

Joanna Dimke-Kamola

Sonety i portrety : o zwycięstwach i porażkach sztuk w walce z zapomnieniem

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica 8, 101-112

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Dimke-Kamola

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SONETY I PORTRETY – O ZWYCIĘSTWACH I PORAŻKACH SZTUK W WÁLCE Z ZAPOMNIENIEM

Jednym z elementów renesansowej koncepcji twórcy, zawierającej się w dumnym określeniu *alter Deus*, jest moc czynienia ludzi nieśmiertelnymi i moc panowania nad czasem. Tak w retoryce epoki wyraża się troska o ocalenie pamięci o ludziach wybitnych, dążenie do zapewnienia sobie i swym bliskim godnego miejsca w pamięci potomnych czy pragnienie zachowania od zapomnienia czyjś piękny oblicza. Spośród form działalności twórczej, w których istotną rolę odgrywa funkcja komemoratywna, na szczególną uwagę zasługują poezja enkomiasyczna i portret – nie tylko z racji ich popularności w Renesansie, ale również ze względu na angażującą najznakomitsze umysły epoki debatę nad możliwościami i ograniczeniami obu sztuk w zmaganiach z przemijaniem. Oś tej debaty wyznaczają dwie ciekawie ze sobą powiązane kwestie: ocalenie (lub konstruowanie) pamięci o osobie przedstawionej w wierszu lub na obrazie oraz dzieło jako utrwalanie pamięci o geniuszu poety i malarza. Przedmiotem moich rozważań będzie pojawiający się w prawie wszystkich wypowiedziach poświęconych tej problematyce wątek rywalizacji pomiędzy wymienionymi dziedzinami twórczości o miano tej, która potrafi najdłużej uchronić od zapomnienia, i tej, która potrafi ocalić najwięcej. Będziemy się zatem poruszać w obszarze renesansowej topiki paragonu sztuk, a dokładniej: w obszarze wspólnym, który ta ostatnia dzieli z topiką pamięci. Ponieważ jest to temat bardzo szeroki, wypada zawęzić pole badawczych dociekań. Spośród wielu powstałych w Renesansie tekstów podejmujących powyższą problematykę, wybrałam szczególną grupę utworów: sonety na portrety, to znaczy wiersze, których tematem jest obraz lub rzeźba przedstawiające konkretną osobę. „Sonety na portrety” brzmi niemal jak bojowe hasło, wzywające wiersze do ataku na obrazy. Rzeczywiście, zdając relację z dawnych potyczek poezji i sztuk wizualnych, będę się wsłuchiwała głównie w głos literatów. Aby moja relacja nie okazała się zbyt stronnicza i aby zachować choć pozór sprawiedliwości – w tej poświęconej

głównie zachowywaniu pozorów rozprawie – do grona autorów wypowiadających się na temat rywalizujących ze sobą sztuk włączyłam również malarzy.

Zanim strofy sonetów stały się szrankami, w których unieśmiertelniająca moc Poezji mierzyła się, na równych prawach, z ocalającą mocą Malarstwa, pierwsze pokolenia humanistów musiały najpierw dokonać nobilitacji sztuk plastycznych. Awans malarskiego rzemiosła do rangi sztuki wyzwolonej to proces istotny dla dalszych rozważań, dlatego przypomnę go w skrócie, ilustrując stopniowy wzrost prestiżu malarstwa kilkoma znamienymi faktami z historii portretu i z historii biografii u zarania epoki nowożytnej. Chodzi w szczególności o dzieje autoportretu i związanego z nim gatunku piśmiennictwa, jakim jest biografia artysty¹. Pierwszym etapem wspomnianego procesu jest upowszechnienie się wśród malarzy zwyczaju nadawania własnych rysów jednej z postaci biorących udział w przedstawionych wydarzeniach. Z czasem wizerunkowi malarza zaczyna przypadać osobne miejsce, np. w rogu sceny, często z dodatkowym podpisem w rodzaju „*insignis pictor*”. Kolejnym etapem jest autoportret jako odrębne dzieło, przy czym na początku XV wieku artyści zwykle ukazują siebie w typowym dla malarzy nakryciu głowy i z pędzlem, a już w połowie stulecia wolą portretować się bez atrybutów swej profesji, w dostojnej pozie i stroju szacownego obywatela, z odkrytą, starożytnym zwyczajem, głową. W dodatku często takim wizerunkom nadaje się okrągłą formę, nawiązującą do antycznej *imago clipeata*, czyli podtrzymywanego przez Wiktorię runda z portretem zasłużonego zmarłego, co miało oznaczać odniesienie dzięki sławie zwycięstwa nad śmiercią. Równoległy proces zdobywania dla artystów miejsca w pamięci potomnych obserwujemy w literaturze. Szlaki przeciera Giotto jako bohater nowel (w których, dodajmy, ukazany zostaje nie tylko jako mistrz fresku, ale też jako mistrz trafnej riposty). Jednocześnie z nowelistiką również biografistyka, inspirowana starożytną tradycją anegdot o malarzach, zalicza artystów do grona swoich bohaterów: w katalogach *virii illustres*, w jednym rzędzie z wybitnymi władcami, filozofami i poetami wymieniani są ci wielcy, którzy przywrócili do życia umarłe malarstwo. Z czasem historiografia sztuki staje się odrębnym gatunkiem piśmiennictwa, a samym żywotom zaczynają towarzyszyć drukowane podobizny twórców². Ważną rolę w procesie nobilitacji sztuk pięknych odgrywa pojawienie się wzorowanej na retoryce teorii malarstwa. Jej podwaliny kładzie Alberti w traktacie *De pictura*³. Niezwykle wymowne jest

¹ Podane niżej fakty, wskazujące na rosnącą rangę sztuk wizualnych, podaję za É. Pommier, *L'Invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2007, s. 90-129. Por. też A. Kowalczykowska, *Świadectwo autoportretu*, IBL PAN, Warszawa 2008, s. 26-28.

² Por. É. Pommier, „Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo”, in: *Il Ritratto nell'Europa del Cinquecento*, red. A. Galli, Ch. Piccinini, M. Rossi, Olschki, Firenze 2007, s. 3-28, oraz L. Bolzoni, *La Stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 2003, s. 227-230.

³ Retoryczne inspiracje w dziele Albertiego analizuje J. R. Spencer, „*Ut rhetorica pictura*. Studium o teorii malarstwa Quattrocenta”, in: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch,

zakończenie dzieła, w którym autor prosi swych czytelników, by – jeśli jego nauki na coś im się zdadzą – w dowód wdzięczności umieścili w malowanych przez siebie scenach jego podobiznę („che nelle sue istorie dipingano il viso mio”)⁴. Utrwalona w „historiach” pamięć o pisarzu-artystcie staje się częścią wielkiej historii. Inną formą rozśławiania twórców – a przy okazji również ich mecenasów i ich rodzinnych miast – są nagrobki artystów, fundowane przez owych mecenasów i przez dumne ze swych skarbów odrodzonej sztuki miasta. To właśnie na jednym z takich epitafiów przy nazwisku artysty po raz pierwszy pojawia się epitet „divinus” – wyraz uznania dotychczas zarezerwowany dla poetów⁵. Na innym znanym nagrobku, ułożona przez Poliziana mowa sławiąca dokonania zmarłego kończy się słowami: „Krótko mówiąc, jestem Giotto, czy potrzebne te pochwały? Samo moje imię warte jest tyle, ile długi wiersz”⁶.

Jak pokazują te przykłady, hołdy składane genialnym artystom zawierają często bardziej lub mniej wyraźne porównania sztuk plastycznych i sztuki słowa. Właściwym polem konfrontacji są jednak pisane przez przedstawicieli obu dziedzin rozprawy, w których za pomocą najrozmaitszych argumentów dowodzi się wyższości jednej ze sztuk. Temat to znany, więc ograniczę się do przytoczenia niewielkiej próbki typowej dla paragonów argumentacji. Przykłady czerpię z rozdziałów wstępnych *Trattato della pittura* Leonarda, które, wraz z wymienionym już traktatem Albertiego, należały do głównych źródeł inspiracji kolejnych pokoleń apologetów sztuki malarskiej⁷. Czytamy tam między innymi, że malarstwo szlachetniejsze jest od poezji, bo służy wzrokowi, zmysłowi szlachetniejszemu niż słuch (tych, którzy skłonni byłiby podważać tę uznaną prawdę, Leonardo zapytuje, czy woleliby żyć bez oka czy bez ucha). Ponadto: język obrazów jest uniwersalny i, w przeciwieństwie do słów, dla wszystkich zrozumiały (następcy Leonarda uzupełnią ten argument pochwałą egipskich hieroglifów i pism obrazkowych z Nowego Świata). Broniąc malarstwa przed zarzutem, że jest mniej trwałe niż literatura (pamięć o arcydziełach Zeuksisa i Apellesa ocalała wszak tylko dzięki opisom), Leonardo zauważa, że przyjmując takie kryteria, ludzkość powinna najbardziej cenić jeszcze dłużej opierające się niszczylielskiemu działaniu czasu dzieła kotlarza, ale zaraz dodaje – i przemawia tu zapewne naukowiec-eksperymentator – że gdyby malować emaliowymi farbami na miedzi, można by uzyskać obraz „molto più eterno”. Ciekawe w kontekście naszych rozważań wydają się też argumenty odnoszące się do pamięci

Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 19-48. Obecne w renesansowym piśmiennictwie analogie pomiędzy retoryką i teorią sztuki omawia, wskazując na ich antyczne źródła, M. Komorowski, „Poezja, retoryka i historia w doktrynie *Ut pictura poesis*”, in: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, PWN, Warszawa 1982, s. 17-33.

⁴ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Ossolineum, Wrocław 1963, s. 57.

⁵ É. Pommier, *L'Invenzione dell'arte*, *op. cit.*, s. 105.

⁶ *Ibid.*, s. 107.

⁷ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 3-21.

w wymiarze jednostkowym, związanej z przeżywanymi przez człowieka namiętnościami. „Weź – proponuje Leonardo – poetę, który opisze piękność kobiety zakochanemu w niej, i weź malarza, który ją wyobrazí: zobaczysz, gdzie się z natury skłoni zakochany sędzia”⁸. Odpowiedź jest według Leonarda oczywista. Na uwagę zasługuje próba wyjaśnienia mechanizmów psychicznych związanych z recepcją przekazu ikonicznego i werbalnego. Leonardo analizuje przypadek poety, który, rywalizując z autorem portretu pięknej damy, stara się jak najdokładniej opisać jej wygląd. W rozważaniach splatają się dwie szeroko dyskutowane w Renesansie kwestie: wyrastająca z platonizmu refleksja nad wyrażaniem idealnego piękna i wywodząca się z antycznych pism retorycznych teoria ekfrazy, czyli plastycznego, unaoczniającego opisu lub inaczej, jak woleli starożytni, „malowania słowem”. Spotykamy więc na kartach traktatu Leonarda ambitnego i niewątpliwie znającego pojęcie *enargei* poetę, który pragnie „postawić przed oczyma słuchaczy” wspomnianą wyżej piękność. Opisuje postać, nie szczędząc detali, lecz...

nie spostrzega [...], że jego słowa, mówiące o częściach takiego piękna, czas rozdziela jedne od drugich, przegradza je zapomnieniem i rozbija proporcje, których [poeta] nie może przedstawić bez wielkiej rozwlekłości, a nie mogąc ich wymienić, nie może stworzyć z nich harmonijnego zespołu⁹.

Wniosek z tych rozważań brzmi nieco makabrycznie: „Pomiędzy przedstawieniem rzeczy cielesnych przez malarza i poetę jest taka różnica, jaka pomiędzy ciałami rozczłonkowanymi a jednolitymi, ponieważ poeta, opisując piękno lub brzydotę jakiegoś ciała, ukazuje ci je członek po członku i w kolejności czasu”. Na dowód słuszności swych tez Leonardo przytacza anegdotę z węgierskiego dworu. W dniu urodzin króla Macieja Korwina pewien poeta ofiarował władcy wierszowaną laudację, a pewien malarz – portret królewskiej ukochanej. Odłożywszy na bok poemat, król miał długo kontemplować obraz, komentując, że żadna ze stworzonych ręką ludzką rzeczy nie mogłaby mu sprawić większej przyjemności.

Argumenty Leonarda staną się, jak wiadomo, miejscami wspólnymi debat o godności sztuk. Na popularne paragony nie powinno się jednak patrzeć jedynie jako na czysto retoryczne lub ideowe dysputy. Jak pokazuje anegdota o Macieju Korwinie, dla pełnego obrazu tego zjawiska, obok poety i malarza trzeba postawić władcę, albo, ogólniej mówiąc, mecenasa czy po prostu klienta. Współzawodnictwo sztuk ma w Renesansie również wymiar ekonomiczny. „Odrodzone” malarstwo, posługujące się coraz sprawniej perspektywą, światłocieniem i innymi środkami uzyskiwania iluzji naoczności, wzbudza ogromne zainteresowanie wśród książąt i zamożnych obywateli. Wraz z narodzinami kolekcjonerstwa

⁸ *Ibid.*, s. 12.

⁹ *Ibid.*, s. 16.

sztuki kończy się monopol literatów na sławienie potęgi, urody czy cnót władcy i osób z jego otoczenia¹⁰. Funkcję uwieczniania świetności rodów, majestatu książąt, elegancji księżęcych małżonek czy wdzięku faworyt powierza się głównie malarzom, w przekonaniu, że to ich sztuka posiadała w najwyższym stopniu moc zatrzymywania czasu – w wybranym przez mecenasa momencie.

Znamiennym świadectwem swoistego odwrócenia ról w relacjach między pisarzami i malarzami jest słynny fragment dedykacji *Il libro del Cortegiano*, w którym Castiglione wspomina czas świetności dworu Montefeltrów i wylicza towarzyszy, którzy już odeszli, częsty zaś w dedykacjach topos skromności przybiera formę porównania traktatu do obrazu namalowanego ręką niewprawnego malarza:

Ponieważ nie znaleście za ich życia ani Księżnej, ani też pozostałych [...], abyście, na ile to w mej mocy, poznali ich po śmierci, ślę Wam tę księgę jak obraz dworu w Urbino, nie ręką Rafaela czy Michała Anioła uczyniony, lecz pośledniego malarza, co potrafi zaledwie zaznaczyć kontury, a nie ozdabia prawdy pięknymi kolorami i sztuką perspektywy nie tworzy pozoru tego, czego nie ma¹¹.

W tym nostalgicznym fragmencie pobrzmiewają echa słów, którymi Alberti otwierał II księgę *De pictura*. Zachęcając młodych ludzi do poświęcenia się malarstwu, pisał o boskiej mocy tej sztuki, która nie tylko, podobnie jak przyjaźń, czyni nieobecnych obecnymi, ale wręcz niemal przywraca do życia umarłych, tak że nawet żyjący dużo później mogą poznać ich oblicza („il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita”¹²). Jednocześnie – dodawał Alberti – ludzie oddaleni o stulecia mogą poznać talent malarza, który potrafił dokonać cudu zachowania od zapomnienia czyjejs twarży. *Il libro del Cortegiano* będzie zatem, zgodnie z zamysłem autora, „un ritratto di pittura della corte d’Urbino”: pozwoli przyszłym pokoleniom poznać i ujrzeć jak żywe te obdarzone nieprzeciętnym intelektem i wdziękiem osoby, które zasłużyły na to, by świat dłużej się nimi cieszył. Księga będzie jak obraz, opis będzie jak portret („ritratto”) – na pierwszych kartach traktatu powraca, nabierając, jak to z toposami bywa, nowych znaczeń, Horacjańska idea *ut pictura poesis*. Przywołany fragment dzieła jest świadectwem przewartościowań, jakie w XV wieku dokonały się w myśleniu o sztuce. Oto pisarz, w dedykacji – a więc, jakbyśmy dziś powiedzieli, działając w celach promocyjnych – przyrównuje swą książkę do obrazu. Na początku XVI wieku literatura promuje się, przedstawiając się jak

¹⁰ Por. G. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova 1978, rozdz. „*Ut pictura poesis*: le pitture di Ariosto, le poetiche di Tiziano”, s. 347-370.

¹¹ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, red. E. Bonora, Mursia, Milano 1972, s. 25. Na ten fragment traktatu jako na świadectwo rosnącego zainteresowania literatów sztuką i artystami zwrócił uwagę Padoan, *op. cit.*, s. 354. Temat związków dzieła Castiglione z malarstwem rozwija G. Patrizi, „La visibilità della norma: il ritratto e il cortegiano”, in: *Il Ritratto e la memoria*, t. III, red. A. Gentili, Bulzoni, Roma 1989, s. 91-101.

¹² L. B. Alberti, *op. cit.*, s. 24.

malarstwo. Obrazy bronią się już wtedy same swą niemą wymową (jeśli wolno przywołać inny starożytny, przekształcony przez humanistów topos). Jeżeli jednak uważniej odczytamy cytowaną dedykację, skupiając się, jak uczynił to Giorgio Padoan, na porównaniu księgi do obrazu pośledniego malarza, zauważymy, że – jak sugeruje krytyk – porównanie to może służyć raczej podkreśleniu różnicy pomiędzy niepełną, ale prawdziwą relacją Castigliona, a malarstwem mistrzów iluzji, pokazujących rzeczy, których nie ma¹³. Tak zinterpretowane, słowa Castigliona byłyby zatem w istocie argumentem na rzecz wyższości literatury nad malarstwem, przedstawionym jako sztuka utrwalania pozoru. Nie zamierzam rozstrzygać tu tej kwestii. Chciałam jedynie przypomnieć – przywoławszy wcześniej triumfy nowożytnego malarstwa – że, obok głosów sławiących unieśmiertelniającą moc portretu, w renesansowej debacie słychać też głosy rzeczników literatury, którzy, idąc za autorytetem Platona (*Kratylos*), Cyserona (*Pro Archia Poeta*) lub pisarzy chrześcijańskich (np. Paleottiego, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*), nad uwiecznianie wyglądu przedkładają uwiecznianie idei, dokonań człowieka i jego cnót.

Zamykając to długie wprowadzenie, konieczne, by zrozumieć zjawisko, jakim są renesansowe sonety poświęcone portretom (i by zrozumieć bojowy wydźwięk, jaki pozwoliłam sobie wcześniej nadać hasłu „sonety na portrety”), przenieśmy wreszcie uwagę z traktatów na wiersze. Czytając dawne *canzonieri*, zarówno te najsłynniejsze, jak i te niższej próby, owoce powszechnej wówczas mody na składanie rymów, natrafiamy na wielką liczbę utworów poświęconych malowanym lub rzeźbionym podobiznom dam, władców, dygnitarzy oraz poetów i artystów, lub przynajmniej do tych dzieł sztuki nawiązujących¹⁴. Czy ten – by pozostać przy metaforze wojennej – szturm sonetów na portrety wiązać należy z osłabieniem pozycji literatów i z rosnącym zainteresowaniem wizualnymi formami przekazywania treści? W sytuacji, gdy malarstwo zdaje się sukcesywnie wypierać literaturę z jej dawnego dominium, gdy pełni z powodzeniem funkcje enkomiastyczne, celebrytuje ważne wydarzenia i buduje dyskurs miłosny, poezja, uruchamiając cały arsenał sobie właściwych środków i uciekając się do wyrafinowanych strategii retorycznych, broni miejsca dla słowa.

Szczególnym polem tej konfrontacji okazują się wiersze, w których obecny jest motyw portretu. Często są to wiersze okolicznościowe, przesyłane adresatowi razem z wizerunkiem nadawcy lub będące podziękowaniem za taki dar, prośbą o konterfekt czy podziękowaniem dla malarza. Nierzadko, jak same

¹³ G. Padoan, *op. cit.*, s. 354.

¹⁴ Szeroki wybór tych wierszy oraz wiele interesujących uwag na temat specyfiki gatunku zawiera książka L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 2008. Zob. też C. Damianaki Romano, „Come se fussi viva e pura – ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX/2, 1998, s. 349-394.

portrety, towarzyszące im sonety powstają na zamówienie¹⁵. Tak jest na przykład w przypadku całego cyklu utworów poświęconych marmurowemu popiersiu pewnej Beatrice, jakie jej adorator, medyk Ambrogio Leone, zamówił u znajomych akademików. Na apel odpowiedział m.in. Antonio Tebaldeo, przekazując do powstającej antologii o wdzięcznym tytule *Beatricium* garść epigramów i siedem sonetów. W utworach pojawiają się różne podmioty liryczne (przemawia i poeta, i zakochany lekarz, i sam posąg), co stwarza okazję do pochwalenia rzeźbiarza, sportretowanej piękności, mecenasa, oraz... samego poety, bowiem Tebaldeo wykorzystuje konwencję wiersza o portrecie, żeby przekonać czytelnika o wyższości uprawianej przez siebie sztuki nad sztukami plastycznymi. Probierzem wartości jest tu, dość tradycyjnie, trwałość materialnego przekazu. Wykazanie przewagi poezji jest więc o tyle trudniejsze niż w przypadku konfrontacji z malarstwem, że kamień przewyższa trwałością inne tworzywa. Tebaldeo radzi sobie z zadaniem za pomocą toposu *ubi sunt*. Wymienia najśłynniejsze posągi starożytne, po których nie ma już śladu, a jeżeli słuch o nich nie zaginął, to stało się tak za sprawą literatury, najlepszej strażniczki pamięci o pięknie i geniuszu. Zwraca uwagę kunsztowny pierwszy wers pierwszej tercyny, którego pozorna oksymoroniczność jest efektem przerzutni:

ma benché rotti sian, saldi e constanti
trovansi in carte: tanto la scriptura
pò contra il tempo ingordo che va inanti¹⁶.

Wanitatywne tony nie przesłaniają całkiem doczesnego, by nie rzecz doraźnego celu utworu. Poeta chwali zleceniodawcę: „Słusznie uczyniłeś, że do marmuru, w którym twoja pani oddycha (konwencjonalna metafora doskonałości portretu¹⁷) postanowiłeś dołączyć wiersze”. W ostatniej tercynie Tebaldeo formułuje oryginalną tym razem i doniosłą paralelę:

Come han dal cielo i corpi de natura
l'alma, cussì da gli poeti santi
quei de metal, di marmo e de pictura¹⁸.

¹⁵ Por. F. Pich, „Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia”, in: *Il ritratto nell'Europa, op. cit.*, s. 141. Artykuł jest pierwszą próbą klasyfikacji utworów poświęconych portretom, powstałych w renesansowych Włoszech.

¹⁶ A. Tebaldeo, *Rime*, Panini, Modena 1992, nr 229: „lecz mimo że zburzone są, całe i trwałe / znajdują się na kartach ksiąg: tak pismo / opiera się zachłannemu czasowi, który biegnie do przodu”.

¹⁷ O motywie „żyjących” portretów w kontekście dziejów recepcji sztuki pisze D. Freedberg, *Potęga wizerunków: studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 294-321.

¹⁸ „Jak naturalne ciała dostają duszę z nieba, tak ciałom z metalu, marmuru i farb duszę dają święci poeci”.

Ta wymowna apoteoza poetów, ukazanych w stwórczym akcie obdarzania nieśmiertelnością, odsyła do kluczowego w szesnastowiecznej rywalizacji sztuk wątku przedstawiania ciała i duszy człowieka. Kiedy Tebaldeo przekonuje, że wykonane przez rzeźbiarza ciało z marmuru będzie zawdzięczało swą duszę jemu – poecie, „duszę” można zrozumieć jako nieśmiertelność, czy, bardziej dosłownie, jako trwanie w pamięci kolejnych pokoleń czytelników. Opozycję ciała i duszy odczytujemy wówczas jako kontrast pomiędzy zniszczalnością i trwałością. Wystarczy jednak sięgnąć po inne ówczesne wiersze poświęcone portretom, by uchwycić w tercynie również inne znaczenie, które czyni z sonetu Tebaldea jeszcze groźniejszą broń przeciw sztukom wizualnym. W słowach, że rzeźbiarz może dać posągowi tylko ciało, a duszę tchnąć weń może jedynie poeta, wyraża się przekonanie, że nawet najbiedzieli artyści nie są w stanie ukazać za pomocą swoich środków „wnętrza” portretowanej osoby. Jeśli nawet sztuki piękne górują nad literaturą w przedstawianiu wyglądu postaci, ich możliwości kończą się tam, gdzie sięga wzrok. Poezja natomiast potrafi powiedzieć o człowieku dużo więcej, opisując jego charakter, zwyczaje i czyny, stany ducha i namiętności¹⁹. Dusza jest szlachetniejsza od ciała, a więc poezja jest szlachetniejsza od malarstwa – można by w tym miejscu sparafrazować Leonardowski argument o oku i uchu.

Przekonanie o swoistym podziale kompetencji pomiędzy artystów i literatów w zakresie przedstawiania i uwieczniania człowieka jest obecne już w najwcześniejszych nowożytnych wierszach o portretach. Cofnijmy się zatem do początków tej tradycji. Jak w przypadku wielu innych zjawisk w kulturze Renesansu, tak i tu prekursorem okazuje się Petrarca. Na początku był bowiem sonet o Laurze, sportretowanej przez Simone Martiniego. Portret niestety się nie zachował, ale ktoś z nas o nim nie słyszał. Dzięki poezji. A dokładnie dzięki dwóm kolejnym sonetom (77 i 78), w których Petrarca chwali „swojego Simona” za utrwalenie wizerunku niebiańskiej piękności, stawiając przyjaciela ponad największymi artystami starożytności (77), by za chwilę wyrazić żal do Simone, że nie sprawił, by Laura przemówiła, w czym okazał się gorszy od Pigmaliona (78). Wiersze Petrarcki znajdują dziesiątki naśladowców, którzy, zachowując często formę dyptyku, będą chwalili i ganili „swoich” Bellinich, Tycjanów i Tintoretów. Nie czas jednak na wyliczanie wszystkich Petrarkowskich motywów, które przez stulecia będą przewijały się w różnych wariantach w sonetach na portrety. Ograniczmy się do interesującej nas kwestii. Temat sztuki, która nie potrafi przedstawić wnętrza, nie daje wglądu w myśli i uczucia postaci, pojawia się

¹⁹ W syntetyczny sposób problem ten formułuje B. Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* (1546), in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, red. P. Barocchi, t. I, Laterza, Bari 1960, s. 26: „wydaje się, że między poezją i malarstwem zachodzi taka różnica, jaka jest między duszą a ciałem. Choć prawdą jest, iż tak jak poetom zdarza się opisywać to, co zewnętrzne, tak malarze pokazują, na ile zdołają, to, co wewnętrzne, a mianowicie uczucia [...], nie potrafią oni jednak tak dobrze wyrazić wnętrza [...]”.

w pierwszej strofie drugiego z sonetów. Przytoczę ją w przekładzie Felicjana Faleńskiego, mimo że znakomity tłumacz uczynił tu z Martiniego rzeźbiarza:

Gdybyś, Szymonie, wzniosłe karmiąc chucie,
Kiedyś w marmurze kuł jak najbogaciej,
Dał był stworzonej ręką twą postaci
Wraz z twarzą umysł i głos, i uczucie –
W twem cudotworem jakżebym Cię dłużej
Wielbił, nad wszystkich sztuki twej współbraci!²⁰

Wśród petrarkistów kontynuujących w interesujący sposób tę tematykę jest Giovanni Della Casa. Jego dyptyk poświęcony portretowi Elisabetty Quirini pędzla Tycjana otwiera II część *Rime*, a więc, jak każe nam przypuszczać konwencja *canzonieri*, przekazuje treści szczególnie istotne, korespondujące z programowym sonetem egzordialnym. Idąc w ślady Petrarce, Della Casa zaczyna od pochwały malarza. Namalowana przez Tycjana postać oddycha i porusza się, a zatem artysta wywiązał się po mistrzowsku ze swego zadania, tworząc iluzję prawdziwego, żywego ciała:

Ben veggo io, Tiziano, in forme nove
l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira
in vostre vive carte, e parla e spira
veracemente, e i dolci membri move²¹.

Sonet ma wyraźnie dwudzielną kompozycję. Podczas gdy w kwartynach zawarta jest pochwała iluzjonistycznej sztuki malarza, tercyny wyrażają niemoc poety, który obawia się, że nie sprosta stojącemu przed nim wyzwaniu, polegającemu na uzupełnieniu portretu o „wewnętrzną część” przedstawionej postaci:

Ma io come potrò l'interna parte
formar giamai di questa altera imago,
oscuro fabro a sì chiara opra eletto?²²

Z problemem niewyraźności mierzy się Della Casa również w drugim sonecie. Tym razem jednak jego obawy wydają się usprawiedliwione, ponieważ zamierza opisać piękną twarz ukochanej, a więc wchodzi niejako w kompetencje malarza. I rzeczywiście, autor podda w wątpliwość nie tylko siłę swego własnego talentu, ale i możliwości samej poezji.

²⁰ F. Petrarca, *Drobne wiersze włoskie*, red. P. Salwa, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2005.

²¹ G. Della Casa, *Le Rime*, red. R. Fedi, Salerno Editrice, Roma 1978: „Widzę, Tycjanie, moje bóstwo w nowej postaci, jak na twym żywym kartonie otwiera piękne oczy i wodzi wzrokiem, mówi i prawdziwie oddycha i porusza pięknymi członkami”.

²² „A ja, jakże zdołam nadać kształt wewnętrznej części tego wspaniałego wizerunku – niegodny twórca wybrany do tak wielkiego dzieła”.

Deh chi 'l bel volto in breve carta ha chiuso?
 cui lo mio stil ritrarre indarno prova:
 né in ciò me sol, ma l'arte in seme accuso²³.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w wierszach, w których dochodzi do konfrontacji sztuk, nie spotkamy często podobnych wyznań. Ludzie pióra koncentrują się raczej na wykazywaniu słabości i ograniczeń malarstwa. Owszem, zdarza się, i nawet często, że ogłaszają niemoc swej sztuki i uznają się za pokonanych. Kapitulują jednak nie wobec malarzy, lecz wobec nieopisanej piękności i niewysłowionych przymiotów ducha portretowanej osoby. W zacytowanej tercynie Della Casa sięga do bliskiego petrarkistom repertuaru figur zestawiających działania pisarza i doświadczenia z warsztatu artysty: opisywanie to „portretowanie”, u innych poetów również „szkicowanie”, „malowanie”, „rzeźbienie”. Zwraca uwagę popularna metafora rylca („stil”), choć bardziej stosowny wydawałby się w omawianym kontekście pędzel lub węgiel. Być może nie chodzi tu tylko o grę sensów opartą na wieloznaczności („stil” to także indywidualny styl twórcy), ale i o nawiązanie do metaforycznej funkcji rylca w dawnych teoriach zapamiętywania: wspomnienia wryte na woskowej tabliczce pamięci ustępują wiernością wspomnieniom odcisniętym jak pieczęć w ciepłym wosku. Nieudane próby odwzorowania pięknej twarzy ukochanej byłyby więc aluzją do statusu portretu jako kopii dalekiej od idealnego, nieprzedstawialnego pierwowzoru, a nie jedynie niedoskonałej z powodu niewystarczających zdolności autora²⁴.

W renesansowej poezji podejmującej temat rywalizacji obrazu i słowa uderza fakt, że – w przeciwieństwie do literatury i retoryki antycznej, aspirującej do mistrzostwa zarówno w zakresie *laus ex animo* jak i *laus ex corpore* – nie przejawia ambicji dorównania sztukom wizualnym poprzez odwołujące się do zmysłów, szczegółowe i unaoczniające opisy²⁵. Stosowane przez poetów kano-ny deskrypcji tak obciążone są metaforami, że poddając je próbie wizualizacji otrzymalibyśmy coś w rodzaju portretu Flory namalowanego przez Arcimboldiego: twarz utkaną z róż, lilii, ligustrów i fiołków. Inną metodą tworzenia pięknych potworów jest opis idealizujący, budowany zgodnie z zasadą *imitatio*, w którym postać komponowana jest przez pisarza z najpiękniejszych części

²³ „Ach, kto zawarł na małej kartce piękne oblicze, które mój rylec na próżno stara się sportretować, za co winię nie tylko siebie, lecz całą sztukę”.

²⁴ Taką interpretację potwierdza platoński wydzźwięk wspomnianego wcześniej sonetu-prototypu z *Rerum vulgarium fragmenta*, w którym powstanie niezrównanie pięknego wizerunku Laury tłumaczone jest wstąpieniem malarza do Raju („Ma certo il mio Simon fu in paradiso / onde questa gentil donna si parte: / ivi la vide...”). Zob. szeroki kontekst filozoficzny tego zagadnienia w M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1999.

²⁵ Por. M. Pozzi, „Teoria e fenomenologia della *descriptio*”, in: *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, s. 29.

ciała najpiękniejszych znanych mu osób (jak w *I Ritratti* Izabelli d'Este Trissina czy w bardziej znanym *Dialogo delle bellezze delle donne* Firenzuoli)²⁶. Jak wiadomo, autorzy takich opisów, „imitując” wyselekcjonowane piękności, imitują przede wszystkim Zeuksisa, który w Krotonie malował swą Helenę dając jej wybrane rysy wybranych miejscowych panien. Ta poetyka otwiera drogę do retorycznych żartów z kategorii blasonów, sławiących poszczególne części ciała (słynnych sonetów na oczy, na nosy czy na uszy – i jakże tu nie pomyśleć o Leonardzie i jego wizji rozczłonkowanego portretu słownego). Wśród autorów sonetów na portrety podobną zabawę z literacką konwencją opisu – opisu nie aspirującego do malarzkiej wierności – podejmuje Gaspara Stampa. W jednym z wierszy prosi przedstawicieli różnych sztuk, by sportretowali jej ukochanego Collaltina. Sonet jest żartobliwą prowokacją, opartą na znanym nam motywie „odmalowywania duszy”.

Ritraggete il mio conte, e siavi a mente
qual è dentro ritrarlo, e qual è fore;
sì che a tanta opra non manchi niente.
Fategli solamente doppio il core,
come vedrete ch'egli ha veramente
suo e 'l mio, che gli ha donato Amore²⁷.

Zgodnie z ustaloną już konwencją sonet sąsiaduje z utworem rozwijającym ten sam portretowy wątek. Tym razem jednak tematem drugiego utworu jest inny obraz: portret samej poetki, a właściwie wytyczne dla malarzy, którzy mają go sporządzić. Gaspara chce zostać przedstawiona obok ukochanego, ma być namalowana „viva senz'alma e senza cor nel petto” (jej serce przecież już widać w namalowanej piersi Collaltina), najciekawsze są jednak wskazówki, jakie daje malarzom odnośnie ukazania swej twarzy. Otóż od strony, z której sąsiaduje z wizerunkiem ukochanego, oblicze namalowanej Gasparzy ma być wesołe i dumne. Druga połowa twarzy, obrazująca stan ducha poetki w czasie nieobecności Collaltina, ma natomiast wyrażać smutek i ból. Wiersz to oczywiście nie tylko miłosny, ale i metaliteracki. I całkiem istotny w kontekście naszych rozważań. Zauważmy bowiem, że czyniąc aluzję do niezdolnych do wyrażenia głębi uczuć malarzy, poetka wprowadza do swego utworu temat wyrazu twarzy. Jak pokażą dzieje portretu, malarze dojrziałego Renesansu, jakby biorąc sobie do

²⁶ Por. M. Beer, „Idea del ritratto femminile e retorica del Classicismo: i *Ritratti* di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino”, *Schifanoia*, 1990, X, s. 161-173.

²⁷ „Sportretujcie mojego hrabiego, pamiętając, by pokazać go takim, jaki jest wewnątrz i na zewnątrz, by dzieło niczego nie brakowało. // Baczcie, by przedstawić go z dwoma sercami, tak jak go ujrzycie: z jego własnym i z moim, które mu oddał Amor”.

serca te wskazówki, podejmą rzucone im przez poetów wyzwanie przedstawienia duszy właśnie za pomocą studiów nad mimiką i fizjonomiką²⁸.

Innym dość często stosowanym sposobem uwieczniania na obrazie nie tylko wyglądu, lecz również myśli i uczuć modela, będzie malowanie go z otwartą książką w dłoni. Sonet wejdzie w przestrzeń portretu (bo książką będzie najczęściej pięknie wydany „petrarchino”), z wielokrotnie odbicia i dając początek manierystycznym grom polegającym na tworzeniu sonetów na sonety w portretach²⁹. W tym samym czasie niezwykle popularne staną się rozmaite formy artystyczne łączące przekaz słowny z przekazem wizualnym lub, mówiąc bardziej obrazowo, długi spór poezji i malarstwa zakończy się szczęśliwym mariażem, a pogodzone sztuki doczekają się licznych potomstwa, między innymi w postaci zaopatrzonych w ikoniczne ciało i literacką duszę emblematów.

Joanna Dimke-Kamola

**SONETTI E RITRATTI: LE VITTORIE E LE SCONFITTE DELLE ARTI
NELLA LOTTA CONTRO L'OBLIO**

Una delle conseguenze della crescente fortuna della ritrattistica tra Quattrocento e Cinquecento è la rilevanza, nei dibattiti culturali, del tema della competizione tra ritratto e poesia celebrativa – due generi privilegiati, ai quali si affida il compito di immortalare gli uomini, tramandando ai posteri le loro virtù e i loro volti. Un interessante campo di confronto fra le due arti rivali è costituito dai sonetti su ritratti, ossia dai componimenti, generalmente d'occasione, in cui si evoca un ritratto figurativo per elogiare il talento del pittore e le doti del soggetto rappresentato, ma anche per riflettere sulle potenzialità e sui limiti dei mezzi espressivi delle rispettive arti. Come mostrano gli esempi esaminati nell'articolo, per i poeti la maggiore sfida è la *laus ex corpore*, mentre la *laus ex animo* è ritenuta la sfida più ardua per i pittori.

²⁸ Por. np. *Il Volto e gli affetti, fisionomica ed espressione nella arti del Rinascimento*, red. A. Pontremoli, Olschki, Firenze 2003. Relacja pomiędzy „moti dell'animo” a „moti del corpo”, intrygująca już Leonarda, doczekała się wnikliwego studium w *Trattato dell'arte de la pittura* (1584) Lomazza. Inne renesansowe praktyki mające na celu ukazanie cech wewnętrznych modela omawia C. Cieri Via, „L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e la sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento”, in: *Il Ritratto e la memoria*, t. I, *op. cit.*, s. 45-91.

²⁹ Por. R. Fedi, „Scrivere sui quadri. Scrittura e figura nel rinascimento”, in: *La Lotta con Proteo*, red. L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella, Cadmo, Firenze 2000, s. 1283-1307.