieryzm: triumf i zmierzch pojęcia*, w tegoż: *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 119 - 134); L. Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, New York—London 1967 (*World of Art Library*); J. K. G. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967 (przekład polski: *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970); A. Chastel, *La crise de la Renaissance*, Geneve 1968; R. A. Sayce, *Maniérisme et périodisation. Quelques réflexions générales*, w: *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris 1972, s. 43 - 55; A. Quondam, *Problemi del manierismo*, Napoli 1975; C. G. Dubois, *Le maniérisme*, Paris 1979.

² T. Klániczay, *Probleme der ungarischen Spätrenaissance (Stoizismus und Manierismus)*, w: *Renaissance und Hu-*

manismus in Mittel- und Osteuropa, t. 2, Berlin 1962, s. 61 - 94; tenże, *Style et histoire du style*, w: *Littérature hongroise — littérature européenne*, Budapest 1964, s. 9 - 50 (po polsku: *Style i historia stylów*, „Pamiętnik Literacki” 1969, s. 305 - 335); tenże, *Stoïcisme et maniérisme. Le declin de la Renaissance en Hongrie*, „Revue de Littérature Comparée” 1967, s. 515 - 531; tenże, *Czto posledowało za Wozrozdzieniem w istorii litieratury i iskusstwa Jewropy, w: XVII wiek w mirowom litieraturnom razwitii*, Moskwa 1969, s. 84 - 101.

³ Tytuły dzieł Pico della Mirandoli i Francesca Giorgia przytaczam tu jedynie w sensie metaforycznym. Ścisły sens tych pojęć zob. F. A. Yates, *Giovanni Pico della Mirandola and Magic*, w: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo (Convegno internazionale, Mirandola: 15 - 18 IX 1963)*, t. 1, Firenze 1965, s. 159 - 196; C. Vasoli, *Introduzione al testo di F. Giorgio Veneto*, w: *Testi umanistici sul'ermetismo*, Roma 1955, s. 81 - 88 (Archivio di Filosofia); L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony (Prolegomena to an Interpretation of the World „Stimmung”)*, Baltimore 1963; C. Vasoli, *Intorno a Francesco Giorgio Veneto e all'„armonia del mondo”*, w tegoż: *Profezia e ragione*, Napoli 1974, s. 129 - 403.

⁴ Słusznie zatem uczynił A. Chastel, który sztukę renesansu od roku 1420 do 1520 omówił w tomie zatytułowanym *Le mythe de la Renaissance* (Genève 1969), natomiast od roku 1520 do 1600 — w *La crise de la Renaissance*, jw.

⁵ Atmosferę towarzyszącą śmierci i zabijaniu sugestywnie przedstawia H. E. Isar, *La question du prétendu „sénéquisme” espagnol*, w: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance (Entretiens de Royaumont, 1962)*, red. J. Jacquot, Paris 1965, s. 47 - 60.

⁶ Mistrzowskie przedstawienie i analiza procesów i przemian zachodzących w drugiej połowie XVI wieku w życiu gospodarczym i społecznym zob. F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*,

Paris 1949 oraz 1966 (przekład polski: *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 1 tłum. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula; t. 2 tłum. M. Król, M. Kwiecińska, Gdańsk 1976-1977). W charakterystyce stosunków gospodarczych i społecznych opieram się przede wszystkim na tym klasycznym dziele. Ponadto ważne stwierdzenia zawiera: *Crisis in Europe, 1560 - 1660: Essays from Past and Present*, red. T. Aston, London 1965 (zob. zwłaszcza: E. J. Hobsbawm, *The Crisis of the Seventeenth Century*, s. 5-58 oraz H. R. Trevor-Roper, *The General Crisis of the Seventeenth Century*, s. 59-95).

⁷ Obok cytowanego dzieła F. Braudela zob. T. Wittman, *Az „árforradalom” és a világpiaci kapcsolatok kezdeti mozzanatai (1566 - 1618)*, Budapest 1957 (*Értekezések a Történeti Tudományok Köréből* 4.); *I prezzi in Europa dal XIII secolo a oggi*, red. R. Romano, Torino 1967 (*Biblioteca di Cultura Storica*).

⁸ Po raz pierwszy wskazał, iż społeczne korzenie manierizmu tkwią w zmierzchu i upadku renesansowego mieszczaństwa F. Antal, *The Social Background of Italian Mannerism* (dodatek do studium tegoż: *Observations on Girolamo da Carpi*), „*The Art Bulletin*” 1948, s. 102-103 (przedruk w pośmiertnym tomie tegoż: *Classicism and Romanticism*, London 1966, s. 158-161).

⁹ Z. P. Pach, *A nemzetközi kereskedelmi útvonalak XV - XVII. századi áthelyeződésének kérdéséhez*, „*Századok*” 1968, s. 863-896.

¹⁰ J. Szücs, *Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon*, Budapest 1955; L. Makkai, *Die Entstehung der gesellschaftlichen Basis des Absolutismus in den Ländern der österreichischen Habsburger*, w: *Études historiques*, t. 1, Budapest 1960, s. 627-668; L. Makkai, *Die Hauptzüge der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung Ungarns im 15-17. Jahrhundert*, w: *La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie. 1450 - 1650*, Budapest 1963, s. 27-

¹¹ To ostateczny rezultat przekonującej analizy F. Braudela.

¹² O roli odkrycia Kopernika w kontekście kryzysu renesansu bardzo przekonująco pisze A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 44 - 45.

¹³ F. A. Yates, *The Ciceronian Art of Memory*, w: *Medioevo e Rinascimento, Studi in onore di Bruno Nardi*, t. 2, Firenze 1955, s. 871 - 903; P. Fossi, *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, w: *Umanesimo e simbolismo (Atti del IV. Convegno Internazionale di Studi Umanistici)*, red. E. Castelli, Padova 1958, s. 161 - 178; P. Fossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano 1960.

¹⁴ B. Croce, *Giulio Camillo Delminio*, w tegoz: *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, t. 3, Bari 1952, s. 111 - 120; F. Secret, *Le „Théâtre du monde” de Giulio Camillo Delminio et son influence*, „Rivista Critica di Storia della Filosofia” 1959, s. 418 - 436; Radcliff-Umstead-Douglas, *Giulio Camillo's Emblem of Memory*, „Yale French Studies” 1972, s. 47 - 56; C. Vasoli, *I miti e gli astri*, Napoli 1977, s. 185 - 282.

¹⁵ „Possono bastare a tenere a mente et ministrar tutti gli humani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo” — cytuje P. Rossi w *Clavis universalis*, jw., s. 98; Camillo sam sporządził opis i komentarz do własnego studium *L'idea del teatro*, Firenze 1550.

¹⁶ Jeśli chodzi o problem tak istotnych dla manieryzmu hieroglifów i emblematów w rozmaitych odmianach, za najważniejsze uważam dzieła: L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Problematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923; M. Praz, *Studi sul concettismo*, Milano 1934 oraz Firenze 1946; tegoz: *Studies in Seventeenth Century Imagery*, t. 1 London 1939, t. 2 London 1947, oraz przedruk w jednym tomie: Roma 1964

(pierwszą część stanowi przekład *Studi*, drugą — bibliografia zbiorów emblematów); R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les „imprese”. 1555 - 1612*, „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 1957, s. 320 - 342; P. Mesnard, *Symbolisme et humanisme*, w: *Umanesimo e simbolismo*, Padova 1958, s. 123 - 129; A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964; A. Henkel — A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967; H. Homann, *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts*, Utrecht 1971; G. Savarese — A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma 1980.

¹⁷ Ch. G. Nauert, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana 1965; L. W. Spitz, *Occultism and Despair of Reason in Renaissance Thought*, „Journal of the History of Ideas” 1966, s. 464 - 469.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Lecture de Montaigne*, „Signes” 1960; Z. Gierczyński, *Le scepticisme de Montaigne, principe de l'équilibre de l'esprit*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1967, s. 111 - 132.

¹⁹ Jeśli chodzi o problem rozpadu harmonii artystycznej renesansu zob. zwłaszcza: A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 6 - 28.

²⁰ Zob. zwłaszcza: W. Sypher, op. cit., s. 110; J. Bousquet, *La peinture maniériste*, jw., s. 182 - 189; A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 249.

²¹ Zob. J. Bousquet, op. cit., s. 205 - 212.

²² *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, jw. (zob. zwłaszcza: J.-L. Fleckniakoska, *L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVIe siècle*, s. 61 - 72).

²³ J. Kott, *Tytania i głowa ośła*, „Dialog” 1964, z. 1, s. 52 - 61.

²⁴ Zob. znakomitą analizę R. Ellrodta *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, t. 2, Paris 1960, s. 42 - 53.

²⁵ P. Arnold, *Esoterik im Werke Shakespeares*, Berlin 1957, s. 54 - 55.

²⁶ E. Battisti, *Il mondo visuale delle fiabe*, w: *Umanesimo e esoterismo* (Atti del V. Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Oberhofen 1960), red. E. Castelli, Padova 1960, s. 291 - 307 oraz tegoż: *L'antirinascimento*, Milano 1962.

²⁷ Zob. G. Weise, *Vitalismo, animismo e panpsichismo nella decorazione del Cinquecento e del Seicento*, „Critica d'Arte” 1960, s. 91; P. Mesnard, *La Démonomanie de Jean Bodin*, w: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola*, t. 2, Firenze 1965, s. 333 - 356.

²⁸ Tytuł dzieła w pierwszym wydaniu: *Labyrint světa a Lusthauz srdce* (b.m., 1631). Obecny tytuł otrzymało ono w drugim wydaniu (Amsterdam 1663).

²⁹ P. Mesnard, *Jean Bodin à la recherche des secrets de la nature*, w: *Umanesimo e esoterismo*, jw., s. 221 - 234.

³⁰ Wielu badaczy zajmujących się manieryzmem, względnie drugą połową XVI wieku, podobnie charakteryzuje „klimat” epoki. Dla przykładu kilka cytatów: okres manieryzmu, to „età in cui il centrale equilibrio umano del Rinascimento è perduto” (R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959, s. 98); ogólny psychologiczny rys epoki, to „le sentiment de l'impuissance des hommes en face du monde naturel” (R. Mandrou, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500 - 1640*, Paris 1961, s. 324) itd.

³¹ O „bad conscience”, jako o zjawisku charakterystycznym dla epoki, często i trafnie wspomina W. Sypher, op. cit.

³² Zob. A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 53.

³³ Wiele danych mających świadczyć o ekscentryzmie, o „anormalności” artystów manierystycznych przytaczają w swoich dziełach Hocke, Bousquet, Hauser. Jakkolwiek dwaj pierwsi popadają w przesadę, bezkrytycznie przyjmując nie potwierdzone pogłoski, to jednak trudno podzielać skrajnie krytyczne stanowisko Fritza Baumgarta, który zdecydowanie

podaje w wątpliwość fakt, jakoby manieryści byli bardziej neurotyczni, niż artyści innych epok (zob. tegoż: *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln 1963, s. 93).

³⁴ A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 313 - 320.

³⁵ Nie jest moim zadaniem w tym miejscu ustosunkowanie się wobec problemu, którzy z wymienionych pisarzy i w jakim stopniu mogą być zaliczeni do manieryzmu. Chciałbym tu jedynie podkreślić, że w charakterze ich bohaterów znajdują wyraz sprzeczności okresu manieryzmu, które ówczesny pisarz mógł przedstawiać z innego punktu widzenia, również krytycznie.

³⁶ Zob. W. Sypher, op. cit., s. 114.

³⁷ B. Ammannati, *Lettera ... agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Firenze 1582. — Znamienne, że samokrytykę Ammannatiego, jako tekst bardzo pożyteczny, ogłoszono ponownie w okresie baroku, w roku 1687. Wydanie współczesne w: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, wyd. P. Barocchi, t. 3, Bari 1962, s. 117 - 123 (*Scrittori d'Italia*).

³⁸ Zob. np. A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 62.

³⁹ O tym, że pierwsze pokolenie reformacji należy do renesansu, przekonywająco pisze A. Dufour, *Humanisme et réformation. Etat de la question*, w: *Comité Internationale des Sciences Historiques. XIIe Congrès Int. des Sc. Hist., Vienne 29 Août — 5 Sept. Rapports III*, Wien 1965, s. 57 - 74.

⁴⁰ A. Hauser, *Der Manierismus*, jw., s. 94 - 111.

⁴¹ F. Württenberger, op. cit., s. 165; J. Bousquet, op. cit., s. 68 - 71.

⁴² Zob. E. Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma 1951.

⁴³ F. Württenberger, op. cit., s. 16 - 24; J. Bousquet, op. cit., s. 59 - 63; A. Hauser, op. cit., s. 151 - 152; J. K. G. Shearman, op. cit., s. 175; B. W. Whitlock, *From the Counter-Renaissance to the Baroque*, „Bucknell Review” 1967, s. 46 - 60; R. J. W. Evans, *Rudolf II and his World. A Study of Intellectual History. 1576 - 1612*, Oxford 1973.

⁴⁴ J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908; L. Salerno, *Arte, scienza e collezioni nel manierismo*, w: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, t. 3, Roma 1963, s. 193 - 214.

⁴⁵ M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, t. 1 - 5, Bologna 1926 - 1930 oraz 1976; F. A. Yates, *The French Academies of the XVIth Century*, London 1947.

⁴⁶ P. Arnold, *Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie*, Paris 1955; F. A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London 1972. — Dopiero w ostatnich latach przyciągnęło uwagę badaczy tajne stowarzyszenie niderlandzkie pod nazwą „Rodzina miłości”, skupiające wśród swoich członków tak wybitnych przedstawicieli późnego renesansu jak Justus Lipsius. Zob. A. Hamilton, *The Family of Love*, Cambridge 1981.

⁴⁷ Tytuł rymowanego dzieła Jeana de la Taille z roku 1573, wzorowanego na dziele Antonia de Guevary. Zob. H. Weber, *La création poétique au XVIe siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, t. 1, Paris 1956, s. 84 - 85; P. M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève 1966 (*Travaux d'Humanisme e Renaissance*).

⁴⁸ „The prophane multitude I hate and only consecrate my strange poems to these serching spirits, whom learning hath made noble, and nobilitie sacred...” — z dedykacji dla M. Roydena w *Ovids banquet of Sence*. Wydanie nowe: *The poems of George Chapman*, wyd. Ph. Brooks Bartlett, New York 1942, s. 49.

⁴⁹ R. Ellrodt, op. cit., t. 2, s. 140 - 141.

⁵⁰ Zob. A. Chastel, *La crise de la Renaissance*, jw., s. 78.

⁵¹ Zob. zwłaszcza: F. Antal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, w: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 1929, t. 2 (po angielsku: *The Problem of mannerism in the Netherlands*, w tegoż: *Classicism and Romanticism*, jw., s. 52 - 53.

⁵² T. Klaniczay, *Problème...*, jw., s. 70 - 71; tenże: *Stoicism et maniérism*, „Revue de Littérature Comparée” 1967, s. 520 - 521.

⁵³ Zob. F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964, s. 411 - 413.

⁵⁴ Jeśli chodzi o to zagadnienie zob. L. Mátrai, *Az olasz reneszánsz filozófia hanyatlása a tridenti zsinat után*, „Világosság” 1966, s. 433 - 437.

⁵⁵ J. A. Komenský, *Labirynt świata i Raj serca*, tłum. J. Pindór, Cieszyn 1914, s. 110 - 112, 116 - 117.

⁵⁶ W podobnym duchu wypowiadał się już o Arystoteleście znacznie wcześniej R. Agricola w dziele *De inventione dialectica* (Venezia 1558): „jest to bez wątpienia człowiek genialny, lecz jednak tylko człowiek, którego uwagi uszło wiele spraw” (t. 2, s. 15) — cytuje E. Garin, *Discussioni sulla retorica*, w tegoż: *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954 oraz 1961, s. 131.

⁵⁷ Z badań prowadzonych przez Bálinta Keserű i Antala Pirnátą płynie przestroga, by twierdzenia tego, powszechnie uznanego i znamienego dla przeważającej większości przypadków, nie interpretować nazbyt sztywno, bowiem niektórzy niespokojni myśliciele epoki (np. Christian Francken) w trakcie poszukiwania własnej drogi ideologicznej mogli przejściowo reprezentować stanowisko arystoteliczne skłaniające się ku ateizmowi. Zob. A. Pirnát, *Arisztotelianusok és antitrinitáriusok*, „Helikon” 1971, s. 363 - 392; B. Keserű, *Ein unbekannter „Dialog” des Christian Francken...*, w: *Antitrinitarianism in the Second Half of the 16th Century*, Budapest 1982.

⁵⁸ Ten ciągle zmieniający się, otwarty charakter platonizmu znakomicie przedstawia Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Platonism*, w tegoż: *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge Mass. 1955, s. 48 - 69.

⁵⁹ Zob. np. celne spostrzeżenie Daniela Della Valle dotyczące niemal identycznej treści i funkcji używanego przez Bruna pojęcia „fortezza” i przez Lipsiusa „constantia”

(D. Della Valle, *Il tema della fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, „Italica” 1967, s. 187).

⁶⁰ Podstawowe studia dotyczące hermetyzmu w epoce renesansu to: P. O. Kristeller, *Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli (Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento)*, „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia, Filosofia” 1938, Ser. II, t. 2, s. 237-262 (przedruk w tegoż: *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, s. 221-247); *Testi umanistici su l'ermetismo*, wyd. E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, P. Zambelli, Roma 1955 (*Archivio di Filosofia*); F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964 (w dalszym ciągu opieram się przede wszystkim na tej pracy, która stanowi najwszechstronniejsze ujęcie dziejów hermetyzmu); D. P. Walker, *The Ancient Theology*, London 1972.

⁶¹ O kabale i jej wpływie w okresie renesansu zob. G. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalem 1941 (po francusku: *Les grands courants de la mystique juive*, Paris 1950 oraz 1968); F. Secrét, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris 1964; F. A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elisabethan Age*, London—Boston 1979.

⁶² E. Garin, *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, w tegoż: *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954 oraz 1961, s. 150-169; D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958; *Magia, astrologia e religione nel Rinascimento*, red. L. Szczucki, Wrocław 1974; *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, red. C. Vasoli, Bologna 1976; tenże, *I miti e gli astri*, jw.

⁶³ Zob. przyp. 17.

⁶⁴ Monumentalne opracowanie tego problemu zob. L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, w: *The Sixteenth Century*, t. 5-6, New York 1941.

⁶⁵ Opublikowany w 1518 roku w Wenecji tekst *De auditu kabalistico* błędnie przypisano Lullusowi i włączono do

późniejszych wydań jego dzieł. Zob. P. Rossi, *Clavis universalis*, jw., s. 101 - 102.

⁶⁶ „Des figures par lesquelles ils écrivaient leurs mystères secrets et les choses saintes et divines” — w ten sposób określa hieroglify Jean Martin Parisien na karcie tytułowej wydanego w 1543 roku przekładu Horapolla (cytuje to P. Mesnard, *Symbolisme et humanisme*, w: *Umanesimo e simbolismo*, Padova 1958, s. 126).

⁶⁷ Zob. P. O. Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford 1964, s. 95 - 96.

⁶⁸ G. Soleri, *Telesio contro Aristotele (Un capitolo dell'antiaristotelismo del Rinascimento)*, „Rinascimento” 1952, s. 143 - 151; P. O. Kristeller, *Eight Philosophers*, jw., s. 91 - 109.

⁶⁹ Platonizm filozofów przyrody mocno uwydatnia P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, jw., s. 61 - 62.

⁷⁰ Edycja krytyczna: Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, wyd. D. Aguzzi Barbagli, t. 1 - 3, Firenze 1969 - 1971.

⁷¹ B. Croce, *Francesco Patrizio e la critica della retorica antica*, w tegoż: *Problemi di estetica*, Bari 1910, s. 297 - 308; E. Garin, *Discussioni sulla retorica*, w tegoż: *Medioevo e Rinascimento*, jw., s. 124 - 149.

⁷² W. J. Bouwsma, *Three Types of Historiography in Post-Renaissance Italy*, „History and Theory. Studies in the Philosophy of History” 1964 - 1965, t. 4, s. 303 - 314.

⁷³ B. Brickman, *An Introduction to Francesco Patrizi's „Nova de universis philosophia”*. New York 1941; P. O. Kristeller, *Eight philosophers*, jw., s. 110 - 126.

⁷⁴ Zob. zwłaszcza: F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, jw., s. 181 - 183.

⁷⁵ L. Firpo, *Filosofia italiana e Controriforma (La condanna di F. Patrizi)*, „Rivista di Filosofia” 1950, s. 150 - 173 oraz 1951, s. 30 - 37; T. Gregory, *L'„Apologia” e le „Declarationes” di F. Patrizi*, w: *Studi in onore di Bruno Nardi*, t. 1,

Firenze 1955, s. 385 - 424; P. Zambelli, *Aneddoti patriziani*, „Rinascimento” 1967, s. 309 - 318.

⁷⁶ Wprawdzie Bruno tytułował Patriziego „asino pedante”, gdy ten wyjątkowo opublikował dzieło będące rodzajem flirtu z arystotelizmem (*Discussiones peripateticae*, Basilea 1581), lecz bardzo cenił jego główne dzieło, *Nova philosophia*. Swojemu donosicielowi miał ponoć oświadczyć, że Patrizi jest filozofem, który w nic nie wierzy. Zob. A. Mercati, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano 1942, s. 56 - 57.

⁷⁷ Rezygnując z wyliczenia głównych dzieł nadzwyczaj bogatej literatury poświęconej Brunowi, wspominam jedynie kilka ważnych interpretacji i ocen z ostatniego dziesięciolecia. Najbardziej zdecydowani przedstawiciele wspomnianych dwóch skrajnych tendencji to M. Dynnik, *L'homme, le soleil et le cosmos dans la philosophie de Giordano Bruno*, w: *Le soleil à la Renaissance: sciences et mythes* (Colloque International, Bruxelles 1963), Bruxelles—Paris 1965, s. 415 - 431 oraz F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964. Stanowisko bardziej umiarkowane, lecz zarazem bliższe poprzedniej opinii, zajmuje Emile Namer, *Giordano Bruno ou l'univers infini comme fondement de la philosophie moderne*, Paris 1966 (*Philosophes de tous les tempes* 31.). Najbardziej wyważony nowszy portret Bruna nakreślił Eugenio Garin, *Giordano Bruno*, w: *I protagonisti della storia universale (Dall'umanesimo alla controriforma)*, t. 5, Milano 1966, s. 449 - 476.

⁷⁸ C. Vasoli, *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno*, w: *Umanesimo e simbolismo*, jw., s. 251 - 304.

⁷⁹ F. A. Yates, *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's „Degli eroici furori” and the Elizabethan Sonnet Sequences*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 1943, s. 101 - 121; P. E. Memmo, *Giordano Bruno's „Degli eroici furori” and the Emblematic Tradition*, „Romanic Review” 1964, s. 3 - 15.

⁸⁰ Zob. zwłaszcza: F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, jw., s. 262.

⁸¹ Naszkicowane tu związki, m. in. możliwość kontaktów z Campanellą i z Puccim, przedstawia — sumując rezultaty wcześniejszych badań — F. A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, jw., s. 273, 344 - 346, 366 - 367, 385 itd.

⁸² „Forse avete più timori voi nel pronunziare la mia sentenza che io nel riceverla” — cytuje E. Garin, *Giordano Bruno*, jw., s. 451.

⁸³ D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic*, jw., s. 96 - 106.

⁸⁴ W. J. Bouwsma, *Concordia mundi: the Career and Thought of Guillaume Postel (1510 - 1581)*, Cambridge Mass. 1957.

⁸⁵ D. P. Walker, op. cit., s. 171 - 177.

⁸⁶ E. A. Strathmann, *Sir Walter Raleigh on Natural Philosophy*, „Modern Language Quarterly” 1940, s. 49 - 61; tenże, „The History of the World” and Raleigh’s scepticism, „Huntington Library Quarterly” 1940, s. 265 - 287; R. W. Battenhouse, *Marlowe’s „Tamburlaine”. A Study in Renaissance Moral Philosophy*, Nashville Tenn. 1941, s. 50 - 68 (rozd. *Raleigh’s Religion*).

⁸⁷ L. Firpo, *John Dee scienziato, negromante e avventuriero*, „Rinascimento” 1952, s. 25 - 84; R. Deacon, *John Dee. Scientist, Geographer, Astrologer and Secret Agent to Elisabeth I*, London 1968; F. A. Yates, *Theatre of the World*, London 1969; tenże, *The Rosicrucian Enlightenment*, jw.; P. French, *John Dee*, London 1972; F. A. Yates, *The Occult Philosophy*, jw.

⁸⁸ G. Krabbel, *Paul Skalich. Ein Lebensbild aus dem 16. Jahrhundert*, Münster 1915.

⁸⁹ L. Mátrai, *Régi magyar filozófusok*, Budapest 1961, s. 48 - 64; J. Polišíenský, *Jan Jesenský-Jessenius*, Praha 1965.

⁹⁰ A. Pirnát, *Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier*

in den 1570er Jahren, Budapest 1961; L. Szczucki, *W kręgu myślicieli heretyckich*, Wrocław 1972.

⁹¹ P. Arnold, *Histoire des Rose-Croix...*, jw.; F. A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, jw.

⁹² E. Garin, *Note sull'ermetismo del Rinascimento*, w: *Testi umanistici su l'ermetismo*, jw., s. 7 - 19.

⁹³ Tamże; F. A. Yates, *The Rosicrucian...*, jw., s. 436 - 440.

⁹⁴ „No kinde of philosophie is more profitable and neerer approaching unto Christiantie (as S. Hierome saith) than the philosophie of the Stoics” — cytuje J. W. Wieler, *George Chapman — the Effect of Stoicism upon his Tragedies*, New York 1949, s. 3.

⁹⁵ „Ultimo riparo offerto dal mondo classico agli spiriti smarriti e turbati” — to trafne sformułowanie Daniela Della Valle o stoicyzmie w okresie renesansu (D. Della Valle, *Neo-stoicismo e barocco*, „Studi Francesi” 1966, s. 38).

⁹⁶ B. Keserű, *Epiktétos magyarul — a XVII. század elején*, „Acta Historiae Litterarum Hungaricum” 1963, s. 3 - 44.

⁹⁷ Zob. A. Rothe, *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Genève—Paris 1965, s. 5 (*Kölner Romanistische Arbeiten* 31.).

⁹⁸ Zob. J. W. Wieler, op. cit., s. 172 - 173.

⁹⁹ Do dziś najbardziej gruntownym opracowaniem dziejów XVI-wiecznego stoicyzmu jest licząca ponad pół wieku książka Léontine Zanty *La renaissance du stoïcisme au XVIe siècle*, Paris 1914. — W dalszych rozważaniach opieram się stale na zawartych w niej danych i stwierdzeniach.

¹⁰⁰ H. Homann, *Prolegomena zu einer Geschichte der Emblemantik*, „Colloquia Germanica” 1968, s. 250.

¹⁰¹ Zob. A. Rothe, op. cit., s. 12.

¹⁰² Godna uwagi i możliwa do przyjęcia jest opinia Hausera: „Montaigne und Giordano Bruno sind zweifellos die zwei bedeutendsten und repräsentativsten Philosophen des Manierismus” (w tegoż: *Der Manierismus*, jw., s. 51). Na temat manieryzmu Montaigne'a zob. R. Sayce, *Renaissance*

et maniérisme dans l'oeuvre de Montaigne, w: *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, jw., s. 137 - 151.

¹⁰³ Z. Gierczyński, op. cit., s. 113 - 116.

¹⁰⁴ A. Grilli, *Su Montaigne e Seneca*, w: *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di B. Revel*, Firenze 1965, s. 303 - 311; F. Simone, *Seneca morale nella cultura francese tra Rinascimento e Barocco*, w tegoz: *Umanesimo, Rinascimento e Barocco in Francia*, Milano 1968, s. 246 - 247.

¹⁰⁵ F. S. Brown, *Religious and Political Conservatism in the „Essais” of Montaigne*, Genève 1963 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 59.).

¹⁰⁶ Bogaty materiał dotyczący dziejów stoicyzmu we Francji zawierają studia P.J.-E. D'Angersa. Podstawowe dla okresu manieryzmu to: *Le stoïcisme en France dans la première moitié du XVIIe siècle. Les origines (1575 - 1616)*, „*Études Franciscaines*” 1951, s. 287 - 297, 389 - 410; 1952, s. 5 - 19, 133 - 157.

¹⁰⁷ L. Zanta, op. cit., s. 231 - 241; P. Mesnard, *Du Vair et le néostoïcisme*, „*Revue d'Histoire de la Philosophie*” 1928, s. 142 - 166; P. J.-E. D'Angers, op. cit., 1951, s. 398 - 405.

¹⁰⁸ Tamże, s. 389 - 397.

¹⁰⁹ Z nowszej literatury zob. J. L. Saunders, *Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York 1966; G. Oestreich, *Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machtstaates*, „*Historische Zeitschrift*” (München) 1956, s. 31 - 78.

¹¹⁰ Zob. D. Della Valle, *Il tema della fortuna*, jw., s. 186.

¹¹¹ Bardzo wczesnie wpływ dzieła *De constantia* daje się zauważyć w utworze Daniela Drouyn *Revers de fortune* (1587). Zob. D. Della Valle, *Neo-stoicismo e barocco*, jw., s. 31 - 53.

¹¹² A. Kempfi, *O tłumaczeniach Justusa Lipsiusa w piśmiennictwie staropolskim*, „*Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej*” 1962, Seria A, z. 5, s. 41 - 68; J. Ślaski, *Justus Lipsius magyarországi és lengyelországi recepciójának néhány kérdése*, „*Helikon*” 1971, s. 402 - 410.

¹¹³ Współczesna edycja opublikowanych w 1641 roku węgierskich przekładów Jánosa Laskaia: *Laskai János válogatott művei. Magyar Justus Lipsius*, wyd. M. Tarnóc, Budapest 1970 (*Régi Magyar Próza Emlékek II*).

¹¹⁴ Zob. L. Zanta, op. cit., s. 261 - 265.

¹¹⁵ T. Klaniczay, *Probleme . . .*, jw., s. 74 - 77.

¹¹⁶ A. Rothe, *Quevedo und Seneca*, jw.

¹¹⁷ M. Dreano, *Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio*, w: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1964, s. 203 - 209.

¹¹⁸ Zob. L. Makkai, *Gép, mechanika és mechanisztikus természetfilozófia (A XVII. század tudományos és filozófiai forradalmának eredetéről)*, „Technikatörténeti Szemle” 1967, s. 11 - 28.

¹¹⁹ „La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne'quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto”. Z *Il saggiaatore* cytuje G. Getto, *Il barocco in Italia*, w: *Manierismo, barocco, rococò*, jw., s. 87.

ESTETYKA MANIERYZMU

¹ Syntetyczne omówienie włoskiej krytyki literackiej i artystycznej okresu renesansu zob. J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York 1899, wyd. 3 ze wstępem B. Weinberga, 1963 (przekład włoski: *La critica letteraria nel Rinascimento*, wstęp B. Croce, Bari 1905); G. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, t. 1 - 2, Edinburgh — London 1902 (wyd.

6 1949); C. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano 1915; E. Panofsky, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig—Berlin 1924, 1960 (przekład włoski: *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952); J. Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924 (przekład włoski: *La letteratura artistica*, Firenze 1935, 1956); Ch. Sears-Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York 1939; R. W. Lee, „*Ut Pictura Poesis*”: *the Humanistic Theory of Painting*, „*The Art Bulletin*” 1940, s. 197 - 269 oraz samodzielnie New York 1967; Sir A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450 - 1600*, Oxford 1940, 1956, 1959, 1962 (przekład francuski: *La théorie des arts en Italie. 1450 - - 1600*, Paris 1966); A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952 (Beihäfte zur „*Zeitschrift für Romanische Philologie*” 94); C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, w: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. 1, Milano 1959, s. 325 - 433; P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. 1 - 3, Bari 1960 - 1962 (*Scrittori d'Italia* 219, 221, 222); B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, t. 1 - 2, Chicago 1961; R. Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli 1962; J. Koltay-Kastner, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* (ze wstępem I. Bána), Budapest 1970; B. Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, t. 1 - 4, Bari 1970 - 1974 (*Scrittori d'Italia* 247, 248, 253, 258); A. Buck — K. Heitman — W. Mettmann, *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und Barock*, Frankfurt am Main 1972; P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1 - 3, Milano—Napoli 1971 - 1975.

² W poniższym wprowadzeniu oparłem się przede wszystkim na wspomnianych pracach Panofskyego, Bucka, Blunta, Vasolego, Weinberga i Montana. Za najbardziej przejrzyste i wyważone, syntetyczne ujęcie problemu uważam pracę Vasolego, z kolei monumentalne dzieło Weinberga

stanowi dużą pomoc dzięki pieczołowitemu uwzględnieniu przez autora ówczesnych tekstów krytycznoliterackich i dokładnemu przedstawieniu ich treści.

³ „Metodo formativo di una personalità coerente ed armonica, capace di esprimersi con linguaggio terso ed eletto e di raggiungere un assoluto dominio dei propri mezzi espressivi”. C. Vasoli, op. cit., s. 336.

⁴ J. Rimay, *Összes művei*, wyd. S. Eckhardt, Budapest 1955, s. 40.

⁵ Znakomite podsumowanie tego problemu zob. R. E. Wolf, *La querelle des sept arts libéraux dans la Renaissance, la Contre-Renaissance et le Baroque*, w: *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris 1972, s. 259 - 288.

⁶ Zob. R. Klein, *La forme et l'intelligible*, w: *Umanesimo e simbolismo*, Padova 1958, s. 106 - 108; J. F. Maillard, *Le „De Harmonia Mundi” de Georges de Venise*, „Revue de l'Histoire des Religions” 1971, s. 179, 182 - 203; C. Vasoli, *Intorno a Francesco Giorgio Veneto e all'armonia del mondo*, w tegoż: *Profezia e ragione*, Napoli 1974, s. 129 - 403.

⁷ Jeśli chodzi o podstawową literaturę specjalistyczną dotyczącą manieryzmu zob. przyp. 1 w rozprawie *Kryzys renesansu i manieryzm* (w niniejszym tomie, s. 105 - 180).

⁸ Poza pracami wymienionymi w przyp. 1 niniejszej rozprawy opracowania z zakresu estetyki, poświęcone drugiej połowie XVI wieku reprezentują: G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino 1920; V. Hall, *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, New York 1945 oraz Gloucester 1959; B. Hathaway, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca—New York 1962; E. S. Borelli, *Teoria e scrittori d'arte tra Manierismo e Barocco*, Milano 1966; C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. „Idea del Tempio” dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971.

⁹ Wiarogodną filozoficzną interpretację tekstu Arystotelesa sporządziło jedynie dwóch autorów: Pietro Vettori (*Commentarii in primum librum Aristotelis „De arte poetarum”* 1560) oraz — niezadowolony z pracy poprzednika —

Nicasius Ellebodus (*In Aristotelis librum de „Poetica” paraphrasis et notae*, 1572). Jeśli chodzi o tego drugiego, zob. B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 519-523; T. Klaniczay, *Contributi alle relazioni padovane degli umanisti d'Ungheria: Nicasio Ellebodio e la sua attività filologica*, w: *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, red. V. Branca, Firenze 1973, s. 317-333.

¹⁰ G. C. Scaligero, *Poetices libri septem* (1561), s. 359; cytuje również A. Buck, op. cit., s. 152.

¹¹ G. Toffanin, op. cit., s. 73-74; B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 912-918.

¹² L. Berthé de Besaucèle, *Jean-Baptiste Giraldu, 1504-1573*, Paris 1920 (przedruk Genève 1969); C. Guerrieri Crocetti, *G. B. Giraldu e il pensiero critico del secolo XVI.*, Genova 1932, s. 765-766.

¹³ Edycja współczesna: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 409-413; zob. też M. Ariani, „*L'Orbecche*” di G. B. Giraldu e la poetica dell'orrore, „*Rassegna della Letteratura Italiana*” 1971, s. 432-450.

¹⁴ Wedle zaatakowanego Giralduo Cinzia uwagi krytyczne tłumaczył mu Bartolomeo Cavalcanti, zachęcając go jednocześnie do odpowiedzi. Weinberg stawia hipotezę, iż zarzuty pochodziły od samego Cavalcantiego (*A History...*, jw., t. 2, s. 913), tym bardziej, że to on właśnie — jak później zobaczymy — przypuścił atak na *Canace* Speroniego. Cavalcanti jednak dokonywał oceny z innego punktu widzenia niż krytyk *Didone* i dlatego jest zupełnie nieprawdopodobne, by była to ta sama osoba. Co więcej, to właśnie stanowiska Giralduo Cinzia i Cavalcantiego są zbieżne — jak o tym świadczy polemika wokół *Canace*.

¹⁵ Edycja współczesna: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 469-486.

¹⁶ „E se forse in qualche parte mi son partito dalle regole che dà Aristotile per conformarmi co' costumi de' tempi nostri, l'ho fatto coll'esempio degli antichi” (tamże, s. 484-485).

¹⁷ „Cercherian sodisfare a questi tempi, a spettatori, a la materia nuova” (zob. współczesna edycja prologu tamże, s. 487 - 491).

¹⁸ „Aristotele e Orazio viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un altra maniera: abbiám' altri costumi, altra religione e altro modo de vivere e però bisogna fare le comedie in altro modo: in Firenze non si vive come si viveva in Atene e in Roma” (cytuje A. Buck, op. cit., s. 198).

¹⁹ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 920 - 921.

²⁰ Obydwa dziełka ukazały się drukiem dopiero znacznie później, jako dodatek do weneckiego wydania *Canace* z roku 1597.

²¹ „Coloro che intendono l'arte, possono anco col giudizio, che hanno allungarsi da i precetti, et far qualche cosa anche, che non sia da l'arte insegnata, et in questo si dimostra la sua eccellenza” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 925).

²² „Cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla *Poetica* di Aristotile” (zob. ubiegłowieczne wydanie listu Pigni w: G. Giraldis Cintio, *Scritti estetici*, t. 2, Milano 1864, s. 154 - 156).

²³ Tytuł tego skromnego pisemka (*Lettera di M. Giovambattista Pigna ove egli chiede al Signore Giraldis la ragione della poesia dell'Ariosto, et insieme il modo di difenderlo dalle opposizioni*) zawiera wzmiankę jedynie o liście Pigni z roku 1548, natomiast brak w nim informacji o odpowiedzi Giraldiego Cinzia, z tego samego roku, oraz o innym jego liście do Pigni — datowanym w roku 1554 — w którym uzasadnia on potrzebę wydania dzieła.

²⁴ Między zajmującymi się podobnymi problemami Giraldis Cinzio a jego uczniem Pigną wywiązała się niesmaczna polemika dotycząca plagiatu. Pigna w swojej książce *I romanzi* stwierdził, iż to on jest autorem argumentów na obronę Ariosta i od niego właśnie usłyszał je jego profesor uniwersytecki, który następnie myśli te przekazał jako własne. Wówczas Pigna poprosił go o napisanie cytowanego li-

tu. Co więcej, listy te — zdaniem Pigni — wcale nie pochodzą z roku 1548, a jedynie zostały antydatowane przez Giraldiego Cinzia. Jakkolwiek brak niewątpliwych dowodów na obronę tego ostatniego twierdzenia, to jednak należy raczej dać wiarę Giraldiemu Cinzio niż oskarżeniom Pigni. Głębia i bogactwo myśli Giraldiego Cinzia bowiem dalece przewyższają mędrkowanie Pigni, a poza tym ten pierwszy głosił już podobne poglądy w związku z tragedią wiele lat wcześniej. Zresztą o charakterze Pigni nie możemy mieć najlepszej opinii, gdyż to on później podstępnie i z zimną krwią usunął swojego ówczesnego profesora, sam zajmując jego stanowisko na dworze w Ferrarze oraz tamtejszą katedrę uniwersytecką. Zob. L. Berthé de Besaucèle, op. cit., s. 23 - 28.

²⁵ G. Giraldi Cintio, *Scritti estetici...*, jw., t. 1, s. 49 - 51 oraz t. 2, s. 159 - 161; C. Guarrieri Crocetti, op. cit., s. 16 - 62; B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 960 - 963, 967 - 970, 988 - 990.

²⁶ „Dico, che non debbono gli autori che sono guidiziosi e atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, avverrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore” (G. Giraldi Cintio, op. cit., t. 1, s. 49).

²⁷ Giraldi Cinzio powtórzył swoje tezy w liście do Bernarda Tassa z roku 1557. Zob. B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 453 - 476.

²⁸ „E benchè essi per mostrare che vaglion molto d'ingegno e di dottrina, s'ingegnino d'introdurre nuova arte poetica al mondo: non però sono di tanta autorità, che creder più loro che ad Aristotele et ad Horatio si debba. Ma se l'arte insegnataci da costoro con l'esempio dell'Homerică poesia è vera: non veggio come un'altra diversa da quella darsene possa. Perciò che una è la verità: e quel, che una

volta è vero, convien che sia sempre, et in ogni età..." (cytuje C. Guerrieri Crocetti, op. cit., s. 5).

²⁹ Jeśli chodzi o poglądy estetyczne Michała Anioła zob. A. Blunt, op. cit., (wyd. 1959), s. 58 - 81.

³⁰ „Stupenda meraviglia del secolo nostro” (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, wyd. A. M. Ciaranfi, t. 4, Firenze 1927 - 1932, s. 456).

³¹ „Con la virtù del divinissimo ingegno suo” (tamże, t. 3, s. 381).

³² P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 316.

³³ Wydanie nowożytnie: P. Aretino, *Sei giornate*, Bari 1969 (*Scrittori d'Italia* 245).

³⁴ P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 477.

³⁵ A. Blunt, op. cit., s. 125.

³⁶ „Colui tanto più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s'assomigliano alle cose naturali... questa perfezione trovasi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonarroti” (P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 153).

³⁷ „Si veggano dipinti tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi” — tamże, s. 188 - 189.

³⁸ V. Hall, op. cit., (wyd. 1959), s. 73; C. Vasoli, op. cit., s. 379 - 380.

³⁹ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 437.

⁴⁰ Tamże, t. 2, s. 926 - 928.

⁴¹ „E adunque il fine del Poeta far perfetta, e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere e rappresentare cose che rendono gli uomini buoni e virtuosi, e per conseguente felici” (cytuje G. Toffanin, op. cit., s. 98).

⁴² „Il fine della poetica è indur nell'anima la virtù discacciandone il vizio” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 17).

⁴³ „Invece di arrecare giovamento alla vita le portano nocumento, devono esseré non meno trascurate e fuggite dagli uomini che vietate e punite dalle leggi” (cytuje G. Toffanin, op. cit., s. 100).

⁴⁴ Jeśli chodzi o rolę soboru trydenckiego i kontrreformacji w sztuce zob. A. Blunt, op. cit., s. 103 - 136; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957; P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 522 - 523; P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, „Archivio Italiano per la Storia della Pietà” 1965, t. 4, s. 123 - 212.

⁴⁵ Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 1 - 115.

⁴⁶ Tamże, t. 2, s. 525 - 528.

⁴⁷ „Più ha dato al pennello che al vero” (tamże, t. 2, s. 60).

⁴⁸ „E più tosto par che rappresentino moltitudine di dormigioni che d'uomini resuscitati” (tamże).

⁴⁹ Tamże, s. 46.

⁵⁰ Tamże, t. 1, s. 190.

⁵¹ Tamże, t. 2, s. 72 - 73.

⁵² Tamże, s. 82 - 89.

⁵³ Pochodzenie słowa „maniera” wyjaśniają studia Georga Weise: *Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, „Romanistisches Jahrbuch” 1950, s. 321 - 403 oraz *La doppia origine del concetto di Manierismo*, w: *Studi Vasariani*, Firenze 1950, s. 181 - 185 (*Atti del Convegno Internazionale per il IV. Centenario della I. edizione della „Vite” del Vasari*); zob. ponadto F. Ulivi, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze 1966, s. 117 - 143; J. K. G. Shaerman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967, s. 17 - 18.

⁵⁴ „È l'ingegno stesso di un artista che si esprime in arte” (R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959, s. 44 - 45).

⁵⁵ Zob. np. G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587 (ed. faksim. Hildesheim 1971). Jeden z rozdziałów nosi tytuł: *Di quanta importanza sia l'haver bella maniera*.

⁵⁶ „Lo studio insecchisce la maniera” — zob. G. Vasari, *Le vite...*, jw., t. 3, s. 375 - 377.

⁵⁷ Omówienie problemu zob. E. Panofsky, op. cit., (wyd. 1960).

⁵⁸ „Padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura” (G. Vasari, *Le vite...*, jw., t. 1, s. 151).

⁵⁹ A. Blunt, op. cit., s. 143; W. Sypher, op. cit., s. 115 itd.

⁶⁰ E. Panofsky, op. cit., s. 114.

⁶¹ „Abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all'imitazione” (G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672). Współczesna ed. faksim. ze wstępem Eugenia Battisti: Genova b.d. (*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Genova*), s. 37-38; zob. również F. Ulivi, op. cit., s. 120-121.

⁶² Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 207-269.

⁶³ G. B. Armenini, op. cit., s. 88.

⁶⁴ C. Vasoli, op. cit., s. 363-365, 406-407.

⁶⁵ Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 89; zob. C. Ossola, op. cit., s. 121-130.

⁶⁶ A. Blunt, op. cit., s. 93-97.

⁶⁷ „A voler dar grazia alle figure bisogna in qualche parte allungare ed in qualche altra parte restringere le misure” — (cytuje E. Panofsky, op. cit., s. 150). Ed. faksim. dzieła Borghiniego w oprac. Marca Rosci, Milano 1967.

⁶⁸ P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 229.

⁶⁹ Zob. G. Vasari, Żywot Michała Anioła.

⁷⁰ „Una parte occulta di bellezza corporale”; „si fa conoscere per mezzo delle potenze intellettuali” (P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 229).

⁷¹ Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 237-379; zob. A. Pupillo Ferrari Bravo, „*Il Figino*” del Comanini. *Teoria della pittura di fine '500*, Roma 1975.

⁷² „Pitture di così graziosa invenzione, ovvero di così dotte allegorie, non mi sovviene d'aver finora vedute, come son queste” (P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 268).

⁷³ „Comincia... la pittura a pigner di molte cose che pareano mostruose: le quali però sotto esse rinchiudevano molti belli segreti” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 281).

⁷⁴ Zob. C. Vasoli, op. cit., s. 406.

⁷⁵ Zob. P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 372 - 377.

⁷⁶ Tamże, s. 350 - 351.

⁷⁷ „La poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 281).

⁷⁸ B. Croce, *Francesco Patrizio e la critica della Rettorica antica*, w tegez: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1910, s. 297 - 308; G. Trabalza, op. cit., s. 133 - 135; E. Garin, *Discussioni sulla retorica*, w tegez: *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954, s. 124 - 149.

⁷⁹ Edycja współczesna: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 1, s. 357 - 407.

⁸⁰ G. Toffanin, *Idee poche ma chiare sulle origini del secentismo*, „Cultura” 1924, s. 481 - 488; R. Montano, op. cit., s. 212 - 213.

⁸¹ Tamże, s. 220.

⁸² W. Tatarkiewicz, *L'esthétique de la Renaissance et son déclin*, w: *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, red. M. Brahmer, Wrocław 1967, s. 4.

⁸³ „Quella meditazione che lo spirito fa sopra alcuno obietto che se gli offerisce di quello c'ha da scrivere” (B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 4, s. 179).

⁸⁴ „Un pensamiento dell'intelletto, imagine e simiglianza di cose vere e di cose simili al vero formato nella fantasia” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 243).

⁸⁵ W literaturze specjalistycznej powodem wielu nieporozumień było mieszanie manierystycznego i barokowego pojmowania „conchetta”, nieuwzględnianie zasadniczej różnicy, jaka między nimi istnieje. Rzadko zdarzają się uwagi tak wnikliwe, jak spostrzeżenie Alana M. Boase'a: „unlike those of Marino, the conceits of Donne have a functional and

not merely a decorative role" (A. M. Boase, *The definition of Mannerism w: Actes du III. Congrès de l'A.I.L.C.*, S'Gravenhage 1962, s. 154). G. R. Hocke natomiast cały barokowy kult „concetta” oraz jego teoretyków (Tesauro, Pellegrino, Gracián) zalicza — błędnie — do manieryzmu (G. R. Hocke, *Manierismus in der Literature*, Hamburg 1959); W. Tatarkiewicz, *Wer waren die Theoretiker des Manierismus?*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1967, s. 90 - 103; K. P. Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus*, München 1968.

⁸⁶ „Universalmente e mostruosamente le cose impossibili e invisibili” (cytuje C. Vasoli, op. cit., s. 385).

⁸⁷ Zob. J. E. Spingarn, op. cit., (wyd. 1963), s. 33.

⁸⁸ Brak dotychczas monografii życia i twórczości Patriziego. Bibliografia — wraz z krótką biografią — Vladimira Pereca z uwagi na fakt, iż jest nadzwyczaj niekompletna, w niewielkim stopniu nadaje się do wykorzystania (V. Percec, *Franciskus Patricijus*, Beograd 1968).

⁸⁹ A. Solerti, *Autobiografia di Francesco Patricio*, „Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino” 1886, t. 3, z. 3 - 4, s. 3.

⁹⁰ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 272 - 273; B. Hathaway, op. cit., s. 434 - 435. Patrizi zaczerpnął pomysł prawdopodobnie od platończyka Maria Equicoli, który podobną koncepcję wyłożył w dziele *Istituzioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le muse e la poesia* (Milano 1541).

⁹¹ Zainteresowanie Patriziego dla poezji nie zanikło w ciągu tego długiego okresu: w roku 1560 opatrzył on rozprawką i przypisami tomik sonetów, które napisał Luca Contile, poeta niższej rangi. Wybór ten świadczy jednoznacznie o tym, że Patrizi opowiedział się za tendencją manierystyczną. „Sympatia Patriziego dla Contile'a odnosi się do owego napięcia intelektualnego i do owego dążenia do doskonałości (nigdy nie zważającego na serce, lecz wyłącznie na

rozum), które przenikają jego wiersze” — pisze trafnie Riccardo Scrivano (R. Scrivano, *Luca Contile e Francesco Patrizi*, w tegez: *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Roma 1966, s. 189).

⁹² Zob. B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 997-1000; współczesna edycja dzieła Pellegrina: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 307-344.

⁹³ „Gli insegnamenti poetici d'Aristotile non erano nè propri, nè veri, nè bastanti a costituire arte scienziale di poetica, nè a formar poeta alcuno, nè a giudicarlo” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 600).

⁹⁴ „I principii d'Aristotile sono proprii, e veri, e bastanti ad insegnarci l'arte della poesia e a formar i poemi, e a mostrarci la maniera di giudicarne, contra quello ch'afferma il Patrizio” (tamże, t. 2, s. 1015).

⁹⁵ Pokrewieństwo z metodą Giraldiego Cinzia podkreślał z naciskiem już G. Saintsbury, op. cit., (wyd. 1949), s. 61, 91.

⁹⁶ „Poter poi da queste tutte cose ritrarre e l'essenza del poeta, e i veri uffici suoi, e i veri e propri fini, e le vere e essenziali forme de' poemi, e i mezzi da condurle alla loro professione” (F. Patrizi da Cherso, *Della Poetica*, edizione critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, t. 1-3, Firenze 1969-1971; cytat z t. 1, s. 188).

⁹⁷ „Certe dottrine a verità contrarie hanno già fisse molto alte radici” (tamże, t. 2, s. 7).

⁹⁸ „Sa muovere dubbi, scorgere inconseguenze, accumulare ruine; ma non sa costruire” (B. Croce, *Francesco Patrizio...*, jw., s. 308).

⁹⁹ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 765-786.

¹⁰⁰ F. Patrizi, *Della Poetica...*, jw. W dalszych rozważaniach opieram się często na niezwykle trafnych uwagach, zawartych we wstępie Barbagliego. Zob. ponadto opublikowane równolegle z pierwszym wydaniem mojego szkicu, względnie później, cenne studia Liny Bolzoni: *La „Poetica” di Francesco Patrizi da Cherso: Il progetto di un modello*

universale della poesia, „Giornale Storico della Letteratura Italiana” 1974, s. 357 - 382; 1975, s. 33 - 56 oraz *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980.

¹⁰¹ F. Patrizi, *Della Poetica...*, jw., t. 2, s. 205 - 206.

¹⁰² Tamże, s. 150.

¹⁰³ Tamże, s. 142.

¹⁰⁴ „Reputando che la filosofia fosse amor del vero, e non (per così dire) nè platonismo, nè aristotelismo” (tamże, s. 197).

¹⁰⁵ Tamże, s. 165.

¹⁰⁶ „E quantunque in maggiori cose siamo di credere a Basilio, sì grande e sì tanto huom, tenuti, in questa che nè a fede, nè a salute non appartiene, contentisi la beata anima sua, come in cosa profana, che ci sia lecito di non gli prestar fede senza pruova” (tamże, s. 226).

¹⁰⁷ „Ma con quali ragioni ed argomenti? Certamente con niuni, ma con soli detti suoi, senza giamai provarli” (tamże, s. 128).

¹⁰⁸ Tamże, t. 2, s. 91, 271, 344; t. 3, s. 38, 437 itd.

¹⁰⁹ Tamże, t. 2, s. 211.

¹¹⁰ Tamże, t. 2, s. 326 - 327; t. 3, s. 207.

¹¹¹ Tamże, t. 3, s. 69.

¹¹² Tamże, t. 2, s. 29 - 30.

¹¹³ Tamże, s. 341 - 344.

¹¹⁴ „De' quali due, nello incredibile ha principalmente fondamento il mirabile; ed il credibile a lui precedente, o accompagnantelo, o seguentelo, genera il mirabile e gli da vita e forma” (tamże, s. 310).

¹¹⁵ Tamże, s. 355 - 368.

¹¹⁶ Tamże, s. 112 - 114, 284 - 289.

¹¹⁷ „Uno sdegno di un barone preso contro ad un suo re, e un dolore preso per la morte di un amico”; „due viaggi di due ben piccioli signoretti d'Itaca, padre e figliuolo”; „una favola altissima della fabbrica del mondo” (tamże, s. 135 - 136).

¹¹⁸ Tamże, t. 2, s. 139, 144; t. 3, s. 444.

¹¹⁹ Tamże, t. 2, s. 109 - 110.

¹²⁰ „Con poetiche proprie maniere” (tamże, s. 153, 162, 163).

¹²¹ „Altro non è che dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed' apparenza, ciò è una forma nuova, o rinnovata” (tamże, t. 3, s. 17).

¹²² Tamże, s. 27 - 28.

¹²³ „Il poeta sia facitore del mirabile in concetti ed in parole” (tamże, s. 135).

¹²⁴ Tamże, t. 2, s. 254 - 255.

¹²⁵ Tamże, s. 311 - 316.

¹²⁶ „Chiaro scuro, inteso e non inteso” (tamże, s. 250).

¹²⁷ Tamże, t. 3, s. 263 - 264.

¹²⁸ Może jednak budzić wątpliwości, czy określanie teorii Patriziego mianem „romantycznej” jest historycznie uzasadnione: „Non c'è dubbio che la teoria del Patrizi fosse romanticismo puro” (W. Tatarkiewicz, *L'estetica romantica del 1600*, Wrocław 1968, s. 6).

¹²⁹ Julius Schlosser uznał — całkowicie słusznie — dzieło Lomazza za najważniejsze dzieło manierystycznej teorii sztuki, za „prawdziwą Biblię” manieryzmu (J. Schlosser, op. cit., s. 352). Inni natomiast szczytowe osiągnięcie manierystycznej teorii sztuki widzieli w dziele Federica Zuccariego (o którym mowa będzie później). Zdaniem niektórych teoria Zuccariego reprezentuje i potwierdza już nie manieryzm, lecz barok.

¹³⁰ Jeśli chodzi o dzieje tekstu tego dzieła zob. R. Klein, *Les sept gouverneurs de l'Art selon Lomazzo*, „Arte Lombarda” 1959, s. 277 - 287; G. M. Ackerman, *Lomazzo's Treatise on Painting*, „The Art Bulletin” 1967, s. 317 - 326.

¹³¹ Nowsze wydanie, z którego korzystałem — Roma 1844 (*Biblioteca Artistica I - III*).

¹³² Korzystałem z rzadkiego pierwodruku, którego egzemplarz znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Budapeszteńskiego; wydanie nowsze: Roma 1947; ed. faksim.: Holdes-

heim 1965. Dopiero po ukończeniu swojego szkicu mogłem zapoznać się z pierwszym tomem wydania krytycznego pism Lomazza (G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, wyd. R. Ciardi, t. 1, Firenze 1973) oraz z dwujęzycznym wydaniem R. Kleina (G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, t. 1-2, Firenze 1974). Obszerne wstępy Ciardiego i Kleina można uznać za najważniejsze rozprawy w dotychczasowej literaturze naukowej poświęconej Lomazzowi.

¹³³ Zob. R. Klein, *Les sept gouverneurs...*, jw., s. 181.

¹³⁴ G. P. Lomazzo, *Idea...*, jw., s. 38.

¹³⁵ G. P. Lomazzo, *Trattato...*, jw., t. 2, s. 464-465.

¹³⁶ G. P. Lomazzo, *Idea...*, jw., s. 38.

¹³⁷ „L'invenzione e la grazia dell'arte” (tamże, s. 39).

¹³⁸ „È necessario ad ogni modo fuggire gli strepiti e massime le occasioni di vedere” (G. P. Lomazzo, *Trattato...*, jw., t. 2, s. 462).

¹³⁹ Zob. E. Panofsky, op. cit., s. 43.

¹⁴⁰ „Potrà formare ciò che vorrà” (G. P. Lomazzo, *Idea...*, jw., s. 126).

¹⁴¹ E. Panofsky, *Idea, ein Beitrag...*, jw., s. 55; R. Klein, *La forme et l'intelligible*, w: *Umanesimo e simbolismo*, jw., s. 113-118.

¹⁴² G. P. Lomazzo, *Idea...*, jw., s. 40.

¹⁴³ G. P. Lomazzo, *Trattato...*, jw., t. 1, s. 1-4.

¹⁴⁴ Zob. M. Rosci, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, „Acme” (Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano) 1956, s. 57-81; F. Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln 1963 (Baumgart, przeceniając u Lomazza cechy akademickie, nie dostrzega w jego dziele niczego poza sztywnym zbiorem reguł).

¹⁴⁵ Na karcie tytułowej komedii *Candelaio* (Paryż 1582).

¹⁴⁶ „La poesia non nasce dalle regole... ma le regole derivano de la poesia: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti” (G. Bruno, *Dialoghi italiani*, Firenze 1958, s. 958-959).

¹⁴⁷ „Quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane” (tamže, s. 960).

¹⁴⁸ „Essi son quelli soli a' quai Saturno ha pisciato il giudizio in testa” (G. Bruno, *Opere italiane*, t. 3 *Candelaio*, Bari 1923, s. 26 - 27).

¹⁴⁹ „Non san far cosa di buono, ma son nati solamente per rodere, insporcare e stercorar gli altrui studi a fatiche” (G. Bruno, *Dialoghi...*, jw., s. 959 - 960).

¹⁵⁰ Tamže, s. 969.

¹⁵¹ F. A. Yates, *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's „Degli eroici furori” and in the Elizabethan Sonnet Sequences*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 1943, s. 101 - 121.

¹⁵² G. Bruno, *Candelaio...*, jw., s. 26 - 27.

¹⁵³ Tamže, s. 23.

¹⁵⁴ Tamže, s. 5.

¹⁵⁵ Tamže, s. 19.

¹⁵⁶ „Furori non de' volgari, ma eroici amori” (G. Bruno, *Dialoghi...*, jw., s. 932).

¹⁵⁷ Tamže, s. 954 - 955.

¹⁵⁸ „Cangiate la mia morte in vita, gli miei cipressi in lauri e gli miei inferni in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre” (tamže, s. 961).

¹⁵⁹ Tamže, s. 961 - 962.

¹⁶⁰ Tamže, s. 1076 - 1077.

¹⁶¹ „Riluce ed è in tutte le cose; però non mi pare errore d'admirarlo in tutte le cose” (tamže, s. 1078).

¹⁶² Zob. *Jordani Bruni Nolani Opera Latina conscripta*, t. 3, Firenze 1891, s. 635 - 700.

¹⁶³ Tamže, s. 655.

¹⁶⁴ Tamže, s. 684.

¹⁶⁵ Tamže, s. 660.

¹⁶⁶ Tamže, s. 659.

¹⁶⁷ Tamže, s. 663.

¹⁶⁸ „C'est une esthétique générale de la fascination, portée à son point extrême, et qui, prise à la lettre, exclue-

rait la possibilité même d'une théorie de l'art' (R. Klein, *La forme...*, jw., s. 113; zob. W. Tatarkiewicz, *L'estetica...*, jw., s. 9).

¹⁶⁹ Zob. E. Panofsky, op. cit., s. 38.

¹⁷⁰ „Per bene intenderle ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o 'l commento”; „... tanto fa a me vedere una pittura non sapendo che si sia, quanto a sentire parlare un barbaro non intendendo che si dica, o leggere un libro non sapendo di che si tratti... La cosa tanto è bella, quanto è chiara e aperta” (P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 98 - 99).

¹⁷¹ „Parla il poeta non a dotti solo, ma al popolo, come l'oratore; e però siano i suoi concetti popolari: popolari chiamo non quai il popolo gli usa ordinariamente, ma tali che siano intelligibili” (cytuje B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 177).

¹⁷² Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 117 - 503.

¹⁷³ Zob. tamże, s. 541 - 542; A. Hauser, *Der Manierismus...*, jw., s. 76.

¹⁷⁴ Zob. P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 2, s. 504 - 506.

¹⁷⁵ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 335 - 338.

¹⁷⁶ A. Blunt, op. cit., s. 105 - 106.

¹⁷⁷ Tamże, s. 116.

¹⁷⁸ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 1, s. 305 - 308; edycja dzieła Gambary w: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 373 - 419.

¹⁷⁹ Edycja współczesna: P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 115 - 123.

¹⁸⁰ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 957.

¹⁸¹ Edycja współczesna: B. Weinberg, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 373 - 419.

¹⁸² V. Hall, op. cit., s. 71 - 72.

¹⁸³ Cytuje V. Hall, tamże, s. 51 - 52.

¹⁸⁴ Skrajny w poglądach Possevino zakazuje nawet czyta-

nia tego dzieła (zob. A. Possevino, *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lyon 1535, s. 20).

¹⁸⁵ Zob. A. Buck, op. cit., s. 149 - 150.

¹⁸⁶ „I precetti santissimi della nostra religione” — tamże, s. 170 - 171.

¹⁸⁷ O manieryzmie Tassa zob. F. Ulivi, op. cit., s. 186 - 259.

¹⁸⁸ F. Patrizi, op. cit., t. 2, s. 197.

¹⁸⁹ Tamże, s. 230.

¹⁹⁰ E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954; D. Della Terza, *Galileo letterato: „Considerazioni al Tasso”*, „Rassegna della Letteratura Italiana” 1965, s. 77 - 91; T. Wlassics, *Galilei critico letterario*, Ravenna 1974.

¹⁹¹ Zob. G. Galilei, *Scritti di critica letteraria*, wyd. E. Mestica, Torino 1906, s. 47 - 172.

¹⁹² „Più presto una pittura intarsiata che colorita a olio; perchè essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente, che non restino i lor confini taglienti, rendon per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza a rilievo” (tamże, s. 47).

¹⁹³ Tamże, s. 57; Zob. niezwykle celne uwagi A. Hausera, *Der Manierismus...*, jw., s. 152.

¹⁹⁴ Marcel Raymond uważa Mazzoniego za teoretyka manieryzmu (M. Raymond, *Aux frontières du maniérisme et du baroque*, w: „Baroque” (Montauban) 1969, t. 3, s. 80). Od czasu ukazania się *Idei...* Panofskyego historycy sztuki za teoretyka manieryzmu uznają Zuccariego. Przesadza w tym zwłaszcza Gustav R. Hocke (op. cit., s. 47 - 51) błędnie interpretując dzieło Zuccariego.

¹⁹⁵ Barokowy charakter teorii Zuccariego słusznie uwydatnia R. Montano, op. cit., s. 227.

¹⁹⁶ G. Toffanin, op. cit., s. 165.

¹⁹⁷ E. Panofsky, op. cit., s. 47 - 50.

¹⁹⁸ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 822 - 823.

¹⁹⁹ G. Vasari, *Le vite...*, jw., s. 6, s. 519.

²⁰⁰ B. Weinberg, *A History...*, jw., t. 2, s. 831 - 833.

²⁰¹ Tamże, s. 875.

²⁰² Najbardziej gruntownie — aczkolwiek mało przejrzystie — dzieło i poglądy teoretyczne Mazzoniego przedstawia B. Hathaway, op. cit.

²⁰³ W rękopisie 3 tomu swojego dzieła Patrizi wdaje się w polemikę z — odmiennym od własnego — stanowiskiem Mazzoniego w kwestii tego, co cudowne, lecz — wbrew swoim zwyczajom — czyni to z szacunkiem dla przeciwnika, w oczywisty sposób odwołując się do elastyczności myślowej Mazzoniego (zob. F. Patrizi, op. cit., t. 2, s. 297 - 298).

²⁰⁴ Zob. B. Hathaway, op. cit., s. 355 - 389.

²⁰⁵ O Albertim zob. P. Barocchi, *Trattati...*, jw., t. 3, s. 394 - 397, 411 - 412.

²⁰⁶ Ed. faksim, obydwu dzieł: F. Zuccari, *Scritti d'arte*, wyd. D. Heikamp, Firenze 1961; Obok Panofskyego nowszą, wartościową analizę teorii Zuccariego dają: M. Accomando, *Le opere teoriche di Federico Zuccari*, „Convivium” 1966, s. 616 - 624 oraz S. Rossi, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari*, „Storia dell'Arte” 1977, s. 37 - 55.

²⁰⁷ Ed. faksim.: *Origine* 18 - 19; *Idea*, t. 1, s. 52.

²⁰⁸ Malarstwo „non solo imita la natura, ma insieme tutti li concetti, e tutte l'opere artificiali, e tutte l'imaginazioni intellettive” (Ed. faksim., *Origine* 24).

²⁰⁹ Ed. faksim., *Idea*, t. 2, s. 17.

²¹⁰ „Il Dissegno interno in generale è una Idea, et forma nell'intelletto rappresentante, espressamente, et distintamente la cosa intesa da quello, che pure e termine, et oggetto di lui” (Tamże, t. 1, s. 5); „Le vogliamo più compiutamente e comunemente dichiarare il nome di questo Dissegno interno, diremo ch'è il concetto, e l'Idea che per conoscere e operare forma chi si sia” (tamże; zob. też S. Barelli, op. cit., s. 30).

²¹¹ Zob. E. Panofsky, op. cit., s. 48 - 51; M. Accomando, op. cit., s. 618 - 619.

²¹² Jako przykład bardzo szczęśliwego ujęcia istoty rzeczy warto zacytować stwierdzenie E. B. O. Borgerhoffa: „Mannerism is expressive deviation from the norm; Baroque is the return to the norm, but with some of the emotional colour of Mannerism carried along and assimilated”. (E. B. O. Borgerhoff, *Mannerism and Baroque: a Simple Plea*, „Comparative Literature” 1953, s. 323 - 331. (Cytuje również A. M. Boase, op. cit., s. 148).

²¹³ „A certaine mesure basse, on la peut juger par les préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des règles” (wyd. Pléiade, Paris 1965, s. 227); zob. R. Sayce, *Renaissance et maniérisme dans l'oeuvre de Montaigne*, w: *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris 1972, s. 146.

²¹⁴ A. Buck, K. Heitmann, W. Mettmann, op. cit., s. 507 - 508, 581 - 584.

²¹⁵ W. Tatarkiewicz, *L'estetica...*, jw., s. 7.

²¹⁶ J. Rimay, op. cit., s. 39 - 43, 434 - 440.

²¹⁷ W. J. Ong, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge Mass, 1958, s. 270 - 292.

²¹⁸ Zob. R. Tuve, *Elizabethan and Methaphysical Imagery*, Chicago 1947, 1961, s. 311 - 353.

²¹⁹ Najlepsza synteza: J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. The Renaissance*, London 1947.

²²⁰ J. Pope-Hennessy, *Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 1943, s. 89 - 100.

²²¹ G. Bruno, *Dialoghi...*, jw., s. 927.

²²² Edycja współczesna: *Elizabethan Critical Essays*, wyd. G. G. Smith, Oxford-London 1904, 1950, s. 1 - 193.

²²³ „Even so cannot our vulgar poesie shew it selfe either gallant or gorgious, if any lymne be left naked and bare” (tamże, s. 142); zob. też J. W. H. Atkins, op. cit., s. 172 - 174.

²²⁴ „With a certaine noveltie and strange manner of conveyance, disguising it no little from the ordinary and accustomed” (*Elizabethan Critical Essays*, jw., s. 142).

²²⁵ Tamże, s. 95; zob. też J. W. H. Atkins, op. cit., s. 169 - 170.

²²⁶ „At the beginning they will seeme nothing pleasant to an English eare, but time and usage will make them acceptable enough, as it doth in all other new guises, be it for wearing of apparell or otherwise” (*Elizabethan Critical Essays*, jw., s. 96).

²²⁷ P. Spriet, *Samuel Daniel (1563 - 1619). Sa vie, son oeuvre*, Paris 1968, s. 23, 31, 66, 554 itd.; J. W. H. Atkins, op. cit., s. 202.

²²⁸ G. Smith, op. cit., t. 2, s. 356 - 384.

²²⁹ Tamże, s. 327 - 355.

²³⁰ „We are the children of nature as well as they; ... the same Sun of discretion shineth upon us” — tamże, s. 366 - 367.

²³¹ Tamże, s. 361.

²³² Tamże, s. 367 - 368.

²³³ W. Tatarkiewicz, *L'estetica ...*, jw., s. 15 - 17.

PROBLEM BAROKU

¹ Zob. O. Kurz, *Barocco. Storia di una parola*, „Lettere Italiane” 1960, s. 414 - 444; tenże, *Barocco. Storia di un concetto*, w: *Barocco europeo e barocco veneziano*, red. V. Branca, Firenze 1962, s. 15 - 34; V. L. Tapié, *Le Baroque*, Paris 1963, s. 5 - 16.

² H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

³ Zob. R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1946, s. 77 - 109; A. Angyal, *Der Werdegang der internationalen Barockforschung*, „Forschungen und Fortschritte” 1954, s. 377 - 383; G. Getto, *La polemica sul barocco*, w tegoz: *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, s. 131 - 218; H. Hatzfeld, *The Baroque from the Viewpoint of the Litera-*

ry *Historian*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1955, s. 89 - 95.

⁴ T. Klaniczay, *L'aspect héroïque et combattant de la poésie baroque*, w: *Baroque*, Montauban 1969, s. 89 - 95.

⁵ J. H. Alsted, *Encyclopaedia septem tomis distincta*, Herborn 1630.

⁶ Zob. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1954.

⁷ Zob. B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929.

⁸ A. Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig 1961 (przekład polski: *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972).

GŁOSA WYDAWNICZA

Przekładu dokonano z pierwodruków w języku węgierskim, po nielicznych drobnych zmianach wprowadzonych przez autora:

Humanistyczny kult wybitnych indywidualności w XV wieku
A nagy személyiségek humanista kultusza a XV. században, „Irodalomtörténeti Közlemények” 1982, z. 2, s. 135 - 149.

Uwagi o periodyzacji i interpretacji literatury epoki renesansu

A Reneszánsz korszakolása és értelmezése, „Irodalomtörténeti” 1974, z. 2, s. 265 - 282.

Neoplatońska filozofia piękna i miłości w literaturze renesansowej

A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban, „Filológiai Közlöny” 1975, z. 4, s. 362 - 373.

Reformacja a rozwój literatur w językach narodowych

Reformáció és anyanyelvi műveltség, „Világosság” 1975, z. 12, s. 727 - 731.

Kryzys renesansu i manieryzm

A Reneszánsz válsága és a Manierizmus, „Irodalomtörténeti Közlemények” 1970, z. 4, s. 419 - 450.

Estetyka manieryzmu

A manierizmus esztétikája (w:) *A manierizmus*. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette Klaniczay Tibor, Budapest 1975, s. 5 - 111.

Problem baroku

Barokk (w:) *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. Szerkesztette Klaniczay Tibor. Írták Bán Imre, Hopp Lajos, Klaniczay Tibor, Pirnát Antal, Stoll Béla, Tarnai Andor, Varga Imre, Budapest 1964, s. 111 - 122.

POSŁOWIE

Nie da się ukryć, że węgierska nauka o literaturze jest w Polsce słabo znana. W kręgach zainteresowanych literaturą nowszą stosunkowo najczęściej korzysta się z dorobku Györgya Lukácsa. Nie przez wszystkich jednak bywa on kojarzony z krajem swojego urodzenia, czemu zresztą trudno się dziwić. Badacze literatury dawniejszej natomiast mają możliwość sięgania do książki Endrego Angyala (*Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, wstęp J. Sokołowska, Warszawa 1972). Ponadto w kilku tomach poświęconych węgiersko-polskim stosunkom kulturalnym i literackim są dostępne prace garstki uczonych węgierskich, ale ograniczone tematycznie do tych dziedzin, a tu i ówdzie trafiają się przygodnie w tłumaczeniach inne rozprawy.

Na taki stan rzeczy składają się różne przyczyny: zaniedbania translatorskie (zwłaszcza w przeszłości), trudności językowe, mniemania o głębokich różnicach między literaturą węgierską a innymi literaturami (w tym również polską), orientacja naszych studiów komparatystycznych zdecydowanie słowiań-

ska bądź zachodnioeuropejska itd. Rzeczywistość tymczasem zdaje się wręcz zachęcać do poznawania dorobku węgierskiej nauki o literaturze. Z jednej strony bowiem sama literatura węgierska w całym swoim procesie rozwojowym dzięki wielu właściwościom okazuje się dla literatury polskiej szczególnie bliska w naszej części Europy, niekiedy bliższa od literatur słowiańskich. Z drugiej strony zaś problemy rozpatrywane przez bardzo żywo rozwijającą się węgierską naukę o literaturze są bliskie naszym zainteresowaniom naukowym. O tym ostatnim winien przekonywać tom, który teraz oddajemy do rąk czytelnika polskiego.

Autor tego tomu, Tibor Klaniczay (ur. 1923), w rodzinnym Budapeszcie odbył filologiczne studia hungarystyczno-italianistyczne (1941 - 1946). Po ich ukończeniu podjął pracę na Uniwersytecie Budapeszteńskim, szybko zdobywając stopnie i postępując w stanowiskach. W roku 1956 przeszedł do Węgierskiej Akademii Nauk, gdzie został zastępcą dyrektora Instytutu Nauki o Literaturze, którym od 1 stycznia 1984 kieruje jako dyrektor. W tymże Instytucie od roku 1970 prowadzi Ośrodek Studiów nad Renesansem. Z dydaktyką uniwersytecką nie zerwał jednak zupełnie: wykładał na paryskiej Sorbonie (1967 - 1968) i na Uniwersytecie Rzymskim (1975 - - 1979). W roku 1965 został członkiem korespondentem, a w roku 1979 — członkiem rzeczywistym Węgierskiej Akademii Nauk.

Klaniczay rozwija ożywioną działalność zagraniczną, pozostając we władzach wielu międzynarodowych towarzystw i organizacji naukowych (Association Internationale de Littérature Comparée, Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance, Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság — Międzynarodowe Towarzystwo Filologów Węgierskich). Posiada wiele wyróżnień zagranicznych (m.in. jest członkiem korespondentem Mediaeval Academy of America, otrzymał francuskie odznaczenie Palmes Académiques, jest doktorem honoris causa uniwersytetu w Tours).

Prace naukowe Klaniczaya idą w różnych kierunkach. Rozpoczął je od studiów nad literaturą starowęgierską, skupiając uwagę na dwóch najwybitniejszych reprezentantach tamtej doby, na późnorennesansowym Bálincie Balassim i na barokowym Mikłósu Zrinyim, którego wyposażył w monografię (1 wyd. 1954, 2 wyd. 1964). Studia owe, fundamentalne dla tych pisarzy, odznaczają się szerokim zapleczem historycznokulturowym i porównawczym. Zasięgiem chronologicznym, a także rozległością ujęcia stanowiły one zapowiedź późniejszych badań Klaniczaya. Jego doświadczenia historycznoliterackie owocują również po dzień dzisiejszy w zbiorowych syntezach dziejów literatury węgierskiej, któ-

re zawdzięczają mu powstanie jako inicjatorowi i organizatorowi, redaktorowi naukowemu i współautorowi (od krótszych kompendiów przeznaczonych dla czytelników zagranicznych i wydawanych w językach obcych po wielką sześcioletnią syntezę akademicką, 1 wyd. 1964, 2 wyd. 1978).

Z upływem czasu krąg naukowych zainteresowań Klanciczaya rozszerzał się wyraźnie. Śladem jego przemyśleń metodologicznych jest tom poświęcony marksizmowi w nauce o literaturze (*Marxizmus és irodalomtudomány*, 1964). Najdobitniej wszakże rysowuje się to poszerzanie horyzontów badawczych w studiach komparatystycznych. Porównawcze dociekania Klanciczaya rozwijają się w przedmiocie od związków literatury węgierskiej z literaturami zachodnioeuropejskimi do relacji między tymi ostatnimi, od praktyki w utworach literackich do wypowiedzi teoretycznych, od literatury do sztuki, od zjawisk połączonych zależnościami genetycznymi do zjawisk dających się kojarzyć dzięki analogiom typologicznym, od pojedynczych faktów do prawidłowości rządzących międzynarodowym obiegiem wartości kulturowych.

Słowem, z biegiem czasu Klanciczay ogarnia coraz rozleglejsze połacie współczesnej komparatystyki, poruszając się z ogromną swobodą po europejskiej twórczości artystycznej renesansu i baroku oraz poświęconym jej piśmiennictwie naukowym. Tendencje te znajdują najpełniejszy wyraz w najnowszych pracach badacza węgierskiego (*La littérature com-*

parée et la Renaissance, „Revue Canadienne de Littérature Comparée” 1983, s. 1 - 22; *Maniérisme et Baroque considérés sous l'aspect de la tradition et innovation* — referat wygłoszony w roku 1982 w Nowym Jorku, na kongresie Association Internationale de Littérature Comparée, w druku).

Odważne podejmowanie trudnych problemów naukowych, ciekawe metodologicznie propozycje rozwiązań, dążenie do łącznego rozpatrywania literatury i sztuk, praktyki artystycznej z teorią, erudycja głęboka i rozległa, prawdziwie europejska — takim właściwościom warsztatu badawczego zawdzięcza Klaniczay dobrą znajomość swoich studiów poza Węgrami. Jest on obecnie za granicą bodaj najlepiej znanym i najwyżej cenionym przedstawicielem dzisiejszej węgierskiej nauki o literaturze. Poszczególne studia Klaniczaya ukazują się w językach obcych na Węgrzech, dzięki dość rozpowszechnionej tam dobrej praktyce publikowania w przekładach prac autorów rodzimych. Często pojawiają się one również w zagranicznych czasopismach i tomach zbiorowych. W osobnych edycjach książkowych wydano dotąd za granicą dwa tomy Klaniczaya: *La crisi del Rinascimento e il Manierismo* (Roma 1973), *Renaissance und Manierismus. Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil* (Berlin 1977).

Czytelnicy w Polsce nie mieli zbyt wielu okazji; by zetknąć się z dorobkiem Klaniczaya. Dwa jego studia ogłoszono w przekładzie na język polski (*Problem renesansu w literaturze i kulturze węgierskiej*,

tłum. J. Ślaski, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1961, s. 175 - 201; *Style i historia stylów*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3, s. 305 - 335). Ukazał się też u nas zarys dziejów literatury węgierskiej współautorstwa Klaniczaya (T. Klaniczay, J. Szauder, M. Szabolcsi, *Historia literatury węgierskiej. Zarys*, tłum. J. Barczyński, J. Falicki, Wrocław 1966). Ponadto zaś jedna z jego rozpraw jest dostępna w języku włoskim (*Niccolò Zrinyi, Venezia e la letteratura della ragion di stato* (w zbiorze:) *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967, s. 264 - 273). Są to wszystko — jak łatwo zauważyć — rzeczy dawniejsze, i czasem powstania, i latami publikacji w Polsce, niełatwo już dzisiaj osiągalne.

Podjęmując pracę nad prezentowanym obecnie czytelnikowi polskiemu wyborem, zdecydowaliśmy zatem skupić uwagę szczególnie na nowszych studiach Klaniczaya. W rezultacie do tomu trafiły rozprawy pochodzące — oprócz jednej, wcześniejszej — z lat 1970 - 1982 (wedle pierwodruków węgierskich, z których dokonywano przekładów). Staraliśmy się skoncentrować na studiach odwołujących się w egzemplifikacjach i w piśmiennictwie naukowym zwłaszcza do materiałów zachodnioeuropejskich, a więc do twórczości i wiedzy stosunkowo łatwiej dostępnej czytelnikowi polskiemu. Wskutek tego w tomie pojawiają się sporadycznie tylko odwołania do zasobów węgierskich, niestety słabo zna-

nych nawet naszym specjalistom. Bardzo skromnie też przedstawiają się polonika, których obecności można było oczekiwać w niejednym miejscu. Jest to wynikiem niedostatków w upowszechnianiu w językach obcych naszych osiągnięć. Nade wszystko jednak kierowaliśmy się w wyborze spodziewanymi korzyściami dla badań polskich. Staraliśmy się, mianowicie, zgromadzić te studia Klaniczaya, które mogłyby służyć z pożytkiem prowadzonym u nas dociekaniom naukowym.

Periodyzacja i interpretacja literatury epoki renesansu, oddziaływanie reformacji na rozwój literatur w językach narodowych, kwestia baroku — to problemy, z którymi stykają się niemal na co dzień zarówno wytrawni badacze, jak adepti różnych dziedzin wiedzy o naszej przeszłości. Wszelkie nowe ustalenia czy nawet tylko propozycje rozwiązań mają więc tutaj szczególną wartość. Rozważania o humanistycznym kulcie wybitnych indywidualności oraz o platońskiej filozofii piękna i miłości w literaturze renesansowej są na pozór odległe od sarmackiej rzeczywistości. Wczytanie się w te teksty pozwala jednak odkryć w nich ciekawe sugestie dla rozwijania naszych zainteresowań, na przykład w pierwszym — dla przechodzenia średniowiecza w renesans, dla facecjonistyki, biografistyki czy dla „zwierciadeł” literackich, w drugim zaś — dla erotyków i petrarkizmu. Niewykluczone wszakże, iż najżywiej — aczkolwiek chyba nie bez dyskusyj — zostaną przyjęte obydwie studia Klaniczaya o manieryzmie, najlepiej

zresztą znane za granicą dzięki paru przekładom na języki obce (francuski, niemiecki, włoski) i tam dobrze przyjmowane.

Manieryzm stanowi — jak wiadomo — jedną z najbardziej ekspansywnych, ale i dyskusyjnych kategorii w obrębie twórczości artystycznej. Jego ekspansywność objawia się i w tym, że ogarnia on rozległe dziedziny sztuki, łącznie z muzyką, oraz literatury, i w tym, że wedle niektórych koncepcji wychodzi on poza pogranicze między renesansem a barokiem, a więc w zasięgu zarówno materiałowym, jak chronologicznym. Dyskusyjność manieryzmu natomiast przybiera rozmaite postaci. Nie wszystkim wydaje się jednakowo nieodzowna i owocna potrzeba operowania tą kategorią, zwłaszcza w obrębie literatury. Ale i ci, których ożywia przeświadczenie o zasadnej przydatności manieryzmu, nie są zgodni co do jego istoty. Czy jest on zjawiskiem stałym, powtarzalnym, odwiecznym, czy też ograniczonym w czasie, tylko jednokrotnym? Czy stanowi epokę, prąd czy styl? Czy łączy się z późnym renesansem, jego schyłkiem bądź kryzysem, czy też znaczy początki baroku, jego prekursorskie załączki w łonie renesansu? A może jest po prostu tożsamy z okresem przejściowym między renesansem a barokiem? W jakim pozostaje stosunku do potrydenckiej kontrreformacji, do neostoicyzmu rosnącego w siłę? I tak dalej.

Na takie i podobne pytania nie potrafimy jednoznacznie odpowiedzieć, chociaż w badania nad ma-

nieryzmem trwające od wielu dziesięcioleci — ale i zataczające rozmaite meandry — są zaangażowani najwybitniejsi przedstawiciele humanistyki dwudziestowiecznej, m.in. Max Dvořák, Ernst Robert Curtius i Arnold Hauser. Tym klasykom towarzyszy cała plejada uczonych reprezentujących przeróżne kraje, zainteresowania naukowe i orientacje badawcze, spośród których na wzmiankę zasługują szczególnie: Wylie Sypher, Gustav René Hocke, Walter Friedländer, Georg Weise, Franzsepp Würtenberger, Jacques Bousquet, Linda Murray, John K. Shearman, André Chastel, Marcel Raymond, Claude-Gilbert Dubois. W tym gronie międzynarodowym ważne miejsce zajmują badacze włoscy, m.in. Luisa Becherucci, Ezio Raimondi, Riccardo Scrivano, Ferruccio Ulivi, Amedeo Quondam, Paola Barocchi.

Do rąk czytelników polskich trafił szybko, bo w trzy lata po wydaniu oryginału, przekład książki J. K. Shearmana (*Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, przedmowa J. Białostocki, Warszawa 1970), nadto zaś m.in. fragment rozważań A. Hausera zawarty w jego głównym dziele (*Spółeczna historia sztuki i literatury*, tłum. J. Ruszczyćówna, posłowie J. Starzyński, t. 1, Warszawa 1974, s. 283 i n.). Zanim jednak ukazały się te przekłady, badacze polscy podjęli badania nad manieryzmem (por. zwłaszcza studia Władysława Tatarkiewicza i Jana Białostockiego, a także Mieczysława Brahmery). Te zainteresowania nie pozostały bez kontynuacji (por. m.in.: J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu mo-*

delu epoki, Warszawa 1971, rozdział pod znamienym tytułem: *Manieryzm — niebezpieczna kariera pojęcia*, s. 48 i n.; B. Otwinowska, *Od „maniery” do „stylu”*. *Paragon sztuki i literatury* (w zbiorze:) *Estetyka — Poetyka — Literatura*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1973, s. 77 - 118).

Ostatnio zainteresowania manieryzmem ze strony naszych historyków literatury znalazły ciekawy i instryktywny wyraz w tomie zbiorowym poświęconym pograniczu między renesansem a barokiem (*Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, Wrocław 1984: M. Żurowski, *Aktualna problematyka manieryzmu w historii literatury*, s. 77 - 95; B. Otwinowska, *Po co manieryzm? (Przegląd stanowisk)*, s. 97 - 109). Przypomnieć tu też trzeba próby aplikowania manieryzmu w odniesieniu do naszych poetów z owego pogranicza, wobec Daniela Naborowskiego (Jan Dürr-Dur-ski), a zwłaszcza wobec Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (Claude Backvis, Jan Błoński, Jerzy Ziomek). Próby takie, nieśmiałe, nie we wszystkich szczegółach równie przekonywające i chyba nazbyt szybko z naszej świadomości naukowej wyparte, wymagałyby weryfikacji i dalszych dociekań, przy wykorzystaniu nowszego piśmiennictwa naukowego. Studia Kłaniczaya o manieryzmie zatem winny trafić w Polsce na grunt przygotowany, ale i potrzebujący inspiracji dla przyszłych rozstrzygnięć, szczególnie w dziedzinach badawczych historyków literatury.

Tyle o pożytkach doraźnych, jakie powinien przynieść badaczom polskim wybór studiów Klaniczaya. Nad korzyściami trwalszymi, i to dla szerszego kręgu czytelników niekoniecznie z profesji zainteresowanych renesansem czy barokiem, nie trzeba się tutaj zatrzymywać. Wystarczy bowiem przelotny kontakt z rozprawami, by przekonać się, że mają one wszelkie znamiona dobrej pracy popularyzatorskiej. Można zatem wyrazić nadzieję, że węgierska nauka o literaturze, którą reprezentuje teraz Tibor Klaniczay, pocznie odłąd z sukcesami torować sobie drogę na naszym rynku wydawniczym.

Jan Ślaski

INDEKS OSÓB *

- 7
- | | |
|---|---|
| <p>Abarbanel Jehuda zob. Hebrajczyk Leon</p> <p>Ábel Jenő 311, 314</p> <p>Acciaiuoli Adovardo 38</p> <p>Acciaiuoli Donato 38, 311</p> <p>Acciaiuoli Niccolò 38</p> <p>Accolti Benedetto 35</p> <p>Accomando Marina 349</p> <p>Ackerman Gerard M. 344</p> <p>Ady Endre 101</p> <p>Agricola Mikael 97 - 99</p> <p>Agricola Rudolf 324</p> <p>Agrippa von Nettesheim
Heinrich Cornelius 18,
122, 152, 158, 163, 165,
255, 260, 264</p> <p>Aguzzi Barbagli Danilo 240,
326, 342</p> <p>Alamanni Luigi 44</p> <p>Alba Fernando Alvarez de
Toledo, książę 110</p> | <p>Alberti Leon Battista 10</p> <p>Alberti Romano 280, 349</p> <p>Albino Giovanni 46</p> <p>Alciati Andrea 122</p> <p>Aleksander VI (Rodrigo Borgia), papież 151</p> <p>Aleksander Wielki, król Macedonii 43, 51, 60</p> <p>Alfons Aragoński, król Neapolu 38, 43, 46, 50 - 52, 54, 57, 60, 62, 63, 64, 312, 313</p> <p>Alessandro da Firenze 60</p> <p>Alsted Johann Heinrich 295, 352</p> <p>Altdorfer Albrecht 127</p> <p>Ammannati Bartolomeo 131, 268, 273, 322</p> <p>Ammirato Scipione 212, 226, 227</p> <p>Andrea del Castagno 33</p> |
|---|---|

* Numery stron podane drukiem pochyłym oznaczają, że dane nazwisko występuje w tytule.

- Angeli Jacopo 44
 Angers Julien Eymard d'
 330
 Angyal Endre 351, 352, 355
 Antal Friedrich 318, 323
 Apulejus, Lucius Apuleius
 248
 Arcimboldi Giuseppe 140,
 143, 225
 Ariani Marco 43, 334
 Ariosto Lodovico 20, 25, 189,
 198, 202 - 204, 217, 236 -
 - 238, 268, 272, 275, 277,
 335
 Armenini Giovanni Battis-
 ta 220, 256, 280, 338,
 339
 Arnold Paul 321, 323, 329
 Arrebo Auder 104
 Artz Federick B. 316
 Arystoteles 15, 119, 146, 147,
 154, 156, 186 - 189, 192,
 196 - 203, 205, 206, 210 -
 - 212, 227, 232, 233, 235,
 237 - 239, 241 - 244, 247,
 248, 251, 258, 264, 269 -
 - 272, 274 - 278, 283, 326,
 333 - 336, 342
 Aston Trevor 318
 Atkins J. W. H. 350, 351
 Aubigné Théodore Agrippa
 d' 304, 323
 Augustyn, Aurelius Augu-
 stinus, św. 37
 Aurispa Giovanni 48
 Awicenna 119
 Bacon Francis 288
 Backvis Claude 364
 Balassi Bálint 73, 76, 79,
 82, 103, 104, 283, 313, 357
 Baldwin Charles Sears 332
 Bán Imre 332
 Bandello Matteo 217
 Barczyński Juliusz 360
 Barelli Emma Spina 333,
 349
 Barocchi Paola 322, 332,
 337 - 340, 347, 349, 363
 Baron Hans 308, 311
 Bartlett Phyllis Brooks 323
 Basinio da Parma 56
 Battaglini Angela 312
 Battenhouse Roy W. 328
 Battisti Eugenio 307, 321,
 339
 Baumgart Fritz 321, 345
 Bazyli Wielki, św. 242
 Beccadelli Antonio Panor-
 mita 33, 40, 46, 47, 50 -
 - 52, 63, 64, 310, 312
 Becherucci Luisa 315, 363
 Bél Mátyás 313
 Bellarmino Roberto 161
 Belizariusz, wódz bizantyń-
 ski 51
 Bellay Joachim du 89, 104
 Bellori Giovanni Pietro 220,
 339
 Bembo Pietro 25, 82, 89,
 104, 123, 185, 222
 Benadducci Giovanni 311

Bernard ze Sieny, św. 33, 36
 Berthé de Besaucèle Louis 334, 336
 Bessarion, Vissarion, kardynał 41, 49
 Besomi Ottavio 315
 Béze Théodore de 162
 Białostocki Jan 316, 363
 Birnbaum Marianna D. 313
 Blunt Anthony sir 332, 337 - 339, 347
 Błońska Wanda 360
 Błoński Jan 364
 Boase Alan M. 316, 340, 341, 350
 Boccaccio Giovanni 24, 32, 34, 37, 41, 42, 55, 125, 248, 308
 Bodin Jean 128, 129, 162, 321
 Boiardo Matteo Maria di Scandiano 236
 Bonfini Antonio 43, 62, 101, 314
 Borgerhoff E. B. O. 350
 Borghini Raffaello 224, 339
 Borgia Lucrezia 126
 Bornemisza Péter 96, 103
 Bosch Hieronim 140
 Botticelli Sandro, właśc. Alessandro di Mariano Filipepi 125
 Bousquet Jacques 316, 320 - 322
 Bouwsma William J. 326, 328
 Braccio di Montone 36, 63
 Brahe Tycho 143
 Brahmer Mieczysław 305, 307, 340, 360, 363
 Branca Vittore 334, 361
 Braudel Fernand Paul 20, 307, 318, 319
 Breughel Pieter 127
 Brickman B. 326
 Brini Mirella 325
 Bronzino, właśc. Angelo (Anguolo) di Cosimo di Mariano 130, 131
 Brown Frieda S. 330
 Brunelleschi (Brunellesco) Filippo 42, 310
 Bruni Leonardo (Aretinus) 10, 30, 35, 38, 41, 44, 45, 48, 49, 51, 208, 209, 213, 308 - 312
 Bruno Giordano 20, 21, 77, 82, 121, 142, 144, 152, 156 - 161, 164, 166, 171, 235, 257, 258, 260 - 263, 285 - 288, 324 - 329, 345, 346, 350
 Buck August 306, 332, 334, 335, 348, 350
 Budny Szymon 98
 Buonaccorsi Filippo zw. Kallimachem 38, 309
 Burckhardt Jacob 7, 8, 305, 307, 308, 314

Burdach Karl 305

Calderon de la Barca Pedro 304

Camillo Giulio Delminio 121, 153, 229, 230, 234, 250, 255, 319

Camoëns Luis Vaz de 72

Campanella Tommaso 159 - 161, 164, 166, 325, 328

Campano Giovanni Antonio 36, 45, 62, 63, 314

Campianus Johannes A. 304

Campion Thomas 287

Cantimori Delio 6, 8, 305, 306

Caramella S. 315

Carbone Lodovico 50

Cardano Girolamo Geromino 26, 154, 230

Carrillo y Sotomayor Luis 283

Castelli Enrico 319, 321

Castelvetro Lodovico 233, 241, 243, 247, 270

Castiglione Baldassare 25, 82, 141, 222

Castracani Castruccio 52, 66

Cattani da Diacceto Francesco 70, 71, 73, 77

Cavalcanti Bartolomeo 201, 209, 228

Cavalcanti Guido 32

Ceglédi János 143

Cellini Benvenuto 137 - 138

Cervantes Saavedra Miguel de 72, 130, 131, 304

Cesarini Giuliano 49

Cezar, Caius Iulius Caesar 51, 60

Chabod Federico 8, 306

Chapman George 141, 323, 329

Charron Pierre 173

Castel André 316, 317, 323, 363

Christine de Pisan 29, 59, 307, 313

Chrysoloras Manuel 38, 59

Chudak Henryk 153, 161

Ciardi Roberto Paolo 345

Ciaranfi Anna Maria 337

Cola di Rienzo 24

Colonna Vittoria 133

Comanini Gregorio 225, 227, 339

Commynes Philippe 66

Contarini Gasparo, kardynał 133

Contile Luca 341, 342

Corneille Pierre 304

Correr Gregorio 52

Cortese Giulio 231, 232

Coulon Rémi 308, 314

Coverdale Miles 97

Cranz Edward F. 310

Croce Benedetto 239, 319, 326, 331, 340, 342, 352

Curlo Giacomo 53

Curtius Ernst Robert 363

- Cycon, Marcus Tullius
Cicero 35, 37, 166, 167,
169, 283
- Cyrus Starszy zw. Wielkim
51
- Dalmatin Jurij 98
- Daniel Samuel 286 - 288,
351
- Dalla Valle Daniela 324,
325, 329, 330
- Daniello Bernardino 186
- Dante Alighieri 34, 35, 41,
42, 51, 55, 248, 277 - 279,
308
- Danti Vincenzo 220, 224,
225, 227
- Deacon Richard 328
- Decembrio Pier Candido 40,
44, 51, 63
- Dee John 143, 163, 164, 328
- Delminio zob. Camillo Giu-
lio
- Del Rio Martin Antonio
173, 178, 331
- Della Casa Giovanni 141,
232, 265
- Della Porta Giambattista
154, 158
- Della Terza Dante 348
- Denores Giason 268 - 270
- Demostenes 248
- Descartes René 165
- Dévai Biró Mátyás 99
- Diogenes Laertios 44
- Dolce Lodovico 208, 209,
213, 214
- Domenichi Lodovico 83
- Dominici Johannes 308
- Donne John 20, 21, 127, 131,
141, 232, 340
- Dózsa György 16
- Dreano Matwin 331
- Drouyn Daniel 330
- Drudius Laurentius 312
- Du Bellay Joachim zob.
Bellay Joachim du
- Dubois Claude-Gilbert 316,
363
- Dudley Robert 127
- Dufour Alain 307, 322
- Du Vair Guillaume 173,
176, 330
- Dür-Durski Jan 364
- Dvořák Max 363
- Dürer Albrecht 143, 253
- Dynnik Mikhail 327
- Ebreo Leone zob. Hebraj-
czyk Leon
- Eckhardt Sándor 333
- Ellebodius Nicasius 334
- Ellinger Georg 309, 312,
313
- Erldt Robert 320, 323
- Empedokles z Akragas 247
- Epiktet z Hierapolis 145,
148, 167 - 171, 173, 178
- Erazm z Rotterdamu, właśc.
Gerhard Gerhards 15,
20, 25, 132, 142, 169, 170

- Equicola Mario 341
 Este, ród 44, 57
 Este Ercole d', książę 51,
 63
 Eurypides 200
 Evans Robert J. W. 322
- Falicki Jerzy 360**
 Fazio Bartolomeo, Facius
 33, 43, 46, 61, 64, 308,
 312, 313
 Febvre Lucien 20, 27
 Federico da Montefeltro 34,
 40, 44, 51 - 54, 58, 60, 62,
 64, 310, 312, 313
 Ferdynand I Aragoński,
 król Neapolu 40, 54, 64,
 310, 315
 Fergusson Wallace K. 306
 Feniczy György 311, 313
 Ficino Marsilio 15, 51, 67 -
 - 70, 72, 76, 77, 82, 84,
 132, 149 - 151, 158, 165,
 183, 255, 260, 264, 325
 Filelfo Francesco 33, 40, 44,
 50, 57, 64, 65, 311 - 314
 Filelfo Giovan Mario 312
 Filip II, król hiszpański
 139, 317
 Filip Macedoński 51
 Filippo de Lignamine 40
 Filon z Aleksandrii 72
 Firenzuola Agnolo 83, 222
 Firpo Luigi 396, 328
 Florio John 287
 Fludd Robert 166
- Fógel József 314**
 Fracastoro Girolamo 190,
 194
 Franciszek I de Valois, król
 francuski 121, 125
 Francken Christian 324
 French P. 328
 Friedländer Walter 305, 363
 Fuggierowie, bankierzy 94,
 112
- Gaida Giacinto 309
 Galen Claudius 119
 Galetti Gustavo Camillo
 308
 Galileusz, Galileo Galilei
 165, 180, 174, 275, 348
 Gambaro Lorenzo 268, 273,
 347
 Garcilaso de la Vega 72
 Gareffi A. 320
 Garin Eugenio 8, 11, 306,
 307, 309, 311, 314, 315,
 324 - 330, 340
 Gassendi Pierre, właśc. P.
 Gassend 165
 Georges de Venice zob.
 Giorgio Francesco
 Geremek Bronisław 307,
 318
 Gerézdi Rabán 313
 Getto Giovanni 331, 351
 Gierczyński Zbigniew 330
 Gilio Giovanni Andrea
 213 - 215, 264

- Giorgio Francesco 15, 193,
316, 317, 333
- Giotto di Bondone 32, 37
- Giraldi Cinzio Giovanni
Baptista 198 - 207, 211,
236 - 238, 334 - 336, 342
- Girolamo da Carpi 318
- Giustiniani Vito R. 311
- Gohory Jacques 162
- Goltzius Hendrik 130
- Góngora y Argote Luíz de
20, 21, 130, 232
- Gonzaga Curzio 241
- Gonzaga Lodovico 57
- Gottifredi Bartolomeo 82
- Gottskalsson Oddur 97
- Gracián y Morales Baltasar
341
- Graciotti Sante 314
- Grant Leonard W. 313
- Grazzini Anton Francesco,
zw. Lasca 200
- Greco Aulo 130, 308, 309,
311
- Greco El, właśc. Dominikos
Theotokopulos 20, 21,
219, 224, 308
- Gregory Tulio 326
- Grilli Alberto 330
- Grimmelshausen Hans J.
304
- Grzegorz z Sanoka 39, 309
- Gryphius Andreas 304
- Guarini Giovanni Battista
270, 271, 275
- Gaurino Veronese 38, 44,
50, 59, 313
- Guerrieri Crocetti C. 334,
336, 337
- Guevara Antonio de 283,
323
- Gundulić Ivan 304
- Guzmán Ferran Perez de
33
- Habsburgowie, dynastia 94
- Hall Vernon 333, 337, 347
- Hamilton Alastair 323
- Hannibal 51
- Haskins Charles Homer 306
- Hathaway Baxter 333, 341,
349
- Hatzfeld Helmut 351
- Hauser Arnold 130, 134,
315, 316, 319 - 322, 329,
347, 348, 363
- Hausmann F. R. 314
- Haydn Hiram 307
- Hebrajczyk Leon, Ebreo
Leone, Abarbanel Jehu-
da 15, 71 - 77, 79 - 82,
315
- Hegedűs Istvan 311
- Heikamp D. 349
- Heitmann Klaus 332, 350
- Heliodor z Emessy 248
- Heltai Gáspár 101
- Helton Tinsley 306
- Henkel Arthur 320
- Henryk IV, król francuski
144

- Heredia Juan Fernandez
 de 44
 Hermes Trismegistos 149,
 150, 152, 157, 165
 Hermogenes z Tarsu 234
 Herodot 248
 Hieronim ze Strydonu, św.
 167, 265, 329
 Hilliard Nicolas 284, 350
 Hocke Gustav René 315,
 316, 321, 341, 348, 363
 Hohenzollern Albrecht 96
 Hohsbowm E. J. 317
 Homann Holger 320, 329
 Homer 37, 202, 206, 241,
 242, 247, 258, 274, 336
 Horacy, Quintus Horatius
 Flaccus 186, 200, 205,
 206, 210, 268, 336
 Horapollus Niliacus 122
 Horozco y Covarruvias de
 Leyva Juan 170
 Hunyadi János 54
 Huszár Gál 96
 Huszti József 311, 313

 Isar Herbert E. 317
 Iványi Béla 314
 Innocenty VII, papież 38
 Isotta degli Atti 56

 Jacquot Jean 317
 Jakub z Portugalii, kardy-
 nał 52
 Jakubica Mikulaš 97, 98
 James Thomas 167

 Jan II, król Portugalii, zw.
 Monarchą Doskonałym
 62
 Janus Pannonius 40, 47,
 52, 57, 59, 311, 312, 313
 Jerzy z Trapezuntu 40
 Jesenský Jan, Jessenius
 Joannes 163, 164, 328
 Joanna d'Arc 59, 313
 Jones Ernest Charles 149
 Juhász László 311, 314, 315

 Kalwin Jan, Jean Calvin,
 Cauvin 91
 Karol Wielki, król francus-
 ki 204
 Karol V, król hiszpański
 30, 138
 Karol VIII, król francus-
 ki 38, 109
 Karolyi Gáspár 98, 100
 Kempfi Andrzej 330
 Kennedy Angus J. 313
 Kepler Johannes 143
 Keserű Bálint 324, 329
 Klaudian, Claudius Clau-
 dianus 57, 311
 Klaniczay Tibor 306, 314,
 317, 324, 331, 334, 352
 Klein Robert 262, 320, 333,
 344, 345
 Kochanowski Jan 104
 Koltay-Kasztner Jenő 332
 Komenský Jan Amos 128,
 145, 324
 Konrad NikolaJ J. 306

- Konzul Štefan 99
 Kopernik Mikołaj 20, 26,
 120, 147, 152, 319
 Kott Jan 320
 Kovács Sándor 312
 Krabbel G. 328
 Kreczowska Maria 305, 307
 Kristeller Paul Oskar 240,
 324 - 326
 Król Marcin 318
 Ksenofont z Efezu 43, 47
 Kula Witold 318
 Kunktator Fabiusz 51
 Kurcjusz Rufus 43, 44
 Kurz Otto 351
 Kwiecińska M. 318
- La Boetie Etienne de 172,
 173
 Landino Cristoforo 50, 186
 Lange Klaus Peter 341
 Laskai János 331
 Lasso Orlando 130
 La Taille Jean de 323
 Latini Brunetto 32
 Lazzarelli Lodovico 325
 Lee Rensselaer W. 332
 Leibniz Gottfried Wilhelm
 319
 Leonardo da Vinci 15, 18,
 191, 251
 Leto Giulio Pomponio 43,
 50
 Lichońska Irmina 309
 Lipsius Justus 142, 169, 172 -
 - 177, 179, 187, 323, 324,
 330, 331
 Liwiusz, Titus Livius 61
 Lomazzo Giovanni Paolo
 235, 251 - 256, 259, 280,
 284, 344, 345
 Lombardi Bartolomeo 187
 Ludwik IX święty, król
 francuski 29
 Ludwik XI, król francuski
 38, 63, 66
 Lucas van Leyden 143
 Lukan, Marcus Annaeus
 Lucanus 58, 247
 Lukács György 355
 Lullus Raimundus 120, 153,
 163, 319, 325
 Luter (Luther) Marcin 20,
 90, 91, 93 - 95, 97, 100
- Łazariew Wiktor N. 306
- Machiavelli Niccolò 20, 25,
 52, 66, 108, 151
 Maciej Korwin (Corvinus),
 król węgierski 43, 44, 47,
 51, 52, 54, 58, 62, 313,
 314
 Maffei Rafaelo 119
 Maggi Vincenzo 211
 Magnus Olaus 102
 Maillard J. F. 333
 Malatesta, ród 44
 Malatesta Carlo 30
 Malatesta Sigismondo 56,
 57, 63, 312

- Mandrou Robert 321
 Manetti Antonio 42, 51
 Manetti Giannozzo 33, 35,
 36, 41, 42, 49, 308, 309
 Mantegna 253
 Manuzio Aldo 186
 Marcello Jacopo Antonio
 30, 33, 43, 51, 58, 61
 Marek Aureliusz, Marcus
 Annius Catullus Severus
 167, 169
 Maria de Bourgogne 60
 Marinis Tammaro de 312
 Marino Giambattista 275,
 304, 340
 Marlowe Christopher 130,
 328
 Marsuppini Carlo 37
 Martelotti Guido 308
 Marzio Galeotto, Martius
 Galeottus Narniensis 43,
 47, 51, 65, 305, 311, 315
 Masaccio, właśc. Tommaso
 di ser Giovanni di More
 189
 Masai François 306
 Mátrai László 324, 328
 Maylender Michele 323
 Mazvydas Martinas 97
 Mazzoni Jacopo 276 - 280,
 282, 348, 349
 Mazzuchelli Giammaria 308
 Medici (Medyceusze),ród
 44, 58, 112, 115
 Medici Cosimo de' 33, 35,
 50, 125
 Medici Lorenzo de' 25, 52,
 217
 Mehus Laurentius 308, 310
 Memmo Paul E. 327
 Mercati Angelo 327
 Merleau-Ponti Maurice 320
 Mersenne Marin 165, 180
 Mesnard Pierre 320, 321,
 326, 330
 Mestica Enrico 348
 Mettmann Walter 332, 350
 Michałowska Teresa 364
 Michelangelo Buonarroti,
 Michał Anioł 20, 133, 189,
 198, 207 - 210, 212 - 215,
 220, 224, 227, 253, 254,
 265, 268, 277, 309, 316,
 337, 339
 Michelet Jules 6, 305
 Migne Jacques Paul 310
 Mikołaj V (Tomasso Paren-
 tucelli), papież 54
 Milton John 304
 Minturno Antonio Sebastia-
 no 206, 234
 Mirandola zob. Pico della
 Mirandola Giovanni
 Molinet Jean 60
 Mombello Gianni 307
 Momper Joos de 127
 Montaigne Michel 20, 21, 72,
 122, 123, 141, 171 - 173,
 282, 286 - 288, 329, 330,
 350
 Montano Rocco 332, 340,
 348

- Morsztyn Jan Andrzej 304
 Morus Thomas 15, 25, 102,
 132
 Mrówczyński Tadeusz 318
 Muret Marc-Antoine 169,
 172
 Murray Linda 316, 363
 Murzynowski Stanisław 98

 Naborowski Daniel 364
 Nádasdy Tamás 96
 Naldi Naldo 58, 64, 313
 Namer Emile 327
 Náprági Demeter 143
 Nardi Bruno 319, 326
 Nauert Charles G. 320
 Nepos Publiusz Korneliusz,
 Publius Cornelius Nepo
 44
 Newton Isaac 154
 Niccolò dell' Abate 127

 Ochab Maria 318
 Oestreich Gerhard 330
 Oleśnicki Zbigniew 39, 309
 Ong Walter J. 350
 Opitz Martin 104
 Ossola Carlo 333, 339
 Otwinowska Barbara 364
 Owidiusz, Publius Ovidius
 Naso 56, 323

 Pabst Georg Wilhelm 130
 Pacetti Dionisio P. 309
 Pach Zsigmond Pál 318
 Palaeologus Jacobus 144,
 163, 164

 Paleotti Gabriele 266
 Palmieri Matteo 38, 50, 52
 Panhormita zob. Panormita
 Panormita zob. Beccadelli
 Antonio
 Panofsky Erwin 332, 339,
 345, 347 - 349
 Paracelsus, właśc. Theo-
 phrast von Hohenheim
 26, 119, 152, 162
 Pareus Dawid 144
 Parisien Jean Martin 326
 Parmensis Basinius 312
 Parmigiani, właśc. France-
 sco Mazzola 126, 131, 224
 Patricijus Franciskus zob.
 Patrizi
 Patrizi Francesco da Cher-
 so 144, 154 - 158, 160, 161,
 163, 165, 229, 230, 234 -
 - 245, 247 - 252, 256, 257,
 259, 270, 271, 273, 274,
 279, 286, 326, 327, 340-
 - 344, 348, 349
 Paweł II, papież 62, 133,
 138
 Paweł z Tarsu, apostoł św.
 95, 214
 Pazzi Alessandro de 186
 Pécsi Simon 144
 Pedersen Christian 96, 98,
 102
 Pelc Janusz 364
 Pellegrino Camillo 232, 237,
 238, 273, 341, 342
 Perec Vladimir 341

- Perotti Niccolò 40
 Persjusz, Flaccus Aulus
 Persius 265
 Perykles 48
 Petki János 143
 Petrarka, Francesco Petrar-
 ca 24, 30 - 32, 34, 37, 38,
 42, 43, 49, 51, 55, 57, 60,
 124, 126, 132, 189, 277,
 308
 Petri Laurentius 98
 Petri Olaüs 98, 100, 101
 Philelphus Franciscus zob.
 Filelfo Francesco
 Philip, typograf rumuński
 97
 Pico della Mirandola Gio-
 vanni 15, 35, 81, 151,
 152, 165, 287, 308, 317,
 321
 Piccolomini Enea Silvio, pa-
 pież (Pius II) 32, 39, 51,
 314
 Piero della Francesca 60,
 123
 Pigna Giovanni Battista
 203, 236, 335, 336
 Pindór J. 324
 Pirnát Antal 324, 328
 Pius II, papież zob. E. S.
 Piccolomini
 Platina Bartolomeo 38,
 49
 Platon 15, 38, 68, 145, 147,
 156, 242, 255, 264
 Pliniusz Młodszy, Caius Pli-
 nius Caecilius Secundus
 48
 Plutarch z Cheronei 44 - 47,
 51, 63, 169, 171, 310, 311
 Poggio Bracciolini 36, 38,
 43, 46, 49, 54, 63, 309, 312,
 314
 Poggio Jacopo 36
 Pole Reginald, kardynał 133
 Polidori Filippo L. 309, 311
 Polišensky Josef 328
 Poliziano Angelo 25, 51, 62,
 148, 168
 Pontano Giovanni 33
 Pontieri Ernesto 310, 313,
 314
 Pontormo Jacopo 130, 224
 Pontus de Tyard 72
 Pope-Hennessy John 350
 Porcellio de' Pandoni 312
 Possevino Antonio 267, 348
 Postel Guillaume 144, 162,
 328
 Potocki Wacław 304
 Prágay Andras 283
 Prokopiuk Jerzy 352, 355
 Prandi Alfonso 305
 Prodi Paolo 338
 Praz Mario 319
 Pucci Francesco 160, 161,
 164, 328
 Pulgár Hernando del 33
 Pupillo Ferrari Bravo An-
 na 339
 Puttenham George 285, 286,
 288

Quevedo y Villegas Francisco Gómez de 177, 329, 331

Quondam Amedeo 316, 363

Rabelais François 20, 125

Radcliff Umstead Douglas 319

Radetti Giorgio 309

Rafael, właśc. Raffaello Santi 15, 123, 209, 220, 252, 253, 337

Raimondi Ezio 316, 363

Raleigh Walter sir 163, 164

Ramus Petrus 162, 164, 283, 284

Rapailionis Stanislovas 97

Raymond Marcel 348, 363

Rej Mikołaj 103

René Andegaweński 53, 54

Renucci Paul 307, 311, 312, 314

Resta Gianvito 310 - 312, 314

Revel B. 330

Riccoboni Antonio 271

Rienzi, Cola di Rienzo 24

Rímay János 104, 143, 185, 232, 283, 333, 350

Rinuccini Alamanno 45, 50, 311

Robertis D. de 310

Robortello Francesco 187, 190, 194, 211

Romano Giulio 137

Romano Ruggiero 318

Ronsard Pierre de 138

Rosci Marco 339, 345

Rosmini Carlo de 312, 313

Rossi Paolo 319, 326

Rossi Sergio 349

Rothe Arnold 329, 331

Rousset Jean 352

Royden M. 323

Rudolf II, król węgierski i czeski 126, 139, 143, 323

Ruszcycówna Janina 315 363

Rutenberg W. J. 306

Sadoletto Jacopo 133

Saintsbury George 331, 342

Salerno L. 323

Salesbury William 97

Salmi Mario 323

Salustiusz, Caius Salustius Crispus 61

Salutati Collucio 15, 32, 35, 37, 39, 44

Salviati, właśc. Francesco de Rossi 130

Santoro Mario 307, 311

Sanzio zob. Rafael

Sarbiewski Maciej Kazimierz 283, 288

Saunders J. L. 330

Savarese G. 320

Savonarola Michele 30, 308

Sayce Richard Anthony 316, 329, 350

Scalichius Paulus zob. Skalich Paul

Scaliger Iulius Caesar (Sca-

- ligero Giulio Cesare)
 197, 233, 241, 334
 Scève Maurice 323
 Schlosser Julius von 323,
 332, 344
 Scholem Gershom G. 325
 Schöne Albrecht 320
 Schulte-Nordholt H. 306
 Scioppius Andreas 177
 Scipione da Gaeta 338
 Scolari Filippo 36, 51, 309
 Scrivano Riccardo 218, 321,
 338, 342, 363
 Scypon Afrykański Star-
 szy, Publius Cornelius
 Scipio Africanus Maior
 43, 51, 57
 Secret François 319, 325
 Secundus Janus 25
 Sedlmayr Hans 306
 Segarizzi Arnaldo 308
 Segny Bernard 187
 Seneka, Lucius Annaeus Se-
 neca 35, 54, 145, 167,
 169 - 173, 178, 198, 317,
 320, 329 - 331
 Servet Miguel 133, 162, 164
 Sforza Francesco 63
 Shakespeare William 20, 21,
 127, 128, 130, 152, 321
 Shearman John K. G. 316,
 322, 338, 363
 Sidney Philip sir 104, 285,
 288
 Silius Italicus 43, 248
 Simone Franco 307, 330
 Skalich Paul 163, 328
 Skibniewska Maria 316, 363
 Smith Gregory G. 350, 351
 Smith Pauline M. 323
 Sofokles 200
 Sokołowska Jadwiga 355,
 363
 Sokrates 35, 47, 145
 Soleri Giacomo 326
 Solerti Angelo 310, 312, 341
 Speroni, Sperone 198, 201,
 202, 206, 209, 211, 230,
 334
 Spingarn Joel Elias 331, 341
 Spitz Lewis W. 320
 Spitzer Leo 317
 Spranger Bartholomeus 126,
 143
 Spriet Pierre 351
 Stadter Philip A. 310
 Starzyński Juliusz 315, 363
 Stiernhielm Georg 104
 Strathmann E. A. 328
 Strozza Nanni 48
 Strozza Tito Vespasiano 57,
 312
 Swetoniusz, Caius Sueto-
 nius Tranquillus 31, 44,
 139
 Sylvester János 95, 98, 99
 Sypher Wylie 315, 320 - 322,
 363
 Szabolcsi Miklós 360
 Szalapin Fiodor I. 131
 Szarzyński Sęp Mikołaj 364
 Szauder József 360

- Szczucki Lech 325, 329
 Szűcs Jenő 318
- Slaski Jan 330, 364
- Tanturli G. 310
 Tapié Victor L. 351
 Tarnóc Márton 331
 Tasso Bernardo 128, 138,
 322, 336
 Tasso Torquato 20, 21, 128,
 130, 138, 155, 236, 238,
 239, 241, 243, 265, 271 -
 - 274, 348
 Tatarkiewicz Władysław
 340, 341, 344, 347, 350,
 351, 363
 Telesio Bernardino 154
 Tesauro Emanuele 341
 Thorlaksson Gudbrandur 97
 Thorndike Lynn 325
 Tirso de Molina, Fray Ga-
 briel, właśc. Gabriel Tel-
 lez 130
 Toffanin Giuseppe 277, 305,
 333, 334, 337, 340, 348
 Tomasz z Akwinu, św. 277
 Trabalza Ciro 332, 340
 Trajan, Marcus Ulpius Tra-
 ianus 48
 Trevor-Ropér H. R. 318
 Trissino Gian Giorgio 202
 Trubar Primož 95, 99
 Tukidydes 48
 Tuve Rosamond 350
 Twardowski Samuel 304
- Tycjan, właśc. Tiziano Ve-
 cellio (Vecelli) 125, 226,
 252
 Tyndale William 97
- Ungnad Johann 96
 Ulivi Ferruccio 338, 339,
 348, 363
- Valentini Roberto 309
 Valla Giorgio 186
 Valla Lorenzo 64, 315
 Varchi Benedetto 192, 211,
 212, 222, 233
 Varty Kenneht 313
 Vasari Giorgio 66, 137, 207,
 209, 218 - 220, 223, 227,
 240, 254, 265, 277, 280,
 310, 337 - 339, 348
 Vasoli Cesare 182, 307, 315,
 317, 319, 325, 327, 332,
 333, 339 - 341
 Vasque de Lucène 44
 Vayer Lajós 310
 Vedel Anders 101
 Vega Carpio Félix Lope de
 177, 304
 Veneto Giorgio Francesco
 zob. Giorgio Francesco
 Vergerio Starszy Pier Pao-
 lo 30, 33, 43, 51, 61
 Veronese Guarino zob.
 Guarino Veronese
 Veronese Paolo 267
 Vesalius Andreas 26, 142
 Vespasiano da Bisticci 31,
 34, 35, 39, 42, 45, 46, 48,

- 50, 51, 53, 54, 61, 64, 308,
310, 312, 313
- Vettori Pietro 333
- Vida Girolamo 186
- Villani Filippo 32, 37, 39,
51, 308, 309
- Villani Giovanni 32
- Villani Matteo 32
- Visconti Filippo Maria 50,
311
- Visconti Gian Galeazzo 37
- Voigt Georg 305
- Volateranus Raphael 119
- Volkman L. 319
- Vondel Joost van den 304
- Waleriusz Maksimus, Vale-
rius Maximus 46
- Walker D. P. 325, 328
- Weber Henri 323
- Weinberg Bernard 240, 331,
332, 334 - 337, 340 - 342,
347 - 349
- Weise Georg 307, 309, 312,
314, 321, 338, 363
- Wellek René 351
- Werbőczy Istvan 16
- Wergiliusz, Publius Vergi-
lius Maro 30, 56 - 58, 202,
204, 258
- Whitlock Baird W. 322
- Wieler John William 329
- Williamson Edward 322
- Wittman Tibor 318
- Wittschier Heinz Willi 308,
311
- Wlassics Tibor 348
- Władysław I, król węgier-
ski 29
- Wolf Robert Erich 333
- Wölfflin Heinrich 7, 305,
351
- Württemberg Franzsepp
316, 322, 363
- Yates Frances A. 317, 319,
323 - 329, 346
- Zambelli Paola 325, 327
- Zannoni Giovanni 313, 314
- Zanta Léontine 329, 330
- Zbigniew, kardynał zob. Z.
Oleśnicki
- Zeri Federico 338
- Zeuksis 221
- Zimolo Giulio C. 314
- Ziomek Jerzy 364
- Zonta Giuseppe 315
- Zoroastra (Zaratustra) 150
- Zovenzoni Rafaele 59
- Zrinyi Miklós 304, 357, 360
- Zsámboke János (Joannes
Sambucus) 170, 173
- Zuccari Federico 137, 276,
277, 279 - 282, 344, 348,
349
- Zuppardo Matteo 312
- Zygmunt Luksemburski,
król węgierski i czeski
36, 39, 43, 46
- Zurowski Maciej 364

SPIS TREŚCI

Uwagi o periodyzacji i interpretacji literatury epoki renesansu	5
Humanistyczny kult wybitnych indywidualności w XV wieku	29
1. „Viri illustres”	30
2. „Gloria”, „fama”, „laus”	37
3. Wzory antyczne i ich humanistyczne odmiany	42
4. Ideał wybitnej indywidualności	50
5. Poezja pochwalna	55
6. Wartość i cera kultu	60
Neoplatońska filozofia piękna i miłości w literaturze renesansowej	67
Reformacja a rozwój literatur w językach narodowych	85
Kryzys renesansu i manieryzm	105
Estetyka manieryzmu	181
Problem baroku	290
Przypisy	305
Głosa wydawnicza	353
Posłowie	355
Indeks osób — opracowała Zenobia Mieczkowska	366



Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Wydanie I. Nakład 10 000+280 egzemplarzy.

Arkuszy wydawniczych 14,25. Arkuszy drukarskich 24,0

Papier druk. sat. V kl. 70 g, 70×100.

Oddano do składania w styczniu 1985 r.

Podpisano do druku w październiku 1986 r.

Druk ukończono w listopadzie 1986 r.

Zamówienie nr 159/158. I-7/594. Cena zł 300,—

Drukarnia Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań