

Juliusz Kleiner

O trwałych i nietrwałych wartościach renesansu

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 23, 3-25

1967

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ROZPRAWY I MATERIAŁY

JULIUSZ KLEINER

O TRWAŁYCH I NIETRWAŁYCH WARTOŚCIACH RENESANSU

W epoce odrodzenia odkryto świat ziemski i astronomiczny, odkryto przyrodę, odkryto człowieka, odkryto kulturę klasyczną, odkryto krytyczną i empiryczną metodę naukową, odkryto wychowawcze znaczenie kultury. Jeżeli nawet analiza historyczna i pojęciowa każe któryś z tych sądów zmodyfikować i osłabić — zwłaszcza sąd o pełnym odkryciu kultury klasycznej — to przecież ostanie się treść zasadnicza tych twierdzeń. A one wystarczą, by uznać renesans za epokę wielką — jeśliby na to nie wystarczyły trwałe dzieła jego sztuki i myśli.

Błędem byłoby utożsamianie odrodzenia z nowym ożyciem kultury grecko-rzymskiej. Ów renesans starożytności to tylko jeden z przejawów, to płodna podnieta, ale nie pierwotne źródło. Odrodzeniem nazywamy spotęgowanie sił twórczych i kształtowanie nowej koncepcji świata związane z żywym stosunkiem do kultury klasycznej, które panuje we Włoszech w wieku XV i XVI, a stopniowo ogarnia też inne narody w obrębie kultury zachodnioeuropejskiej. Średniowiecznemu ideałowi, który streszczał się w słowach: Bóg i niebo — przeciwstawia się ideał odmienny: świat i piękno i wiedza. Pesymizmowi wobec doczesności przeciwstawia się aktywny optymizm. Żądza przezwyzięnia znikomości i zmienności życia ludzkiego, która w średnich wiekach wyraziła się chrześcijańską ideą nieśmiertelności zaziemskiej, teraz stała się żądzą nieśmiertelności ziemskiej, żądzą sławy osobistej i trwałości oraz wspaniałości dzieł doczesnych.

Łączy się z odrodzeniem humanizm. Jest to dążenie do osiągnięcia pełni człowieczeństwa przez studiowanie i przyswajanie sobie kultury starożytnej, przez wchłonięcie w siebie walorów tkwiących w autorach greckich i rzymskich, przez *studia humaniora*. Jest to więc wybitny prąd kultury książkowej i pedagogicznej. Ogranicza on się też do literatury i wychowania, w życiu praktycznym rozciąga się na te dziedziny, które posługują się słowem, a więc poza literaturą obejmuje język dokumentu,

listu i rozmowy. Tym językiem ma być łacina klasyczna, język Cyserona i Wergiliusza. Dokonywa się nawrót do języka martwego a zarzucenie żywej łaciny średniowiecznej, uważanej teraz za barbarzyńską. Kwestia językowa wysuwa się tak dalece na plan pierwszy, że za humanistów po prostu uważać można tych, którzy studiują klasyczną łacinę i klasyczną grekę i którzy władają językiem epoki augustowskiej. Wynika stąd, że pojęcie humanizmu jest ciaśniejsze od pojęcia renesansu, nie obejmując wcale choćby sztuk plastycznych, grających w odrodzeniu tak naczelną rolę — że dalej jest to pojęcie odmiennego typu: odrodzenie jest terminem historycznym, humanizm terminem kulturalnym. Można być i dzisiaj humanistą (jak u nas Kazimierz Morawski, Tadeusz Zieliński), nie można być dzisiaj człowiekiem renesansu — można chyba, za przykładem Jakuba Burckhardta, być zwolennikiem renesansu, to znaczy widzieć ideał w renesansie i dążyć z kolei do jego wznowienia.

Renesans przechodzi przez kilka faz: Pierwszym zwiastunem jest św. Franciszek z Asyżu, pionier radosnej afirmacji całego życia. Zjawiskiem przygotowującym ożycie kultury klasycznej jest recepcja prawa rzymskiego, której przedstawiciele, legiści, już w wieku XIII dają cesarzowi i królowi francuskiemu oręż prawny przeciw papiestwu. Poprzednikiem renesansu jest Dante, który z syntezą średniowiecza i doprowadzeniem go do szczytu łączy rysy zapowiadające nową erę: wydoskonalenie najwyższe formy i kompozycji, uznanie poety rzymskiego, Wergiliusza, za przewodnika, odwrócenie się od papieży ku władzy świeckiej. Właściwym inicjatorem odrodzenia jest dzięki zwrotowi do autorów klasycznych i dzięki indywidualizmowi czy raczej egotyzmowi Petrarka, w którego ślady idzie Boccaccio, rozszerzający sferę zainteresowań na grekę.

Petrarka i Boccaccio są w twórczości kontynuatorami wieków średnich: pierwszy z nich sonetami i kanconami wieńczy miłosną lirykę prowansalską, drugi czerpie ze średniowiecznych opowieści i anegdot. Ale dają tym tradycyjnym już zasobom nowe oblicze: Petrarka stwarza wielką historię indywidualnej ziemskiej miłości, stającej się naczelną wartością życia, Boccaccio przepaja swój *Dekameron* radością z rzeczywistego życia, z jego przygód, z jego różnorodności ludzkich typów, uczuć i losów. Obaj — mimo że są również autorami łacińskimi — czynią to, jak Dante, w języku narodowym — i na ziemi Rzymian dawnych wraz z Dantem tworzą godną starożytności nową literaturę — nową poezję i nową prozę nowelistyczną. Twórczy charakter tej działalności objawia się nowością rodzajów literackich:

w dziele Bokacjusza krystalizuje się rodzaj literacki noweli, ściślej: krótkiej opowieści traktującej o nadzwyczajnym zdarzeniu i, obok poezji służącej wielkim ideom, równouprawnienie zyskuje też literatura rozrywkowa, poezja-zabawa. Oni sami jednak uważają nadal łacinę za język właściwy kultury duchowej i z entuzjazmem studiują autorów klasycznych, a niebawem zainteresowanie greką, ożywiające już Boccaccia, każe zwrócić się ku żyjącej kontynuacji świata greckiego, ku wiedzy bizantyjskiej. Trzej przyjaciele Petrarcki, Augustianin Luigi Marsigli, prawie na pamięć znający Wergilego i Senekę, Coluccio Salutati i Giovanni da Ravenna skłaniają patrycjuszów florenckich, by sprowadzić uczonego Greka, Manuela Chrysolorasa. Zaczyna się we Florencji odrodzenie kultury starożytnej, helleńsko-rzymskiej.

Zaczyna się ono w republice kupieckiej, której naczelnicy obywatele, świadomi tego, że własnym trudem wzniesli się na wyżyny społeczne, dumni z bogactw, spragnieni rozwijania i okazania swych sił duchowych, stwarzają pierwsze środowisko kultury nowożytnej, przepojone potężnym strumieniem energii twórczej. We Florencji za rządów Cosima di Medici powstaje Akademia Platońska pod przewodnictwem Marsilia Ficina, działają artyści tej miary, jak Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio — twórcy wczesnego renesansu.

Rychło drugim obok Florencji ogniskiem nowej kultury staje się Rzym. Powołanie Florentyńczyka Poggia Braccioliniego na dwór papieski to niby symbol powstania drugiej stolicy humanizmu pod patronatem papieży. Kardynał Bassarion przebywając w Rzymie zacieśnia węzły z kulturą bizantyjską, a niebawem upadek Konstantynopola powoduje emigrację uczonych greckich do Włoch. Ogarnia literatów entuzjazm w stosunku do autorów klasycznych, do klasycznej łaciny, do odnajdywanych i kopiowanych rękopisów i do odgrzebywania dzieł sztuki. Sięga ten nowy prąd poza Włochy, głównie do Węgier, gdzie Maciej Korwin tworzy dwór humanistyczny. Ale zamieniając się w modę, humanizm płycieje, władający czystą łaciną artysta i pedanterudyta urastają w koryfeuszów, a sztuce grozi naśladownictwo i akademizm. Wtedy jednak, pod koniec wieku XV i z początkiem wieku XVI, nadchodzi nowy potężny wybuch twórczości włoskiej: Bramante, Lionardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Juliusz II, Ariosto, obok nich Baldassare Castiglione, Machiavelli — oto wodzowie duchowi wyżyn renesansu. Jest to w znacznej mierze renesans pogański — ale już buntuje się przeciw spoganieniu genialny rodak Savonaroli, Michelangelo,

i namiętność starotestamentowej wiary powstaje w jego dziełach przeciw epikureizmowi współczesnych.

We Florencji Medyceuszów, w tym społeczeństwie kupieckim i bankierskim, demokratycznym w genezie swej, arystokratycznym w charakterze, co zajmowało się i entuzjazmowało bardziej niż którekolwiek inne sprawami kultury, sprawami ducha, ukształtowała się renesansowa postawa wobec życia: poczucie bogactwa sił własnych i ufność bezwzględna w te siły, radosne ogarnięcie świata zewnętrznego i dążność, by go całkowicie opanować poznaniem, kształtowaniem i użyciem.

Sredniowiecze szczytowe nie zatraciło nigdy poczucia ograniczonej ludzkiej i pomimo bujności sił miało nieufność w stosunku do człowieka. Wzniosło wysoko jego godność, ale opierało ją na związku z innym światem; wartość miało nadawać człowiekowi coś, co nie jest człowiekiem, a w imię tej wartości pewne tylko dziedziny człowieczeństwa otrzymywały aprobatę, inne były spychane, odrzucane. Jednostka umocniona była i udostojniona uczestnictwem w wielkiej, powszechnej całości, ale jednocześnie została tym związkiem skrupowana i odgradzona ni-by zasłoną pośrednictwem, które dopiero umożliwiało jej kontakt z dziedziną wartości. W stosunku do Boga, do celu wiecznego, pośrednikiem nieodzownym był Kościół, wobec sfer wszelkich poznania i działania pośrednikiem był autorytet — i ten autorytet górowaniem walorów duchowych obniżał i przytłaczał sferę ziemskiego doświadczenia.

Teraz zasłony zostały przedarte, pośrednictwo zostało usunięte. Spojrzano bezpośrednio w twarz przyrodzie zewnętrznej, naturze samego człowieka i uwielbianej, starożytnej kulturze. I spojrzano na te wszystkie dziedziny spojrzeniem badawczym, krytycznym. Wyzwolenie i krytycyzm wyznaczały drogę myśli — i rewolucyjnie burzyły lub nieznacznie w nicość rozwiewały niejednen ze skarbów epoki mijającej. Ale z tego nikt sobie nie zdawał sprawy. Przepelniała dusze radość zdobywczą. „O stulecie moje! Co za rozkosz żyć w twym czasie” — wołał niemiecki rycerz-humanista i szermierz reformacji, Ulrich von Hutten¹.

¹ W kilka lat po napisaniu rozprawy Juliusza Kleinerja T. Ulewicz w pracy pt. *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950, s. 67—68 i 168 — zwrócił uwagę na fakt, że słowa Ulricha von Hutten z listu do Wilibalda Pirckheimera ogłoszonego w roku 1518 napisane zostały pod wpływem lektury Macieja Miechowity *Tractatus de duabus Sarmatiis*. Słowa niemieckiego humanisty brzmią w oryginale: „O seculum! O literae! Iuvat vivere, et si quiescere nondum iuvat, Bilibalde. Vigent studia, florent ingenia. Heus tu, accipe laqueum, barbaries, exilium prospice”.

Rzecz ciekawa, że owa badawcza, poznawcza postawa duchowa, owo bystre, władcze spojrzenie obserwatora na przyrodę najwcześniej zapanowało w sztuce. Donatello dokonywa w rzeźbie przełomu, wiernie, z anatomicznym znanstwem ukazując postać ludzką i rozpoczynając artystyczny realizm nowoczesny. W malarstwie Masaccio i inni zdobywcy dróg nowych wprowadzają prawdę gestu, postaci, pejzażu, potęgają to piętno życia, które już Giotto wlewać począł w malarskie opowieści o ludziach i zdarzeniach. Ale nie idzie bynajmniej Donatellowi, Ghibiertiemu, Masacciowi o kopiowanie natury. Kształtują oni samoistną wizję świata — tylko analogiczną do rzeczywistości obserwowanej, rządzącą się podobnymi prawami i opartą na nowej estetyce. Taką nową estetykę harmonii i prostoty realizuje Brunellesco, od nadmiaru bogactw gotyku zwracając się ku jasnej przejrzystości, ku prostocie konstrukcji logicznej, jaką widział w budowlach starożytnych. Sztukę starożytną uznaje za kanon obok wyników obserwacji Leone Battista Alberti. A zespolenie dążności poznawczej z artystyczną najpełniej występuje w potężnej osobistości Lionarda da Vinci i rodzi nawet jego tragedię. Sztuka bowiem jest dlań rozwiązywaniem problemów — i z chwilą gdy rozwiązanie staje mu się jasne, odwraca się on od własnego dzieła.

We Włoszech, głównie we Florencji, otwieraniu oczu na świat służy sztuka, w Portugalii wiodą ku temu celowi względy praktyczne, handlowe. Ponieważ potęga turecka zamyka dla kupców drogi lądowe ku Wschodowi, żeglarze portugalscy, zbrojni w kompas, szukają dróg morskich do Indyj i rozpoczynają erę odkryć. W ich ślady z nową ideą idzie Genueńczyk wielki w służbie hiszpańskiej, Kolumb, w kilka lat po nim drogę morską do Indyj odkrywa Vasco da Gama — a poznanie krain nowych wiedzie ku zdobywaniu ziem zamorskich przez Hiszpanów, Portugalczyków, potem Holendrów, Anglików, Francuzów, i ku zupełnej przemianie handlu i gospodarki światowej. Miejsce dawnych baśniowych obrazów zajmuje zbliżająca się już do prawdy mapa ziemi. Florentyńczyk Toscanelli w wieku XV zaczyna dzieje kartografii nowej, a Marcin Böhheim konstruuje pierwszy globus.

I tryumfuje również czysta, obca jakimkolwiek innym rachubom myśl naukowa. Pragnienie nowej wiedzy objawia się naj-

(U. Hutteni, *Opera quae reperiri potuerint omnia*. Edidit Eduardus Böcking, vol. 1, pag. 217 — cyt. wg Ulewicza, s. 168).

Spostrzeżenie Ulewicza włączył do historii nauki polskiej B. Olszewicz: *Geografia polska w okresie odrodzenia*, Warszawa 1957, s. 25 (odb. [z:] *Odrodzenie w Polsce*, t. 2). (Przyp. wyd.).

pierw jako zwrot od Arystotelesa do Platona cechujący Akademię Platonską we Florencji. Ale niebawem Lionardo da Vinci ma już pełną świadomość metody obserwacyjnej i matematycznej. Kopernik zaś stwarza nową koncepcję, nową wizję wszechświata i najpotężniej wstrząsa obrazem średniowiecznym. Z tą olbrzymią zdobyczą nauki polskiej, krakowskiej, której przedstawicielem był genialny toruńczyk, łączy się niebawem trud odkrywczy wiedzy niemieckiej: Kepler uzupełnia i umacnia Kopernikową koncepcję kosmosu; w fantazjach filozoficznych Giordana Bruna i w naukowej twórczości Galileusza zespala się z tą rewolucją umysłową renesansowy duch włoski.

Gdy tak zainicjowany został przewrót w astronomii, który przez czas długi tylko garstkę szczupłą zajmuje, a i tej garstce nawet znany się staje dopiero w połowie wieku XVI, nastąpił też w czwartym dziesięcioleciu wieku XVI dzięki Paracelsusowi przełom w medycynie, a jednocześnie Szwajcar Gesner zapoczątkował naukową klasyfikację roślin. Niebawem zaczyna się zakładanie ogrodów botanicznych i menażeryj. Nade wszystko zaś budzi się i rozwija samopoznanie człowieka.

Nazwisko Paracelsusa kojarzy się ze wspomnieniami magii. Magia kwitnie w wieku XV — historyczny doktor Faust studiował ją właśnie w Krakowie. Odrodzenie spotęgowało jeszcze namiętny pęd ku wdzieraniu się w tajemnice sił nieznanych. Zaczyna wnikać w idee europejskie kabalistyka i w Akademię Florenckiej wiąże się z neoplatonizmem; zajmuje się nią spragniony wszechwiedzy Pico de Mirandola, zajmuje się nią humanista niemiecki Reuchlin. Teraz dopiero do rozkwitu największego dochodzi astrologia, a wiara w czarownice silniejsza jest niżeli w średnowieczu. Zwrot do przyrody to nie tylko jej obserwowanie istotne, to próby jej ujarznienia mocą czarodziejską; w jej życie wgląda nie tylko krytyczna myśl naukowa, lecz również zabobon. Ale i owe dążności magiczne i kabalistyczne mają istotny rys wspólny z całością nowego ruchu umysłowego — i one są sięganiem do źródeł, odrzucaniem autorytatywnego pośrednictwa.

Sięganie do źródeł — oto droga humanizmu. Sięgnąć w pełni do autorów starożytnych, spojrzeć na świat ich oczyma, bez pośrednictwa przekształceń średniowiecznych, radować się prawdziwą łaciną wielkiej Romy, niebawem również cieszyć się językiem i literaturą Hellady, dotąd w mroku spoczywającej — oto czego pragnęli, czym się entuzjazmowali Petrarca, Boccaccio i ich następcy. Oczyszczano obraz kultury klasycznej z naleciałości, przywracano mu życie filologicznym pietyzmem — i wraz

z filologią, z naukowym poznawaniem twórczości i życia Hellady i Rzymu rodził się krytycyzm. Zaczęto widzieć w koncepcjach średniowiecznych zasłony i zasłony te przedzierać i usuwać, zaczęto uważać owe koncepcje za sfałszowanie prawdy i prawdę chciano wydobyć. Zastosowano krytykę do dokumentów historycznych — i pierwszy *enfant terrible* humanizmu, Lorenzo Valla, co i Cyserona ośmiela się krytykować, dowodzi nieautentyczności rzekomego aktu Konstantynowej darowizny, podstawy prawnej państwa kościelnego — i tak inicjuje krytykę historyczną.

Żądzą sięgnięcia do źródeł zapałała też myśl religijna. Namiętni poszukiwacze zbawienia i prawdy, dręczeni wewnętrznymi konfliktami, zwrócili się do tekstów pierwotnych *Pisma św.*, poprzez *Vulgatę* sięgnęli do jego ksiąg hebrajskich i greckich, poczęli gwałtownie oddzielać to, co wydało im się dodatkiem i modyfikacją pierwotnego chrystianizmu, od jego istotnej treści danej przez *Biblię*. Było w tym coś analogicznego do zwrócenia się ku tekstom autentycznym literatury grecko-rzymskiej, do chęci pełnego wchłonięcia ich myśli istotnej. Przekłady *Pisma św.*, będące podstawowymi czynami reformacji, to nie tylko prace religijne i nie tylko przejawy uczucia narodowego chcącego mieć *Biblię* w języku rodzimym, to również dzieło filologów — i na tym terenie jasne się staje braterstwo Lutra i humanisty-filologa, Melanchtona. Owo zaś odrzucenie pośredniczącej wersji kościelnej było spontanicznym stworzeniem bezpośredniego, osobistego kontaktu między badaczem *Pisma św.* a prazródłem wiary. Przeniósł się na teren religii postulat wolności badań, postulat humanistów — i wraz z nim postulat swobody indywidualnej w rzeczach wiary, niebawem zresztą stłumiony przez nową, surowszą od kościelnej ortodoksję innowierczą. To był łącznik między Erazmem z Rotterdamu a reformacją, między Huttenem a Lutrem.

Bo poza tym — reformacja to nie prąd bratni rensansu, lecz — na równi z kontrreformacją — jego przeciwieństwo, to właśnie ożycie nowe średniowiecza przy pomocy rozbudowanych sił twórczych. Dla reformatorów hasłem jest ponownie: Bóg i niebo, ich troska wielka to troska o zbawienie duszy, ich idea prześladowcza to lęk przed piekłem, to lęk, że nie otworzy bram nieba zeświecczony Kościół papieski. W postaciach Leona X, papieża Medyceusza, papieża sybaryty, i Lutra stają przeciwko sobie nowoczesność i średniowieczność. Gdyby znalazł się był wśród tych ludzi Voltaire, kwintesencja nowoczesnej postępowości antyreligijnej — Leon X byłby mu wszystko przebaczył za świet-

ność jego dowcipu i zaprosiłby go do swego stołu wykwintnego. Luter widziałby w nim diabła i w łeb cisnąłby mu kałamarzem. Posepny Kalwin spaliłby go na stosie.

I Luter i Kalwin byli teologami. Luter był żarliwie religijnym zakonnikiem augustianinem, co w pismach św. Augustyna szukał oparcia dla namiętnej, pokusami szarpanej duszy człowieka zmysłowego, duszy dręczonej wyrzutami sumienia i poczuciem niezdolności, by niebo zdobyć. Ale w ślad za Lutrem zabierają się do kwestyj religijnych ludzie świeccy, bo przecież niepotrzebna jest nauka ludzka, przez średnie wieki kształcona, dla wmyślenia się i wczucia w słowo Boże, bo zrozumie je i odczuje sercem gorącym człowiek prosty, obcy dociekaniom teologicznym, byleby w siebie wchłonął *Pismo św.* Dialog napisany przez norymberskiego szewca-poetę Hansa Sachsa, dialog, w którym szewc zbrojny w cytaty z *Biblii* pokonywa telogia — jest wyrazem znamienym zeświecczenia wiedzy religijnej, reprezentowanego u nas przez *Postyllę* Mikołaja Reja.

To znowu teren zetknięcia się z odrodzeniem. Naukę, pracę badawczą bierze w swe ręce człowiek świecki, odbiera jej monopol duchowieństwu. Kultura umysłowa Florencji Medyceuszowskiej to kultura ludzi świeckich. Budownictwo renesansowe to bardziej budownictwo pałaców niż kościołów. A w pierwszej połowie wieku XVI dochodzi do znamienego przeciwstawienia świeckiej kultury humanistycznej średniowiecznemu systemowi wiedzy za sprawą naczelnego humanisty francuskiego, prawnika i ekonomisty, Guillaume Budé. Franciszek I tworzy obok Sorbony drugi ośrodek wiedzy, ośrodek świecki: Collège Royal, późniejsze Collège de France. Pod koniec wieku — objawem podobnym jest założenie Akademii Zamojskiej, świeckiego, humanistycznego przeciwieństwa kostniejącej Akademii Jagiellońskiej.

Państwo — mimo że w chaosie rozbitych na części i skłóconych Włoch jest właściwie miniaturą państwa, gdy we Francji i w monarchii hiszpańsko-niederlandzkiej konsoliduje się i centralizuje — państwo ma teraz ambicję stania się potęgą kulturalną, dokonywania dzieł wielkich i trwałych, uzależnienia od siebie wszystkich stosunków, troszczenia się zwłaszcza o dobrobyt, u obywateli zaś wzmaga się patriotyzm, rzymskiemu pokrewny. Za Juliusza II i Leona X papieżstwo staje się świecką potęgą państwową i kulturalną i ono już samo przestaje widzieć szczyt poznania w teologii. Kończą się czasy, w których teologia była królową nauk, inne nauki służkami. Samoistnie rozwijają się wszystkie gałęzie wiedzy i powstają nowe — we Włoszech rozwija się nowoczesne dziejopisarstwo a Samsonio tworzy tak ważną

dla nowoczesnego kształtowania życia i dla celów państwowych statystykę. Z oparciem o kulturę klasyczną, z wpatrzeniem się w Platónową *Rzeczpospolitą* powstaje chęć przekształcenia warunków życia społecznego. Campanello i Tomasz Morus konstruują swe utopie, który to termin przez Morusa utworzony będzie odąd charakteryzował rewolucyjne koncepcje reformatorów społecznych.

I budzi się żądza rozszerzania, rozpowszechniania wiedzy i sztuki, zamkniętej poprzednio w murach Kościoła. Druk wynaleziony przez Niemca Gutenberga w połowie wieku XV pozwala na danie tekstu w ręce tysiącom. Technika rytownicza w tymże czasie wynaleziona przez Florentyńczyka Finiguerrę pozwala szerszym rzeszom uprzystępnić twory sztuki, pozwala twory owe ukazywać poza obrębem miejsca, z którym są związane.

Zrobiony został decydujący krok w kierunku demokratyzacji wiedzy i sztuki, mimo że w przeciwieństwie do wielkiej ludowej, bo dla całego ludu tworzonej, sztuki gotyku renesans właśnie sztukę pielęgnował ku rozkoszy nielicznych wybrańców. Ci wybrańcy jednak — to elita demokratyczna, to nie stan odrębny, określony dziedzicnością, lecz ogół tych, co zdołali pracą, kulturą i bogactwem wybić się na czoło. Taka jest kupiecko-patrycjuszowska elita Florencji Medyceuszów. Taka jest kształtująca się w Europie — głównie we Włoszech i w Niderlandach — republika elity umysłowej, pierwsza wyodrębniona od stanów inteligencja — humaniści, których papieżem staje się Erazm z Rotterdamu.

Oni wszyscy mają bezwzględną wiarę w człowieka i w postęp kultury. To cecha renesansu, która go odcina od średniowiecza szukającego oparcia poza człowiekiem. Podporządkowanie się wyższemu światu było gestem psychicznym epoki poprzedniej — afirmacja i wyniesienie swego „ja” jest gestem renesansu. Po epoce wchłaniającego, ogarniającego jednostki uniwersalizmu przychodzi epoka jednostki uniwersalnej, pragnącej rozwinąć pełnię mocy i wchłonąć pełnię życia. Przychodzi epoka podmiotowości. Tylko podmiot nie odrywa się od otoczenia, nie przeciwstawia się rzeczywistości otaczającej jak potem w romantyzmie. Podmiot dąży teraz do samoistnego zespolenia się władczego ze światem. „Ja i świat piękna” brzmi hasło tego zespolenia dla artystów. „Ja i świat rozkoszy” — brzmi ono dla ludzi górnej warstwy społecznej. „Ja i świat starożytny” — mówi rozkochaną w sobie poezją i cyceroniańską prozą człowiek wykształcony. „Ja i Bóg” — powiada odrywający się od Kościoła protestant. „Ja i władztwo moje” — woła zdobywcami i zbrodniami

renesansowy panujący. Wyciska swe piętno na epoce podmiot zaborczy, zachłanny, użycia i tryumfów żądny i ziemskiej nieśmiertelności, radujący się sobą i opanowaną przez siebie dziedziną. Sceptyczny wobec tego, czym żyło średniowiecze, ma on jednak wiarę nową: wierzy w kulturę. Jeśli jest humanistą, wierzy ślepo w kulturę starożytną. Jeśli jest wyznawcą nowatorstwa religijnego, wierzy w tę kulturę, którą stanowi zapamiętanie i posiadanie wszystkich słów *Pisma św.* i pewność ich samodzielnego rozumienia. Jeden i drugi chce tę kulturę ująć w system i szerzyć wśród ludzi — jeden i drugi narzędziem swej propagandy czyni szkołę. Rodzi się szkoła humanistyczna, gimnazjum klasyczne, którego ideałem człowiek władający słowem łacińskim, *homo eloquens*, stopień wstępny do władcy trzech języków, łaciny, greki i hebrajszczyzny, *homo trium linguarum*. Rodzi się szkoła wyznaniowa, mająca dać w rękę znajomość religii i broń przeciw innym wyznaniom. Jedna i druga chce człowieka świeckiego obdarzyć kulturą. Jedna i druga wyrasta ze zrozumienia wychowawczych walorów kultury. Ale szkoła wyznaniowa jest naprawdę zaprzeczeniem renesansu — jest instytucją, która świeckich ma zmienić w nowe duchowieństwo i przepoić ich jednostronnością fanatyczną specjalnego religijnego poglądu na świat.

Renesans natomiast odrzuca wszelką jednostronność. Wszystko chce ogarnąć i cieszyć się wszystkim, nie dbając o sprzeczności, zadowolając się często pozorami. Wrogi skrupowaniu, przyjmuje tylko w tym razie wartości gotowe z zewnątrz, gdy one sprzyjają wyżyciu się, gdy służą wzmoczeniu siły osobistej; więc przyjmuje kulturę starożytną, bo ta daje mu swe bogactwo a nie narzuca zobowiązań pętających — za to odrzuca na plan dalszy więzy autorytatywne religii. Buduje systemat życiowy wolności i władzy, a wolność pojmuje jako swobodę działania i używania. Pociąg do świata kres kładzie zwracaniu energii ku życiu wewnętrznemu, zmysłowość górę bierze nad duchowością; ale nie tyle pragnie się stłumienia życia duchowego, ile jego zharmonizowania, zjednoczenia z życiem zmysłowym. Myśl swobodna, czyn nie skrupowany, artyzm i erotyka — oto tereny ekspansji bogatej.

Człowiek tak dalece staje się w swej ziemskiej, doczesnej postaci óśrodkiem świata, że nawet religijność — żywa u wielu renesansistów i gorąca — zabarwia się rumieńcami ziemskimi i czysto ludzka treść w dziedzinie historycznej chrystianizmu wysuwa się na czoło. Madonna renesansu, to rozkochana

w prawdziwym, dziecięcym maleństwie matka — idealna, ale w wyidealizowaniu ludzka i żywa.

Przy tym zaś człowiek pojęty jest nie jako członek wielkiej zbiorowości duchowej, lecz jako uczestnik grona towarzyskiego; w tym gronie ma on okazywać swe zalety i opinia tego zespołu ma być dlań pierwszą i zasadniczą nagrodą. Takie wszakże zacieśnienie do horyzontów elity towarzyskiej nie jest jedyną koncepcją — jawi się również chęć włączenia człowieka w ogromną całość harmonijną kosmosu, który ludzkości odślonił Kopernik. Giordano Bruno pierwszy wydobywa z systemu Kopernika jego dynamikę rewolucyjną, przepaja wszechświat ruchem i życiem, jedność jego panteistycznie pojętą wiąże z pluralizmem monad, z których każda jest nieśmiertelna i każda jest ogniwem harmonii ogólnej w nieskończonym boskim dziele sztuki — w tym najlepszym ze światów, którego świetlane zarysy uprzedzały już optymizm i pluralizm Leibnizowski. Chrześcijańskiej etyce abnegacji przeciwstawia Bruno heroizm wyęczenia wszystkich sił w kierunku nieskończoności.

A rosnące zrozumienie przyrody i uznanie jej wartości wiedzie do przewyżczenia podmiotowości renesansu. Hiszpan Vivez zmierza już w pierwszej połowie wieku XVI do stworzenia nowej metody naukowej. Włoch Bernardino Telesio żąda szukania prawdy w obserwacji faktu, a ich tendencje realizuje w lat kilkadziesiąt później Francis Bacon. Wykreśla on z myślenia naukowego wszelką podmiotowość — głosi metodę indukcyjną, ściśle rzeczową, ściśle przedmiotową. Kładzie wraz z Galileuszem fundamenty nowoczesnej wiedzy przyrodniczej. Przy jej pomocy pragnie techniką opanować przyrodę, uczynić z wiedzy potężne narzędzie praktyczne przebudowania rzeczywistości. W jego *Novum Organum* renesansowe przewyżczenie arystotelizmu, renesansowy pęd myśli badawczej, niczym nie skrępowanej, osiąga kres — i przechodzi w realizm epok późniejszych.

Jeżeli z myślą o renesansie łączy się tak często uwielbienie, to przedmiotem jego jest nie tylko zdumiewające bogactwo dzieł sztuki, arcydzieł malarstwa i rzeźby pozostawionych w puściźnie wiekom późniejszym, ale również niejasny a za to świetny obraz istotnego czy fikcyjnego człowieka renesansowego. Renesansowość stała się synonimem wszechstronności twórczej i nieograniczonej bujności witalnej w przeciwieństwie do średnio-wiecznej ascezy.

Wyraźnie elitarny charakter kultury renesansowej, bynajmniej nie osłabiony przez jej barwę niby demokratyczną, każe tego człowieka renesansowego szukać nie w przeciętnej jed-



nostce ówczesnej, lecz tylko w osobistościach górujących. Rysy istotne skonkretyzują się z jednej strony przy pomocy trzech wizerunków literackich: dzieła Baldassara Castiglione *Il cortegiano*, *Studiów* (Essays) Montaigne'a i Machiavellowego *Il Principe*, z drugiej strony na tle życia i działalności Lionarda da Vinci i Michelangela, Cezara Borgii, Juliusza II i — na pół błazeńskiej postaci Aretina.

Castiglione — którego szlachetną, wykwiutną i pełną równowagi fizjonomię unieśmiertelnił Rafael — idealnego człowieka, człowieka takiego, jakim być powinien, nazwał dworzaninem i za tło dał mu życie towarzyskie na dworze księcia Urbina. To tło, ta atmosfera jest dla osobistości czy raczej dla typu jaki kreśli, czymś nieodzownym. Jakkolwiek udział w życiu towarzyskim elity i w Atenach, i w Rzymie Mecenasa, i w wiekach rozkwitu rycerstwa grał rolę niemałą — po raz pierwszy przeciw wizerunek człowieka, jakim być powinien, przybiera postać salonowca — bardzo różną od tego, co dla autorów rzymskich oznaczał termin *vir bonus*. Drobne cele codziennego wywyższenia życia biorą górę i nad wielkimi dążnościami, i nad względami użyteczności praktycznej. Wraca ideał męża dobrego i pięknego, *καλοκαγαθία* helleńska, ale w pomniejszeniu i w hedonistycznej stylizacji. *Dworzanin* odpowiadać ma wymaganiom pewnego elitarnego, zamkniętego koła, w którym rej wodzi panujący — nie tyle jako przywódca ile jako ośrodek — ma się dostosować do tonu ogólnego i ton ów podnosić, ma przyjemny być dla innych i sobie też uprzyjemniać życie. Wszystkie swoje możliwości powinien w sposób miły i harmonijny zaktualizować, być pełnym, wszechstronnym człowiekiem, żadnej dziedzinie nie dając nadmiernej przewagi. Żąda od niego Castiglione zalet fizycznych, sprawności fizycznej, znajomości szermierstwa i rycerskich zabaw, wykształcenia, ogłady, dowcipu, ale również szlachetności postępowania; odsuwa od niego wszystko, co brzydkie i w estetycznym, i w moralnym znaczeniu i nie pozwala mu nigdy na przesadę. Rysy kolejno dostarczane przez uczestników rozmowy składają się na postać harmonijnego, fizycznie i moralnie pięknego szlachcica, do którego w dosłownym i konkretnym znaczeniu da się zastosować słowo: wykształcony i nad którego życiem jako cel i miara unosi się szlachetna przyjemność.

Znacznie bardziej wymagający jest Machiavelli bo kreśli wizerunek nie elity, ale tych jedynych, co rodzą się lub stają się władcami. Żąda od nich wielkości, wszelako nie jako wartości samej dla siebie, lecz jako środka zdobywania i utrzymywania

władzy. Dochodzenie do władzy przez ludzi, którzy jej nie dostali w dziedzictwie, częstsze jest we Włoszech wieku XV i XVI niż gdziekolwiek indziej, więc też może ono stać się celem dla wybitnych jednostek. Taki cel i taka ambicja są w stylu renesansu i w jego stylu jest też chęć rozszerzenia władzy posiadanej. „Żądza podbojów — mówi Machiavelli — jest rzeczą wielce naturalną i zwykłą, nikt za zdobyczość ludzi nie gani, wszyscy ich chwala, jeśli przedsiębiorca wyprawę potrafią osiągnąć powodzenie”². Powodzenie więc to podstawa oceny. Nie istnieją kryteria moralne. Choć — raczej tak: one istnieją dla ogółu, toteż nie jest obojętne, jak się innym przedstawia moralne oblicze władcy. I sprawą zasadniczą nie jest, jakie są naprawdę jego zalety, lecz — jakim się wydaje w oczach poddanych. Dobra to rzecz być cnotliwym, pobożnym, miłosiernym; ale rzecz zasadnicza, to — by się takim wydawać. Otwarcie i cynicznie zaznacza się rys, który występuje stale przy utylitarystycznym i towarzyskim punkcie widzenia spraw życia, przy odwróceniu się od życia wewnętrznego — wybitna rola pozoru. W wykwinności zbrodniczych i rozpustnych Włoch odrodzenia rodzi się nowoczesna kultura zakłamania. Koncepcję władzy, będącej szczytem dążeń ludzkich, cechuje u Machiavellego dynamizm, utylitaryzm i amoralizm. Nie istnieją żadne skrupuły: wolno łamać słowo, wolno być okrutnym, wolno ludzi niewygodnych niszczyć i usuwać z życia, byle robić to wszystko w miarę istotnej potrzeby, celowo i mądrze — jak to robił np. Cezar Borgia. U samego Machiavellego amoralizm służy celowi moralnemu: wyzwoleniu i zjednoczeniu Włoch; jeśli by się znalazł ktoś, kto podstępem i zbrodnią dojdzie do tego wielkiego celu, godzien jest i tak entuzjastycznego uznania. Ale jeśli u samego autora tłumaczyć może doktrynę destruktywną wielki a zraniony patriotyzm człowieka, co patrzy na rozdartą i zhańbioną Italię — groza jej rośnie wobec faktu, że opiera się ona na obserwacji stosunków, że pisarz ujmuje w zasady to, co było ogólną praktyką, że jest nie pionierem amoralizmu, lecz jego kodyfikatorem. Łączy się z tym stanowiskiem pozaetycznym kult jednostki potężnej, bo tylko dla niej formułuje polityk swe przepisy. W obliczu tej jednak osobistości inni ludzie są materiałem, którego używać wolno bez skrupułów. Okazuje się — jak potem w nietscheanizmie — że wyolbrzymiony indywidualizm to nie wzmożone poszanowanie człowieka, lecz wprost przeciwnie jego zdeptanie, że tam, gdzie rozbuja się kult jednostek, tam ogół ludzki

² Machiavelli, *Książę*, przeł. W. Rzymowski, s. 11.

spada do nizin masy niegodnej względów żadnych. U dna tego renesansowego indywidualizmu leży naprawdę — pogarda człowieka. Kto wpatrzony jest w wielkość własną — nie widzi w ludziach człowieczeństwa, nie zdolny jest uznać w bliźnim brata.

Jeśli w stosunku do *Cortegiana* dzieło Machiavellego stanowi ponure i ostrzegające dopełnienie, to istotnym *pendant* bardziej jeszcze żywym i pociągającym jest wizerunek, który się wyłania ze *Studiów Montaigne'a*. U tego mądrego, uśmiechniętego Francuza z artystycznej postawy odrodzenia wyrasta jako ostateczna konsekwencja — sztuka życia. Życie pojęte jest jako zabawa, jako swobodna gra sił różnorodnych utrzymywanych w równowadze. I jest to — zgodnie ze światem Castiglione — zabawa towarzyska. Nie ma mowy o zobowiązaniach, o skrępowaniu. Idealem jest człowiek wolny od więzów. Ale — zapytać by się godziło z Nietzschem — skoro jasne jest, od czego chce on być wolny, to do czegoż chce być wolny, w jakim celu, w imię jakiego dążenia? Tylko — dla przyjemności własnej i dla uprzyjemnienia życia tym, z którymi towarzysko obcuje. Myśl krytyczna ukazuje, że wszystko jest w dziejach zmienne, że wszystko jest niepewne — więc nie wolno żadnego poglądu innym narzucać, żadnego uznawać za dogmat i drogowskaz. Przyjemność odczuwana to jedyny sprawdzian dobra i prawdy. Po stoicku należy uodpornić się wobec losu i po epikurejsku wyzyjskiwać to, czym życie darzy, stosując się do panujących urządzeń i opinii, bo to najwygodniejsze i to dla drugich też najmniej przykre. A tym drugim należy się sympatia i szeroka tolerancja. Już tutaj wyraża się reakcja przeciw fanatyzmowi ostremu walk religijnych, wznosząca ponad ciemnotę fanatyków — swobodną atmosferę życzliwego dla ludzi sceptycyzmu. Sceptycyzm, i relatywizm, i wielostronny dyletantyzm w połączeniu z hedonizmem oraz z wysoką kulturą życia towarzyskiego i autoanalizą po raz pierwszy znalazł pełny wyraz.

Jest to kwiat piękny i wąły renesansu, ale zarazem przejaw jego zanikania — brak bowiem tego właśnie, co renesans uczyniło wielkim; dynamiki, rozmachu, potęgi twórczej, olśniewającej Lionarda i Michelangela.

Dążenie do pełni, do wszechstronności, które u Castiglione i u Montaigne'a nie przekracza ram przyjemnego dyletantyzmu, przejawiało się z mocą imponującą u jednostek twórczych. Jest w nich jakaś potrzeba i żądza ogarniania dziedzin sztuki jako wielkiej całości, nie zamykania się w granicach określonego materiału artystycznego. Twórca florenckiego Palazzo Strozzi, Benedetto da Majano, to jednocześnie rzeźbiarz, tak samo jak

Sansovino, Bramante i Peruzzi są architektami i malarzami. Verrocchio, twórca jednej z rzeźb najwspanialszych, konnej statuy kondotiera weneckiego Colleonego, wielki jest również jako malarz; rzeźbę i malarstwo łączy Lorenzo di Credi; częste jest łączenie złotnictwa z malarstwem — u braci Pollaiuolo, z których jeden, Antonio, był również rzeźbiarzem, a Dominico Ghirlandaio przydomek zawdzięcza wyrabianiu cennej ozdoby na włosy damskie zwanej przez złotników włoskich girlandą; złotnikiem, rzeźbiarzem i pisarzem jest Benvenuto Cellini, malarzem i poetą Bronzino; już w wieku XIV Orcagna zespala malarstwo ze złotnictwem, z rzeźbą, z architekturą. Jeszcze wszechstronniejszy jest Leone Battista Alberti, architekt, rzeźbiarz, muzyk, archeolog, pisarz-teoretyk, humanista. Bliski on już bogactwem Lionardowi i Michelangelowi.

Nigdy chyba człowiek nie przedstawiał takiego obrazu bogactwa i pełni jak twórca mediolańskiej *Ostatniej Wieczery*. Z bujnością nie wyczerpaną sił żywotnych, twórczych przeżył lat 67 — za młodu zachwycał pięknnością, a tę niepospolitą pięknność okazuje też autoportret starca o wyrazistej twarzy, dalekiej od rysów zmęczenia i zgrzybiałości, zdobnej w obfity włos biały; czarował wdziękiem słowa i zachowania się i świetną grą na lutni; siłę miał tak niezwykłą, że podkowy łamał palcami, że rozrywał pierścienie żelazne; szczególną zrzeczność i moc miał w lewej ręce; był mańkutom — to stanowiło poza genialnością jedyną cechą nienormalną. Gdy zamierzał udać się do Mediolanu i ofiarować usługi swe księciu Lodovicowi Sforzy, w liście do niego wymienił — bez zbytecznej skromności — wszystkie dziedziny, w których potrafi być pożytecznym — i oto uwydatnia nie swe umiejętności artystyczne, ale kompetencję swą jako uczonego i technika, jako budowniczego maszyn wojennych; istotnie też służył władcy mediolańskiemu poza pracami architektonicznymi, rzeźbiarskimi i malarskimi jako inżynier wojenny. Był właściwym twórcą inżynierii wojskowej, wynalazł m.in. nowy rodzaj kul, mianowicie kule stożkowe, planował tunele poprzecz góry, kanały celem łączenia rzek. Pozostawił pisma i wielkie foliały rysunków obejmujących anatomię, fizjologię, geografie fizyczną, zmiany atmosferyczne, loty ptaków, rośliny, astronomię. Był badaczem wybitnym optyki i autorem rozprawy o malarstwie; obmyślił motory dla młynów wodnych i pracował nad skonstruowaniem maszyny latającej — on, pierwszy zwiastun awiatyki; zajmował się filozofią, pisywał sonety, komponował utwory muzyczne. Najwięcej energii twórczej poświęcił malarstwu, ale i ku planom budowlę ją kierował, i tworzył ogromny,

zniszczony niebawem przez najeźdźców francuskich posąg konny Lodovica Sforzy. Obrazy jego, zdumiewające pozorną łatwością, lekkością mistrzowskiego wykonania, były zdobywaniem nowych możliwości, rewelacjami wiedzy artystycznej. A była to nie tylko wiedza o sztuce, o linii, kształcie i światłocieniu, lecz nadto wmyślanie się i wczuwanie w tajnie osobistości, w tajnię bytu. Świat Lionarda mieści w sobie zagadkę, co dziwnością niesamowitą przemawia z najbardziej wyrazistych jego fizjonomij, co czaruje i niepokoi uśmiechem tajemniczym *Mony Lisy*.

W przeciwieństwie do zintelektualizowanej równowagi i do niewidocznego wysiłku, które cechują wyraz osobistości Lionarda, dany w jego dziełach — rozsadzająca ramy dynamika, potęgą ujarzmionego, zwycięsko pokonanego, gigantycznego trudu znamionuje ducha Michelangela. Bogactwo Lionarda płynie, wtopione w przestrzeń świetlaną, powietrzną; bogactwo Michelangela wybuchu wśród zbyt ciasnych granic świata — pierwsze z nich jest nęcące i zagadkowe, drugie porywające, i przytłaczające, i tragiczne. Mimo że w Buonarottim właśnie odrodzenie dochodzi do szczytu — ma on w swej szorstkości i brutalności, dynamizmie tworzenia, nawet w brzydocie twarzy zniekształconej za młodu pięścią współuczniar coś z twardego gotyku. Reprezentuje on i fizycznie bujność sił żywotnych odrodzenia. Lat dziewięćdziesięciu dożył wśród nadludzkiego napięcia pracy i wśród posępnego, często gorzkiego samotnictwa, przepętniony kipiącą, dyszącą energią twórczą. „Puść mnie! Wściekły jestem, nigdzie nie mogę znaleźć spokoju” — wołał na niewiele dni przed śmiercią, gdy go wśród deszczu spotkał przyjaciel spacerującego po ulicy. Błoki marmurowe obłupywał z części zbyt potężną, namiętną ręką siłacza-artysty. Malowanie sufitów kaplicy Sykstyńskiej w ciągu długich miesięcy, to w postawie przygarbionej, to z brodą ku niebu zadartą, było fenomenem wytrzymałości fizycznej.

Płodniejszy jeszcze od Lionarda i szybciej tworzący, był niemal tak samo uniwersalny. Rzeźbiarz, malarz i architekt, w sonetach okazał się wielkim poetą, wielkim lirykiem, a grając rolę naczelną w florenetyńskiej walce o wolność przeciw zdegenerowanym Medyceuszom ufortyfikował swe miasto jako generalny komisarz obrony tak znakomicie, że przez rok mogło stawiąć czoła atakom armii Karola V. Ale temu tragicznemu człowiekowi uniwersalizm był nie ujściem swobodnym ekspansji twórczej — był narzuconym brzemieniem. Wbrew woli własnej zabierał się do malowideł w Sykstyńce, on, który myślał tylko o grobowcu olbrzymim Juliusza II. Zmuszony przez papieża Paw-

ła III stał się budowniczym kopuły św. Piotra. W czasie pracy nad freskami o stworzeniu świata — podpisywał się *Michelangelo-sculptor*. Czuł się i pragnął być tylko rzeźbiarzem. A rzeźba i obraz były dlań uplastycznieniem tragicznej, namiętnościami wstrząsanej i religijnej koncepcji świata. Może było w niej coś z pogańskiego kultu mocy i ciała, może prorocy *Starego Testamentu* i Mojżesz groźny i Dawid-wojownik bliżsi mu byli od *Ewangelii* — ale żył w nim nieugaszony żar uwielbienia Boskości, a pod koniec życia stwierdzał w sonecie że ni malarstwo, ni rzeźba nie zdołają ukoić duszy, co w górę się wzbije ku wielkiej miłości Boga.

Był w nim ten sam pęd ku gigantycznemu ujawnieniu sił duchowych, co w papieżu Juliuszu II. Bo nie wolno zapominać, że ów papież o ambicjach wojownika-zaborcy i największego z mecenasów, o żądzy uwiecznienia sławy własnej — ów papież umierający z poczuciem win, ze skrucą głęboką, służył przecież potężnie Bogu i chwałę Imienia Bożego głosił monumentalnymi dziełami. W spoganieniu, które on wnosił do Rzymu, tkwił mimo wszystko potężny duch religijny. Brzydka jego twarz — twarz namiętnego choleryka, twarz kondotiera zaciekłego — ma piętno skupionej, groźnej energii; i skupioną energią imponuje spoczywający, zadumany starzec, którego uwiecznił portret Rafaela. I do niego, i do Michelangela stosowano określenie „straszliwości”, *la terribilità*. Ścierający się z sobą nieraz brutalnie a rozumiejący się głęboko, obaj byli siebie nawzajem godni, w obydwu wcieliło się to, co jest istotą pełni odrodzenia: dążenie ku wielkości.

Ale jednocześnie w zepsutych Włoszech ówczesnych szła niejednokrotnie w parze z talentem artysty i ze zręcznością w sztuce życia małość charakteru, lichota moralna, zanik poczucia godności własnej dziwnie sprzęgnięty z próżnością, z megalomanią. To wszystko reprezentuje w świetny i — rzekłoby się niemal — w dość sympatyczny sposób Pietro Aretino. Bo niewątpliwie było nie tylko sporo bujności sił i wielostronności talentu pisarskiego w tym twórcy publicystyki i reklamy, w tym wrogu pedantycznej erudycji humanistów, w tym komediopisarzu i epistolografie i w tym klasyku pornografii i pamfleciarstwa, co uważał siebie za dobrego katolika, ale nie brakło też i dobroci serca, i hojności dla ubogich, i przywiązania do przyjaciół, i entuzjazmu dla sztuki, i pewnej ujmującej szczerości. Łączyły się owe sprzeczne rysy w osobistości cynika-sybaryty, chciwego rozkoszy i rozgłosu i pieniędzy, handlującego swym piórem otwarcie, bezwstydnie, przekonanego, że jego pochwała unie-

śmiertelnia, jego oszczerstwo zabija. Tego to sprzedajnego pisarza cenił i cesarz, i papież, ubiegano się o jego względy, szanowano go, wielbiono, przyjacielem był mu Tycjan i poza Erazmem z Rotterdamu żaden pisarz tych czasów nie miał równego mu znaczenia. O amoralizmie renesansowym, o moralnym upadku literatury, która, ledwie druk ją począł rozpowszechniać, od razu spadła na poziom sprzedajnego towaru — nic wyraziściej nie mówi nad sławę Aretina.

Miał zaś ów amoralizm nie tylko uśmiechnięte, wyzywające oblicze Aretina. Miał też oblicze groźne — demonizm ambicji nieokiełznanej Cezara Borgii. O tym zaś niepospolitym, tajemniczym zbrodniarzu mówił Machiavelli: „Nigdy nie waham się powoływać na przykład Cezara Borgii i jego czynów [...] Nie miałbym przeciwko niemu ani słowa nagany. Owszem, muszę go za wzór tym wszystkim postawić, którzy dzięki szczęściu czy obcej pomocy osiągnęli władzę nad krajem”³.

W europejskiej świadomości kulturalnej odrodzenie reprezentowane jest przez wielkich artystów: odrodzenie to Lionardo, Rafael, Michelangelo, Corregio, Tycjan. Wypowiedziało się ono rzeźbą, malarstwem i architekturą. Kto zaś słyszał chóry kaplicy Sykstyńskiej, temu jedno jeszcze nazwisko zabrzmi obok tamtych: Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Architekturze należy się miejsce drugoplanowe, mimo że z nią właśnie zrosło się określone ściśle pojęcie stylu renesansowego, mimo że architektoniczna koncepcja świata włada wyraźnie i że architektura wnika decydująco i w rzeźbę, i w malarstwo. Do pełni oryginalnego wyrazu twórczego nie doszło budownictwo tej epoki i wbrew dawnej opinii, co w baroku widziało degenerację renesansu, barokowa architektura jest dopiero twórczą nowością, wchłaniającą w siebie zdobycze renesansu i — potęgującą również jego cechy ujemne. Architektura renesansowa jest tak samo, jak łacińska poezja humanistyczna, naśladownictwem, jakkolwiek dochodzi niekiedy do twórców o potężnym piętne nowości. Wniesienie klasycznej pogody i harmonii, klasycznego wdzięku w surowość posępną budowli florenckich — oto cel Brunellesca. Bo Florencja bynajmniej nie była stolicą lekkiego wdzięku. To miasto twardej, realnej pracy rzemieślniczej i kupieckiej, dumnego i brutalnego patrycjatu, walk namiętnych i tragicznych. I w budowlach przemawia też do dziś dnia owa Florencja Dantego i Gibellinów i Gwelfów, surowa, szorstkokamienna. Niewygladzony kamień w murach jej

³ Machiavelli, *op. cit.*, s. 27 i 44.

gmachów mocnych pozostał znamiennym jej wyrazem architektonicznym. W ten kamień szorstki, groźnie i dziś opancerzający starą siedzibę władz florenckich, pałac Signorii, Palazzo Vecchio — styl stworzony przez Brunellesca włącza wdzięk okien zgrabnych, zdobnych kolumnkami i łukami, twardą siłę murów kościelnych harmonijnie zaokrągla powagą kopuły i wraca do przeważającego znaczenia linii poziomej w przeciwieństwie do pionu gotyckiego. Dopiero wykwintna, dostojna prostota w Palazzo Strozzi do zespołu zgodnego doprowadza wdzięk urozmaiconych typów kolumny greckiej i rzymskiej i łuku lekkiego z powagą surowej siły. Owe zaś łuki i kolumny zatraciły w renesansie swą logikę, swą rolę pierwotną: one już nie dźwigają niczego, one tylko zdobią. Styl renesansu jest stylem fasadowym — i tam jedynie, gdzie całość służy tylko uprzyjemnieniu życia, w arkadowym dziedzińcu pałacowym, powstaje istotna harmonia, bo wszystko tu jest i ozdobą pełną jasnej przejrzystości i jednocześnie konstrukcją. W epoce rozkwitu wielcy architekci planują i wykonują konstrukcje imponujące: Bramante tworzy zarys nowej bazyliki św. Piotra, Michelangelo kryje ją kopułą Panteonu, a godny jest ich wielkości chociaż mniej od nich potężny architekt Farnesiny Peruzzi i twórca weneckiego Palazzo Grimani, Sammicheli, i wiodący ku barokowi Andrea Palladio.

Ale panowanie zdobywa, co zresztą tak wyraźne u Sammichelego i Palladia, styl fasady, od konstrukcji uniezależniony — styl pozoru bogatego, styl wykwintnego zakłamania.

A jednak była to przecież epoka rwąca się ku poznaniu, zdobywająca prawdę. Ta jej pasja poznawcza, odkrywczą żyje w rzeźbie. Nie tyle Brunellesco jest tym, co dla wielkiej twórczości renesansowej rozerwał wrota, ile raczej Ghiberti, którego rzeźby na podwojach katedry florenckiej Michelangelo uznawał za godne, by stanowiły bramy raj, i przede wszystkim Donatello. W tej dziedzinie nie naśladowanie starożytności panowało, lecz współzawodniczenie z Rzymem i z Helladą. Raz jeszcze — po raz ostatni — rzeźba dała wyraz najwyższy duchowi epoki. Raz jeszcze, jak niegdyś w Helladzie, odkryte zostaje w tajemnicy swej struktury i w swym pięknie ciało ludzkie, odkryta zostaje wymowa jego mięśniczego napięcia. I wnika w marmury zarówno powaga i tragizm jak wdzięk. Zna go i Donatello w głowach dziecięcych, nie tylko twórca terrakotowych główek *Lucca della Robbia*. Płaskorzeźba bierze w posiadanie grupę ludzką na tle przestrzeni. Zagarnięty zostaje przez sztukę i koń — posąg Colleonego przez Verocchia stworzony tryumfalnie łączący postać wodza i rumaka. Potędze ciała i ducha wyraz dają kształ-

ty rzeźbiarskie wspomóżone wymową materiału i ujęciem architektonicznym. Obok Dawida-Giganta i obok Mojżesza, co miał ogromem uczucia i myśli wyolbrzymiać architekturę grobowca Juliuszowego stają grobowce Giuliana i Lorenza Medici; pierwszy zwłaszcza w cudowny trójdzwięk skamieniały sprzągl postać siedzącą, górującą i spływające w dwu kierunkach leżące wcielenia Dnia i Nocy, moc i szorstkość męskiego trudu dziennego i miękkość kojącą nocnego uciszenia.

Nie tylko sam Michelangelo, co jako rzeźbę olbrzymią ustylizował strop kaplicy Sykstyńskiej, monumentalną bryłowość rzeźby przenośli w malowidła. W ogóle (mimo zależności Ghibertiego od malarstwa) rzeźba torowała drogę sztuce siostrzanej; a piękno starożytne objawiało się ludziom wieku XV w postaci rzeźb klasycznych. Realizm Donatella podniętą jest dla Masaccia, u którego tragizm oddany ekspresją całego ciała szczyt prawdy i piękna zdobywa w słynnej parze Adama i Ewy uchodzących z raj. Na arcydziełach rzeźby starożytnej uczą się malarze w padewskiej szkole Squarcioneo i po rzeźbiarsku modeluje kształty włoski jego uczeń Andrea Mantegna. A druga rewolucja po Giotto, przez Duccia di Buoninsegna przygotowanym, wyzwoleniu od maniery bizantyńskiej i ożywieniu obrazów — druga rewolucja, techniczna, polegająca na daniu obrazowi głębi, na daniu postaciom bryłowości — to przecież malarski odpowiednik płaskorzeźby wydoskonalonej już w XIII i XIV wieku przez Niccolę i Andreego Pisano. I na tym torze następują dalsze odkrycia w zakresie perspektywy linearnej i techniki skrótów a niebawem bogaci sztukę i czysto malarską perspektywę powietrzną. Do nich przyłącza się, również przez rzeźbę najpierw wyzyskane, poznanie anatomii, badanie dokładne i człowieka żywego w różnych pozycjach i zwłok sekcjonowanych. Od razu też, jak świadczą dzieła Masaccia, ze studiowaniem ciała i gestu idzie ręka w rękę studiowanie wyrazu psychicznego, by wznieść się niemal do jasnowidzenia w sztuce Lionarda i w ukazywaniu dusz wielkich, podniosłych, groźnych, tragicznych przez Michelangela, malarza atletów i proroków. Rzeźbiarski postulat traktowania grupy jako masy jednolitej wpływa decydująco na komponowanie grup i w związku z nim na tworzenie harmonii linii u Lionarda, Rafaela i innych, na układanie osób w fikcyjny trójkąt lub prostokąt, czy w istotne koło, na przekształcanie jednej postaci w część składową obrazu drugiej. Linearno-kształtowe traktowanie obrazu przemienia się u Lionarda w kompozycyjne stosowanie światła i koloru; operowanie światłem jeszcze wspanialsze jest u Correggia, a przepojenie całości symfonią

barw i blasku i czar zmysłowej karnacji do mistrzostwa doprowadzają malarze weneccy — Giorgione i Tycjan nade wszystko. Poznawcze wnikanie w przyrodę i w dusze stwarza pejzaż i portret. Jednocześnie z Włochami drogą podobnych odkryć idą, od braci Eycków począwszy, od wynalezienia farb olejnych, malarze niderlandzcy, by i w pejzażu, i w portrecie, i w światłocieniu osiągnąć później szczyty.

Jeżeli w ekspresji realistycznej portretu i pejzażu, w technice malarskiej, w Rembrandtowym wydobywaniu cudów światła i cienia malarstwo późniejsze przewyższyło mistrzów renesansu, jeżeli w łączeniu bolesnej prawdy ludzkiej ze średniowiecznym duchem religijnym rywalizuje z nimi oryginalnością Dürer a Grunewald zapowiada już ekspresjonizm El Greca, to pozostali wielcy malarze włoskiego renesansu nieprześcignieni w tworzeniu wizji samoistnej świata samowystarczalnego, harmonijnego, podnoszącego swym pięknem, imponującego opanowaniem intelektualnym konstrukcji wspaniałych. Jawił się niekiedy niby blask zaświatów — u Fra Angelico, u Boticellego, ale zasadniczo był to świat uczłowieczonej Boskości i zarówno w Rafaelowej pogodzie jak w majestacie groźnym Michelangela wszczepiał on w dusze kult człowieka. Łączył się z nim kult piękna, najsilniejszy i najradośniejszy u malarzy weneckich, co uniezależnieni od rzeźby spokrewnili swe symfonie barwne z muzyką.

Przedostawał się wszakże i na te wyżyny kult pozoru: teatralność niekiedy istniejąca już u Rafaela (w Stanza del Eliodoro) panoszy się w licznych malowidłach niby historycznych wieku XVI, a w przepychu kolorystycznym Paola Veronese sceny *Ewangellii* stają się scenami świetnego weneckiego balu kostumowego.

Czym w budowlu renesansowej były ornamentacyjne, zbyteczne dla konstrukcji kolumny i łuki, tym stała się mitologia i metaforyka klasyczna dla humanistycznej poezji. Zapewne — niektórym ludziom tej epoki naprawdę mienił się świat w igrzysko bogów olimpijskich; ale na ogół służyli bogowie, nimfy, driady i fauny na to, by treść zbyt mało poetyczną przenieść w dziedzinę poezji, by rzeczy przez pisarza budowanej przydać ornamentykę fasady. A temu fałszowi stylizowania poetyckiego odpowiada fałsz wieśmiertelniania. Poeta-humanista wierzy, że jest rozdawcą sławy i że bez względu na czyjeś istotne zasługi pochwała w wiersz kunsztowny ujęta zapewni trwałość imienia zarówno chwalonemu jak chwalcemu. Zresztą — gdziekolwiek jawi się przecenianie formy, tam grozi kult pozoru, a przecenianie formy należało do istoty humanizmu.

Byli owi poeci i prozaicy nowołacińscy przedstawicielami wysokiej kultury, chociaż nieraz połączonej z lichotą moralną. Ale o ile dawali tylko łacińską kontynuację poezji rzymskiej — skazani byli na to, że gdy ustanie poetyka ideał widząca w kopiowaniu Wergiliusza czy Horacego czy Seneki, gdy straci wagę teza, iż do świątyni piękna wiedzie *via imitationis* — zniknie także pamięć o ich działalności. Nikt przecież nie weźmie dziś do rąk poematów Marka Girolama Vidy, mimo że z jego *Christiady* korzystał i Milton i Klopstock, a Pope jeszcze uważał go za równie wielką sławę Włoch jak Rafaela; nikt nie sięgnie do poetyki Scaligera ani do innych jego utworów; Simonides żywy jest dotąd tylko dzięki temu, że po polsku pisał poetyczne i realistyczne *Sielanki*. Nie należy jednak zapominać, że we Włoszech łacińska poezja humanistów nie była odwracaniem się od rodzimości, że dla Włochów tradycja rzymska to ich tradycja, łacina to ich własny język dawny. Ale i Włochom w dziedzinie poezji renesans wtedy tylko przynosił trwałe plony, gdy był podniętą a nie wprzęganiem w zależność od literatury klasycznej. Taką podniętą dała atmosfera renesansowa Ariostowi i sprawiła, że w swobodnym przetworzeniu tematów średniowiecznych, rycerskich, stworzył on arcydzieło igrającej, władczej kompozycji, że *Orland Szalony* stał się niezrównanym wyrazem radości życia i tworzenia, radowania się odrębnością autonomiczną świata, któremu poezja użycza życia niezniszczalnego. Wydoskonalenie i wzbogacenie form nowy prąd niósł twórczości rodzimej tam, gdzie istotnie twórczość ta miała siły żywotne, a kult własnego narodu i państwa przenikający literaturę starożytną silniej wpiął na wzmaganie patriotyzmu.

Pietro Bembo i skupieni koło niego humaniści formułują program nowy: w języku dzisiejszym, narodowym tworzyć poezję na podobieństwo rzymskiej i greckiej, posługującą się ich środkami poetyckimi, ich poetyckim światem; próby pisania tragedji są najważniejszą realizacją tego programu. Przyjmuje go i rozwija Ronsard i Plejada, przyjmuje go Jan Kochanowski — i on, co we *Fraszkach* pozostawił świetny obraz renesansowej poezji życia towarzyskiego, dochodzi do zharmonizowania dwu wielkich tradycji, klasycznej i biblijnej, i do zespolenia ich z siłą ekspresji lirycznej z dziejami osobistymi serca: z walką wewnętrzną o pogląd na świat. Historię duszy i historię poglądu na świat daje w wyrazie bólu ojcowskiego, w *Trenach* — w najbardziej żywotnym tworze europejskiej rodzimej poezji humanistycznej. Jeśli by o wyższe jeszcze od *Trenów* tworze chodziło

to da je na tej linii rozwoju dopiero wiek Ludwika XIV w tragediach Racine'a.

Podniety renesansu tym były płodniejsze, im mniej się od nich uzależniał wchłaniający je twórca. Nie klasycystyczny, w szkole klasyków wykształcony Ben Jonson bierze z nich największe wartości, ale wszechogarniający, na pół już barokowy Shakespeare. Nie ma nic w sobie ze szkolarskiego humanizmu, ze ślepego naśladowania formy i treści; za to tętnią w jego dziełach potężnie soki żywotne klasycznej tradycji, a Plutarch w nim właśnie znalazł godnego swych bohaterów tragika. Jeśli istotą odrodzenia jest najwyższe spotęgowanie sił twórczych, to na równi z Lionardem i z Michelangelem i z rewokatorem nowych cudów polifonicznej muzyki religijnej Palestriną szczytem renesansu jest Shakespeare.

OD WYDAWCY

Opublikowane tu studium Juliusza Kleinera jest świadectwem, iż uczony zajmujący się przez całe życie przede wszystkim Krasickim i wielką trójcą romantyczną a z obcych Goethem, ogarniający całość literatury polskiej w syntetycznym zarysie, interesował się i dawniejszymi epokami. Od czasu napisania i wygłoszenia tego studium, którego autor za życia nie opublikował, upłynęło już przeszło dwadzieścia lat. Poglądy w nim wypowiedziane w pewnej mierze zostały zmodyfikowane przez nowszą literaturę przedmiotu, jednakże jego wartość z pewnością nie jest zachwiana. Jako wykład pt. „O trwałych i nietrwałych wartościach renesansu” artykuł ten wygłoszony był dnia 3 marca 1946 roku w auli Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, w cyklu odczytów Klubu Literackiego. Autograf zapisany jest na 10 kartach formatu 29×21 cm. Kolumny 1—2 zapisane są recto, reszta recto i verso. Numerowane są jako stronicy.

JERZY STARNAWSKI