

Kąkolewski, Igor

W poszukiwaniu "makiawelskiego momentu". Metafora księcia jako wielkiego symulanta i aktora u Niccolò Machiavellego i Tomasza Morusa

Przegląd Historyczny 96/2, 305-325

2005

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

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

IGOR KĄKOLEWSKI
Uniwersytet Warszawski
Instytut Historyczny

W poszukiwaniu „makiawelskiego momentu”. Metafora księcia jako wielkiego symulanta i aktora u Niccolò Machiavellego i Tomasza Morusa

Niccolò Machiavelli (1469–1527) jest jednym z najczęściej przywoływanych autorów politycznych epoki nowożytnej. Od jego nazwiska pochodzą potocznie używane terminy: „makiawelski” lub „makiaweliczny”, „makiawelizm”, „antymakiawelizm”, które z reguły niewiele mają wspólnego z jego oryginalną myślą. Stanowią one interpretację, często przewrotną, tych jej fragmentów, które w danej epoce wydają się szczególnie aktualne. Podobnie rzecz się ma z naukowymi interpretacjami dzieł Machiavellego. Analizując prace jemu poświęcone od połowy XIX w., czyli od momentu ukształtowania się historii jako nauki w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, można stwierdzić, że są one właściwie odbiciem tradycji i kultury politycznej kraju, z którego wywodzą się ich autorzy. Więcej mówią o czasach, w których powstały, niż o epoce, w której żył Machiavelli¹. Myśl sławnego florentczyka odbija dominujące tradycje, niepokoje polityczne, napięcia społeczne oraz podteksty propagandowe w opracowaniach historyków, politologów, socjologów, lub samych polityków, jak Mussolini czy de Gaulle², piszących o Machiavellim w epoce narodzin totalitaryzmów między pierwszą a drugą wojną światową i tuż potem.

Dwa najobszerniejsze polskie opracowania poświęcone autorowi „*Il Principe*” wystają z atmosfery lat pięćdziesiątych³. Nie jest też przypadkiem, że z kolei u schyłku XX w.,

¹ We wstępie do uchodzącej za najlepszą edycję krytyczną N. Machiavelli, *Il Principe*, wyd. L. A. B u r d, Oxford 1891 (dalej: L. A. B u r d, *Il Principe*), lord A c t o n, charakteryzując dziewiętnastowieczne oceny twórczości Machiavellego, podkreślał aktualność i bliskość jego myśli XIX stuleciu: „He is the earliest conscious and articulate exponent of certain living forces in the present world — — he is more rationally intelligible when illustrated by lights falling not only from the century he wrote in, but from our own, which has seen the course of its history twenty-five times diverted by actual or attempted crime [podkr. — IK]”, s. XL.

² F. R y s z k a, *Machiavelli i współczesna myśl polityczna Zachodu*, [w:] *Niccolò Machiavelli. Paradoxy losów doktryny*, red. A. Tomasiak–Brzost, Warszawa 1973, s. 188 n. i 203.

³ A. K ł o s k o w s k a, *Machiavelli jako humanista na tle włoskiego Odrodzenia*, Łódź 1954 oraz J. M u l a r c z y k, *U źródeł włoskiego realizmu politycznego. Machiavelli i Guicciardini*, Lublin 1963; rozprawa habilitacyjna Mularczyka, choć ukazała się na początku lat sześćdziesiątych, korzeniami sięga do jego badań zapoczątkowanych w latach pięćdziesiątych; uwaga moja wyrażona powyżej w niczym nie umniejsza solidności naukowej obu dzieł; cf. także szkicowe ujęcie: M. M a n e l i, *Machiavelli*, Warszawa 1968.

w okresie „trudnych czasów” dla dyktatur, w badaniach historycznych popularny jest wątek Machiavellego już nie jako twórcy koncepcji racji stanu, jak w pierwszej połowie stulecia w pracach Friedricha Meinecke⁴, lecz przede wszystkim jako autora „Rozważań nad pierwszym dziesięcioksięgiem Historii Rzymu Liwiusza” i chwalczy republikanizmu, którego myśl wywarła wpływ na późniejsze anglosaskie koncepcje polityczne. Jako słowo–klucz do interpretacji politycznych koncepcji Machiavellego współczesny historyk amerykański, John Greville Agard Pocock, wybrał termin: *Machiavellian moment*, podkreślając tym samym znaczenie różnych kontekstów czasowych, które miały wpływ na powstanie oraz recepcję idei florenckiego myśliciela⁵.

W pracach poświęconych koncepcjom Niccolò Machiavellego wyrażonym w „Księciu” można wyodrębnić dwa nurty. Po pierwsze — nurt „politologizujący”, spotykany w opracowaniach historii rozwoju filozofii i doktryn politycznych, akcentujący oryginalność Machiavellego jako twórcy zasady amoralizmu w dziedzinie polityki, „wynałazcy” zasad socjotechniki oraz politycznego realizmu, „odkrytego” po raz wtóry i upowszechnionego od połowy XIX w., a także jako wielkiego prekursora unaukowania wiedzy o sztuce rządzenia i tym samym praojca dwudziestowiecznej politologii. W łańcuchu ewolucji europejskiej myśli politycznej zwłaszcza kuszące jest porównanie jego myśli z prawie półtora stulecia późniejszą doktryną Tomasza Hobbesa⁶. W nurcie drugim, bardziej „historyczującym”, równie często na plan pierwszy wysuwa się oryginalność i realizm w postrzeganiu świata polityki przez Machiavellego, dominuje jednak tendencja do wiązania jego myśli z szeroko pojętym kontekstem politycznym i kulturowym epoki renesansu, w tym także doszukiwania się podobieństw z opiniami jemu współczesnych lub nawet poprzedzających go autorów.

Do kanonu interpretacji myśli florentczyka należy odszukiwanie historycznego kontekstu jego twórczości w sferze polityki, gospodarki i przemian społecznych⁷. Z reguły zwraca się uwagę na kryzys gospodarczy oraz polityczny państw włoskich — w tym Florencji — u schyłku średniowiecza, a także interpretuje narodziny koncepcji Machiavellego z perspektywy „kryzysu renesansu”⁸. Epoki nie tylko krwawych wojen na Półwyspie Apenińskim, z kulminacją w postaci *Sacco di Roma* w 1527 r., lecz przede wszystkim okresu załamania się średniowiecznego światopoglądu o jedności świata chrześcijańskiego. Procesowi temu towarzyszyło w Italii przejście od typu rządów miejsko–republikańskich do monarchiczno–terytorialnych. Obok konieczności efektywniejszego tłumienia niepokoju i napięć wewnętrznych w miastach zmiana ta spowodowana była głównie ekspansją gospodarczą i militarną republik miejskich, które podbijając mniejsze miasta dążyły do konsolidacji swego panowania na większym terytorium. W tej sytuacji powstawały nowe władztwa, rządzone często przez potomków najznacniejszych rodów szlachecko–patrycjuszowskich lub też kondotierów–uzurpatorów, którym brak było tradycyjnej sankcji

⁴ F. Meinecke, *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, München 1960 (I wyd. 1924).

⁵ J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton–London 1975, s. VIII.

⁶ Cf. ostatnio T. Scholderle, *Das Prinzip der Macht. Neuzeitliches Politik- und Staatsdenken bei Thomas Hobbes und Niccolò Machiavelli*, Berlin–Cambridge Mass. 2002.

⁷ Cf. dwa przykłady takiej interpretacji: H. Münker, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, cz. 2, Frankfurt/M 1982, oraz A. Klośkowska, op. cit., rozdz. 2.

⁸ R. König, *Niccolò Machiavelli. Zur Krisenanalyse einer Zeitenwende*, München–Wien 1979 (I wyd. 1941).

„z łaski Bożej”. Już Dante na początku XIV w. konstatował, że miasta włoskie są pełne tyranów⁹. Stwierdzenie to jeszcze bardziej odpowiada czasom Niccolò Machiavellego.

W szkicu niniejszym w poszukiwaniu „makiawelskiego momentu” chciałbym przyjrzeć się bliżej niektórym powtarzającym się motywom w myśli politycznej dwóch autorów z początku XVI stulecia: Niccolò Machiavellego i Tomasza Morusa. Zestawienie ich poglądów i doświadczeń wyrażonych w dziełach powstałych mniej więcej w tym samym czasie — w drugim dziesięcioleciu XVI w. — pozwoli na uchwycenie momentu historycznego lub, posługując się nieco demonicznym terminem popularnym w dziewiętnastowiecznej historiografii niemieckiej, „ducha czasu” (*Zeitgeist*), rozumianego jako zespół wyobrażeń i refleksji modnych w kręgach „nadających ton” kulturze intelektualnej tej fazy renesansu.

Dokładny czas powstania „Księcia” Machiavellego jest przedmiotem długoletniej debaty historyków. Przypada on na okres wojen o dominację w Italii, toczonych przez ówczesne mocarstwa: Francję, Hiszpanię i Habsburgów, którzy wraz z koroną hiszpańską przejęli również roszczenia do południowych Włoch, przy współudziale najważniejszych włoskich statystów: papieżstwa, Republiki Wenecji, a także Florencji oraz szeregu pomniejszych państw rozpaczliwie manewrujących na scenie wielkiej polityki. Przeważa zdanie, że większa część „Księcia”, tj. rozdziały od I do XXV, zostały napisane pomiędzy lipcem a grudniem roku 1513, lub najdalej pierwszymi miesiącami 1514 r.¹⁰, a zatem mniej więcej w rok po upadku rządów republikańskich we Florencji (sierpień 1512 r.) i powrocie wygnanych 18 lat wcześniej Medyceuszy. Wydarzenia te położyły kres znakomicie zapowiadającej się w okresie republikańskim (1498–1512) karierze urzędniczej i dyplomatycznej Niccolò Machiavellego. Zwolniony z dotychczas zajmowanych stanowisk, obłożony zakazem opuszczania granic Republiki Florenckiej, wiosną 1513 r. udaje się na wygnanie do niewielkiej rodzinnej posiadłości w pobliżu San Casciano¹¹, gdzie powstanie traktat „Il Principe”, dedykowany Medyceuszom, zapewne z intencją wkradnięcia się w łaski tego rodu¹². Dzieło to miało ukazać się drukiem dopiero po śmierci autora, w 1532 r.¹³, jednak być może już przed 1519 r. stało się znane w wersji rękopiśmiennej we florenckim kręgu znajomych¹⁴.

Pomimo oportunistycznych powodów napisania tego traktatu, pod względem treści „Książę” w żaden sposób nie był dziełem oportunistycznym¹⁵. Od przyjętych norm ówczesnej poprawności politycznej odbiegały zarówno wyrażone w nim poglądy, jak i sama

⁹ J. B a s z k i e w i c z, *Niccolò Machiavelli — jakobin XVI wieku* [w:] *Niccolò Machiavelli. Paradoxy*, s. 101.

¹⁰ Wyniki badań i kontrowersje wokół datacji powstania *Il principe* podsumowuje dokładniej A. B u c k, *Machiavelli*, Darmstadt 1985, s. 58 n.; cf. też Q. S k i n n e r, *Machiavelli zur Einführung*, Hamburg 1988, s. 42.

¹¹ Omówienie biografii Machiavellego w przełomowym dla jego życia okresie 1512–1513 w polskiej literaturze przedmiotu: J. M u l a r c z y k, op. cit., s. 70 nn.

¹² Cf. A. B u c k, op. cit., s. 59, który przytacza aktualne badania włoskie; według nich zarówno rozdział 26 oraz ostateczna dedykacja księciu Urbino, Wawrzyńcowi Medyceuszowi (wnukowi słynnego Wawrzyńca Wspaniałego), powstały dopiero pomiędzy wrześniem 1515 a wrześniem 1516 r.

¹³ Pierwsze wydanie z 1532 r. ukazało się w Rzymie w oficynie Antonia Blada za zezwoleniem papieskim; na paradoks zakrawa, że tamże w 1559 r. ukazał się też drukiem „Indeks ksiąg zakazanych”, na którym znalazły się dzieła Machiavellego, cf. L. A. B u r d, *Il Principe*, wstęp wydawcy, s. 2 nn. i 49 n.

¹⁴ D. H o e g e s, *Niccolò Machiavelli. Die Macht und der Schein*, München 2000, s. 17 n.

¹⁵ Ibidem, s. 25 nn.

osoba bohatera pozytywnego traktatu — Cezara Borgii, księcia Valentinois¹⁶. Wydaje się, że to właśnie należące do kręgu wrogów Medyceuszy Borgia, twórcę księstwa Romanii, które miało szansę skonsolidować rozbitą na szereg drobnych władztw środkową Italię, utożsamia florentczyk najpełniej z typem idealnym „księcia nowego” (*principe nuovo*) i prototypem przyszłego oswobodziciela Italii spod jarzma obcych najazdów¹⁷.

Machiavelli fragmentami przypisuje Borgii cechy, jakie winien posiadać władca idealny w powszechnym ówczesnie rozumieniu. Cezar zdobywa bowiem sobie życzliwość poddanych zapewniając im dobrobyt oraz wprowadzając posłuch dla władzy, a także „dobry rząd”¹⁸. Zaraz jednak pojawia się dysonans między realistyczną narracją Machiavellego a wyidealizowanym wzorcem władcy. Narzędziem bowiem, za pomocą którego wprowadzany zostaje ład i spokój, są chłodno skalkulowane mordy polityczne popełniane przez Borgia, jego zimna premedytacja i okrucieństwo wobec wrogów¹⁹. Zarazem kilkakrotnie Machiavelli wskazuje czytelnikowi czyny Cezara jako przykład godny naśladowania dla każdego dzielnego i rozumnego męża i polityka (*virtuoso*)²⁰.

Machiavelli był naocznym świadkiem dużej części wspomnianych tu wypadków. Prawie dziesięć lat wcześniej niż w „Il Principe” opisał je dokładnie w swych raportach, w których relacjonował republikańskim władzom Florencji swe misje dyplomatyczne i spotkania z księciem Valentino i Romanii²¹. Przebija w nich nieskrywany podziw dla młodego Borgii²². Szczególnie ważny wydaje się tu być „Opis sposobu użytego przez księcia Valentino dla zgładzenia Vitelloza Vitello, Oliverotta da Fermo, pana Pagolo i księcia Gravi-

¹⁶ Cezar Borgia (1476–1507), od 1498 r., po rezygnacji z nadanej mu (1492) godności biskupa Walencji, posiadał tytuł księcia Valentinois, nadany mu przez króla Francji Ludwika XII; od 1499 r. jako sojusznik francuski starał się poprzez eliminację drobnych władztw w środkowej Italii utworzyć tu księstwo Romanii; tytuł księcia Romanii nadany mu został w 1500 r. przez jego ojca, papieża Aleksandra VI z rodu Borgiów, po którego śmierci w 1503 r. — oraz wskutek klęsk Francji — pozbawione dostatecznego poparcia politycznego księstwo Romanii rozpadło się.

¹⁷ W literaturze przedmiotu trwa zażarty spór, która z wymienionych w *Księciu* postaci historycznych lub mitologicznych odpowiada najpełniej typowi *principe nuovo*; debatę na ten temat wyczerpująco podsumowuje A. B u c k, op. cit., s. 63 nn.; cf. ostatnio również na ten temat D. H o e g e s, op. cit., który w ślad za F. M e i n e c k e m podważa zasadność identyfikowania Cezara Borgii z typem idealnym makiawelskiego „księcia nowego” i podobnie jak M e i n e c k e wskazuje na postać Mojżesza z ks. *VII Il Principe* jako najpełniejsze ucieleśnienie zalet „księcia nowego”; trzeba jednak pamiętać, że żadna z postaci współczesnych nie pojawia się na kartach „Księcia” tak często jak Cezar Borgia; żadna również z postaci historycznych z często przywoływanej tu epoki antycznej, nawet jeśli niektóre z nich posiadały cechy wychwalane przez autora; w swej znakomitej analizie literackiej *Księcia* M. W e i c k e r t, *Die Literarische Form von Machiavellis „Principe”. Eine Morphologische Untersuchung*, Würzburg 1936, s. 101 n., analizuje przywołanych przez Machiavellego 10 cesarzy rzymskich, którzy mogli mu posłużyć jako prototyp „nowego księcia”; wśród wymienionych na kartach *Księcia* najbardziej charakterystyce idealnego „nowego księcia” odpowiada Septymiusz Sewer, który wedle stwierdzenia Machiavellego potrafił bez trudu przybierać postać lisa lub lwa; stąd też W e i c k e r t, ibidem stwierdza: *Severus war Il Principe unter den Römischen Kaisern*.

¹⁸ M. M a c h i a v e l l i, *Książę*, oprac. K. G r z y b o w s k i, Wrocław 1969 (dalej: *Książę*), s. 30.

¹⁹ Ibidem, zwłaszcza s. 31.

²⁰ Ibidem, s. 34; jedynym zarzutem, który stawia Cezarowi, jest poparcie udzielone przy wyborze na papieża kardynałowi della Rovere, Juliuszowi II, który był wrogo nastawiony do Borgiów.

²¹ Na temat osobistych kontaktów Machiavellego z Cezarem Borgia podczas misji dyplomatycznych oraz opinii o nim pisze obszernie J. M u l a r c z y k, op. cit., s. 47–56.

²² N. M a c h i a v e l l i, *Wybór pism*, oprac. K. Ż a b o k l i c k i, wstęp J. M u l a r c z y k, Warszawa 1972; zwłaszcza istotne dla analizy oceny postaci Cezara Borgii i jego politycznych przeciwników jest tu *Poselstwo do*

ny Orsiniego”. Utwór ten powstał zapewne w styczniu 1503 r. we Florencji, tuż po powrocie Machiavellego z obozu wojskowego Cezara Borgii. Jest rodzajem traktatu o sztuce rządzenia, w którym postać władcy Romanii zostaje wyraźnie wyidealizowana. Pracę tę można traktować jako zapowiedź „*Il Principe*”²³. Niektóre szczegóły zostały w niej przeinaczone w porównaniu z pisaną na gorąco korespondencją dyplomatyczną. Istotny jest jednak znów pochwalny ton w ocenie młodego Borgii. „**Będąc znakomitym mistrzem w sztuce udawania** [podkr. — IK], nie opuścił on najmniejszej okazji, by dać do zrozumienia swym przeciwnikom, że podnieśli broń przeciwko temu, który wszystko, co zyskał, chciał im przekazać, jemu bowiem w zupełności wystarczy tytuł księcia, księstwo zaś jego jest do ich dyspozycji”²⁴. Doszukiwanie się ukrytego, wręcz odwrotnego sensu w przytoczonej powyżej korespondencji²⁵ wydaje mi się pozbawione podstaw.

Niezależnie od sporu dotyczącego chronologii powstawania i konstrukcji dzieła²⁶, zgoda panuje co do jednego: „*Il Principe*” pod względem swej formy przypomina znany w średniowieczu i renesansie gatunek literacki zwierciadeł monarszych²⁷, popularny zarówno w Italii, jak i całej ówczesnej Europie pod tytułami: *De officio regis*, *De regimine principum*, *The goveral of princes* lub *Fürstenspiegel*, choć wyraża treści zupełnie sprzeczne w porównaniu z idealnym, głęboko umoralniającym obrazem władcy chrześcijańskiego, przedstawianym w typowych zwierciadłach²⁸. Treść rozdziałów XV–XIX „Księcia” można chyba najlepiej określić mianem małego antyzwierciadła monarszego. Dużym antyzwierciadłem jest naturalnie cały traktat²⁹.

księcia Valentino w Romanii, s. 103–120, zawierające urzędowe relacje z lat 1501–1503 z misji dyplomatycznych i oficjalnych spotkań z Borgią; w liście z 7 października 1501, ibidem, s. 105, wrogie Borgii rody romańskie Orsini i Vitelli zostają przedstawione jako łupieżcy miast w okolicach Florencji i Pistoji; z kolei w liście z 1 stycznia 1502 Machiavelli relacjonuje przebieg uwięzienia Orsinich przez Cezara z widoczną sympatią dla tego ostatniego, przyznając wprost, że w trakcie rozmowy z Borgią „zostałem nim niemal oczarowany”, ibidem, s. 119.

²³ Cf. komentarz polskiego wydawcy: N. Machiavelli, *Wybór*, s. 120.

²⁴ Ibidem, s. 124, w kontekście zakończonych sukcesem negocjacji, które po klęsce swych oddziałów z rąk Vitellego i Orsinich Cezar Borgia podejmuje ze swymi wrogami, chcąc uchronić siebie przed zupełną katastrofą.

²⁵ W tym właśnie kierunku podąża ostatnio D. Hoeges, op. cit., s. 83–101, który próbuje interpretować pochwały pod adresem Cezara Borgii, wyrażane w oficjalnej korespondencji dyplomatycznej Machiavellego jako swoisty kamuflaż, pod którym skrywa się lęk florenckiego dyplomaty przed przechwyceniem jego korespondencji, a nawet strach przed otruciem go przez Borgię.

²⁶ F. Meinekke zwracał uwagę na dwie możliwe fazy powstania dzieła oraz konstrukcyjne pęknięcie czytelne od rozdziału XV; wedle tego autora rozdziały I–XIV miałyby stanowić traktat *De principatibus*, ukończony w grudniu 1513 r.; dalsze rozdziały, traktujące o przymiotach abstrakcyjnego, idealnego *principe nuovo*, od której cały utwór przemianowany został na *Księcia*, miałyby powstać w pierwszych miesiącach 1514 r.; F. Meinekke, *Niccolò Machiavelli, [w:] Brandenburg. Preußen. Deutschland. Kleine Schriften zur Geschichte und Politik*, wyd. E. Kessel, Stuttgart 1979, s. 132 nn., 138 oraz idem, *Die Idee der Staatsräson*, s. 15, 18, 46 n.; cf. też M. Weickert, op. cit., s. 16 nn.; z kolei antagoniści Meinekkego, w ślad za F. Chabodem, podkreślali konstrukcyjną spójność i wewnętrzną logikę dzieła: od analizy form władzy w księstwach (rozdziały I–XIV), do przedstawienia idealnego typu władcy (rozdziały XV–XXVI); cf. też R. König, op. cit., s. 264 nn.

²⁷ F. Gilbert, *The Humanist Concept of the Prince and the Prince of Machiavelli*, [w:] idem, *History. Choice and Commitment*, Cambridge Mass.–London 1977; Q. Skinner, *The Foundations of Early Modern Political Thought*, t. I, *The Renaissance*, Cambridge 1980, s. 129 nn. oraz idem, *Visions of Politics*, t. II, *Renaissance Virtues*, Cambridge 2002, s. 142 n.

²⁸ S. Anglo, *Machiavelli. A Dissection*, London 1969, s. 189 n.

²⁹ Cf. W. Kersting, *Niccolò Machiavelli*, München 1988, s. 92 n. i D. Sternberger, *Drei Wurzeln der Politik*, t. II, 1, Frankfurt am Main 1978, s. 131 i 163.

„Il Principe” w odczuciu wielu współczesnych odbierany był zapewne nie tyle jako realistyczny traktat polityczny, lecz przede wszystkim jako „krzywe zwierciadło” monarsze, w którym ukryte ambicje książąt przybierają często formy monstrualne. Zwłaszcza w rozdziale XVIII, w którym kontrasty stają się szczególnie ostre, odbicie „realistycznie wypaczonego” zwierciadła ukazuje w postaci władcy drzemiącą w nim antynomię — człowieka i zwierzęcia zarazem. W tym miejscu sformułowane zostają dwa z najsławniejszych makiawelskich aforyzmów: „Dlatego też książę musi doskonale umieć używać zarówno natury zwierzęcej, jak i ludzkiej”³⁰ oraz: „książę zobowiązany jest umieć używać bestii, powinien sobie wybrać lisa i lwa, lew bowiem nie poradzi przeciw sieciom, lis nie poradzi przeciw wilkom”³¹.

Metaforyka, za pomocą której antyczni i renesansowi autorzy przypisywali cechy ludzkie zwierzętom, kojarząc pewne zwierzęta z cechami władców dobrych, inne zaś z tyrańskimi, była wówczas zarówno typową techniką pisarską³², jak i — szerzej — wyrazem obrazowego sposobu interpretacji świata³³. Niemniej jednak szczególnie w tym właśnie fragmencie Machiavelli dokonuje swoistego „odwrócenia” cech przypisywanych dotychczas niektórym zwierzętom i odpowiadających im przywar rządzących. W sprzeczności z zaleceniem Cyncerona z „De officiis”, że polityk jako prawdziwy mąż (*vir*) winien zawsze hołdować ludzkim/męskim cnotom (*virtus*) jako przeciwnym zwierzęcym, unikając stosowania nagiej siły na wzór lwa i przebiegłości na wzór lisa, Machiavelli odwraca komentarz Cyncerona³⁴. Wybitny dwudziestowieczny filozof i historyk idei politycznych Dolf S t e r e n b e r g e r traktuje makiawelską metaforę polityka: półczłowieka i półbestii jako formę emblematu lub wręcz herbu „księcia nowego”, z dołączoną doń dewizą, której treść, „przeciwstawia się absolutnie wszystkiemu, co nauczano przed i potem w zakresie politycznej teorii i prawa publicznego”³⁵.

Z fragmentów tego bestiariusza powróćmy do passusów przypominających tylko pozornie ortodoksyjne zwierciadło monarsze. Idealny wzorzec księcia, inspirowany przez fi-

³⁰ *Książę*, s. 75.

³¹ *Ibidem*, s. 76.

³² W powstałym mniej więcej w tym samym czasie (1515–1516) wzorcowym dla XVI w. zwierciadle monarszym *O wychowaniu księcia chrześcijańskiego* Erazm z Rotterdamu wielokrotnie przywołuje przykłady drapieżników będących symbolami tyraństwa: lwa, niedźwiedzia, wilka, węża, orła, tygrysa, obok budzącego postrach smoka; co więcej, tyran, eksploatujący zasoby finansowe swych poddanych przez zbyt uciążliwe podatki, porównany zostaje do „przebiegłego lisa”, cf. E r a s m u s v o n R o t t e r d a m, *Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung eines christlichen Fürsten*, wyd. A. J. G a i l, Paderborn 1968 (dalej: *Institutio*), s. 78 n., 80 n., 84 n., 86 n., 88 n., 92 n., 124 n.

³³ Na temat symbolicznego i alegorycznego sposobu przedstawiania rządzących w powstałej w XVI w. sztuce tzw. emblematów cf. M. A p p e l i A. K r i e g e r, „*Non sine causa*”: *zur Darstellung von Herrschaft in Emblemen der Renaissance*, [w:] *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bildervon Herrschaft in der Englischen Renaissance*, red. U. B a u m a n n, Frankfurt/M. 1999, s. 87 nn.

³⁴ Wydawcy jednej z najnowszych angielskojęzycznych edycji *The Prince*, wyd. Q. S k i n n e r i P. R u s s e l l, Cambridge 1991, *Introduction*, s. XIX n. używają obrazowego określenia *turning Cicero on his head*; podobnie Q. S k i n n e r, *The Foundations*, s. 144 n.; niewykluczone też, że autor *Księcia* przejął tu maksymę podobnej treści — gdzie skóra lwa nie wystarczy, tam trzeba włożyć lisia — bezpośrednio z powiedzenia Lizandra, spartańskiego wodza z IV w. p. n. e., wspomnianą w jego żywocie przez Plutarcha; ostatnio obszernie na ten temat M. S t o l l e i s, *Löwe und Fuchs. Eine politische Maxime im Frühabolutismus*, [w:] *idem, Staat und Staatsräson in der Frühen Neuzeit. Studien zur Geschichte des öffentlichen Rechts*, Frankfurt/M. 1990, s. 25 n.

³⁵ D. S t e r e n b e r g e r, *Drei Wurzeln der Politik* t. II, cz. 1, Frankfurt/M 1978, s. 208 nn.

lozofię stoicką, zostaje skrótowo jeszcze raz wspomniany w rozdziale XVIII, jednak w zupełnie krzywym zwierciadle. Mowa jest tutaj o tym, że „książę nowy” powinien jedynie udawać bycie miłosiernym, wiernym, ludzkim, religijnym, prawym, aby tym efektywniej realizować swe cele polityczne: „**Nic ważniejszego od zachowania pozoru owych cnót — — Każdy widzi, jakim się być wydajesz, niewiele czuje, jakim jesteś**” [podkr. — IK]³⁶. Wydaje się, że w zarysowanej tu postaci władcy nowego typu jako „wielkiego symulanta” (*gran simulatore e dissimulatore*) skrywa się osoba samego Cezara Borgii, którego Machiavelli w swej korespondencji dyplomatycznej określał mianem „znakomitego mistrza w sztuce udawania”³⁷. Oczywiście tego rodzaju pochwała sztuki symulacji i kreacji pozorów byłaby niedopuszczalna w tradycyjnym zwierciadle monarszym.

Dla szesnastowiecznego czytelnika, wyedukowanego na antycznych i średniowiecznych klasykach piszących o tyranii, bohater „*Il Principe*” musiał nieodparcie kojarzyć się z tyranem. Dla współczesnych Machiavellego, jeszcze przed początkiem jego niesławy i powszechnej krytyki, skojarzenie to było oczywiste³⁸, podobnie jak i dla następnych generacji, zwłaszcza zaś po umieszczeniu dzieła na indeksie ksiąg zakazanych w 1559 r.³⁹ Również historycy zwracają uwagę na oryginalność koncepcji Machiavellego, polegającą na odwróceniu tradycyjnego, arystotelesowskiego obrazu tyraństwa i przewartościowaniu go w postaci *principe nuovo*⁴⁰. Charakterystyka „nowego księcia” mieściła się również w typowej dla późnego średniowiecza definicji *tyrannus manifestus* — czyli uzurpatora, zdradzała też pewne podobieństwa do typu *tyrannus ex parte exerciti* — czyli władcy, który dla własnej korzyści łamie prawa i prześladowuje swych poddanych⁴¹.

Mimo całej oczywistości „odwrócenia” przez Machiavellego klasycznego obrazu tyraństwa scharakteryzowanego w „*Polityce*” Arystotelesa⁴², istotne są również podobieństwa, zwłaszcza do fragmentu, w którym Stagiryta zachęca tyranów do symulacji, wzbudzania pozorów, że postępują oni podobnie jak władcy prawi. Takie właśnie postępowanie wedle niego może przyczynić się do złagodzenia tyranii, zjednania poddanych i upodobnienia jej

³⁶ *Książę*, s. 78

³⁷ N. Machiavelli, *Opis sposobu*, [w:] *Wybór*, s. 124.

³⁸ Stąd też zapewne strategia przyjęta przez florenckiego wydawcę *Il Principe* z 1532 r. Bernarda di Giunta, który w swej dedykacji, stwierdzał, że Machiavellemu chodziło o ostrzeżenie czytelników przed „trucizną”, kryjącą się w opisanym w *Księciu* postępowaniu władców, cf. L. A. Burd, *Il Principe*, wstęp wydawcy, s. 35 n., tamże inne przykłady odczytania *Księcia* jako traktatu ostrzegającego przed tyranią.

³⁹ Giovanni Bottero w swym traktacie *Dell'uffitio del Cardinale* (1599) stwierdzał wprost, że Machiavelli w *Il Principe* stworzył w osobie „księcia nowego” obraz tyraństwa opisany wcześniej przez Arystotelesa. L. A. Burd przytacza odnośny, obszerny cytat z dzieła Bottera w swym komentarzu do *Il Principe*, s. 290; cf. też D. Stenberg, op. cit., s. 104.

⁴⁰ S. Anglo, op. cit., s. 199 n., przekonywująco wykazał, jak makiawelski portret „księcia nowego” stanowił odwrócenie oparte na Arystotelesie obrazu tyraństwa zawartego w *Tractato — — circa el reggimento et governo della Città di Firenze* (ok. 1498) autorstwa Girolamo Savonaroli, serdecznie nie lubianego przez autora *Księcia*.

⁴¹ Rozróżnienie to pochodzi z popularnego również w epoce nowożytnej Bartolomeusza de Saksoferrato *De Tyranno* (1355); cf. ostatnio na ten temat: E. Werner, *Von Tyrannen und Fürsten. Collucio Salutati und Niccolò Machiavelli als Protagonisten der Diskussion in der Italienischen Renaissance*, [w:] *Basileus und Tyrann*, s. 70 i 72.

⁴² Arystoteles, *Polityka*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. VI, Warszawa 2001, zwłaszcza ks. III, r. 5, s. 86, ks. IV, r. 8, s. 120 n., ks. V, r. 8, s. 157 nn., zwłaszcza zaś r. 9, s. 163 n.

do rządów królewskich⁴³. Zasadnicza różnica polega wszakże na tym, że Arystoteles doradzał tyranowi naśladowanie i wzorowanie się na królu, podczas gdy „nowy książę” Machiavellego pozbawiony jest takiego wzorca. Jest on bowiem, wedle określenia Sterenbergera, „emancypowanym tyranem”, władcą „transmoralnym”, stosującym metody dobre lub złe, w zależności od potrzeby chwili⁴⁴. Autorzy dzieł poświęconych „Księciu” mówią też o dokonanej przez florentczyka relatywizacji problemu tyranii⁴⁵. Machiavelli musiał liczyć się z możliwością skojarzenia przez współczesnego mu czytelnika postaci jego wzorcowego bohatera z tyranem. Znamienne, że w „Księciu” ani razu nie użył tego słowa⁴⁶, za to modelowemu bohaterowi swego traktatu nadał najbardziej neutralne z możliwych imion – *principe*. W jego rodzimym języku tamtych czasów oznaczało ono po prostu władcę. I tak właśnie — nie „Książę”, lecz „Władca” — powinno brzmieć współczesne nam tłumaczenie najslawniejszego dzieła Niccolò Machiavellego⁴⁷.

Chociaż systematyczny wykład arkanów rządzenia i socjotechniki w duchu politycznego realizmu jest bez wątpienia zasługą autora „Księcia”, to jego nowy, amoralny, czy też raczej transmoralny koncept władzy oraz ukryta w nim nuta polemiczna wobec tradycji politycznego arystotelizmu nie były osobistym wynalazkiem Machiavellego. Refleksja, że główną sprężyną polityki jest siła czy wręcz przemoc, zaczyna pojawiać się wyraźniej w środowisku humanistów florenckich w okresie restauracji Medyceuszy, w drugim dziesięcioleciu XVI w. Zwłaszcza czytelna jest ona w twórczości osobistych przyjaciół Machiavellego, florenckich dyplomatów i teoretyków polityki: Francesca Guicciardiniego⁴⁸ oraz Francesca Vettoriego⁴⁹. Ten ostatni w swym „Sommaro della Storia d’Italia dal 1511 al 1527”, formułuje oceny w swej treści jeszcze skrajniejsze niż autor „Il Principe”, używa bowiem słowa „tyran” wprost: „mówiąc o sprawach tego świata bez żadnych przemilczeń i zgodnie z prawdą, twierdzę, że gdyby było możliwe zorganizowanie państwa wymyślonego i opisanego przez Platona, czy takiego, o którym pisze Anglik Tomasz Morus, a które znajduje się jakoby na wyspie Utopia, być może dopuszczalne byłoby powiedzenie o nich, że nie są

⁴⁴ Arystoteles, *Polityka*, r. 9, s. 165 n.; na temat koncepcji „symulacji” u Arystotelesa oraz średniowiecznych arystotelików, św. Tomasza z Akwinu i Egidiusza Romanusa cf. D. Sterenberger, op. cit., t. II, 1, s. 184 n. i t. II, 2, s. 105.

⁴⁵ D. Sterenberger, op. cit., t. II, 1, s. 187–193.

⁴⁶ T. Scholderle, op. cit., s. 175, w odniesieniu do koncepcji Machiavellego i Hobbesa.

⁴⁷ W przeciwieństwie do *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*; na republikańską wymowę *Discorsi* i różnice z promonarchistycznymi opiniami w *Il Principe* zwracano już uwagę wielokrotnie; Machiavelli w drugim ze swych najslawniejszych dzieł wyrażał otwartą pogardę dla tyranii i pochwałę wyidealizowanego przez siebie republikańskiego Rzymu; jednocześnie podkreślał konieczność przejściowych rządów władzy księcia–dyktatora, przypominającego typ *principe nuovo*, w okresach kryzysów; najnowsze omówienie stanu badań daje N. Rubinstein, rozdz. *A new epoch: Machiavelli*, [w:] *The Cambridge History of Political Thought 1450–1700*, wyd. J. H. Burns, Cambridge 1991, s. 44 nn.

⁴⁸ Ostatnio na ten temat E. Werner, op. cit., s. 69 n.; vide też: *The Prince, Appendix B*, s. 100 n., analizę znaczenia oraz kontekstów użycia słowa *principe*, które oznacza przede wszystkim każdego władcę monarchicznego, stojącego na czele księstwa, królestwa czy cesarstwa, a w *Discorsi* nawet rządzących republikami.

⁴⁹ Cf. przede wszystkim dogłębne porównanie podobieństw i różnic w poglądach politycznych Machiavellego i Guicciardiniego: F. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth Century Florence*, New York–London 1984, s. 129; w polskiej literaturze przedmiotu na ten temat pisze J. Mularczyk, op. cit., s. 173 nn.

⁴⁹ Ślady pochwalnej opinii o *Księciu* zachowały się w korespondencji tegoż do Machiavellego z 15 stycznia 1514, cf. L. A. Burd, *Il Principe*, wstęp wydawcy, s. 33.

ustrojami tyrańskimi; w rzeczywistości jednak **wszystkie republiki i księstwa, które poznałem w historii, czy które widziałem w rzeczywistości, są w moim przekonaniu tyraniami** [podkr. — IK]. Bardzo bym pragnął, by mi ktoś wyjaśnił różnicę pomiędzy królem i tyranem — — Gdybyśmy mogli prześledzić powstanie i zasady, na jakich opierają się królestwa, stwierdzilibyśmy, że wszystkie one powstały drogą przemocy lub podstęp⁵⁰.

Wypowiedź Vettoriego jest intrygująca nie tylko ze względu na jej pokrewieństwo z maksymami głoszonymi przez autora „Księcia”, czy nawet z powodu jeszcze skrajniejszej nuty cynizmu politycznego — zrównania wszystkich istniejących państw wprost z tyraniami — która tu pobrzmiwa. Ciekawe są w niej również odwołania angielskie do ówczesnego *bestselleru* w kręgach renesansowych intelektualistów — „Utopii” Tomasa Morusa.

Zarówno „Książę” Machiavellego, jak i „Utopia” Morusa nie tylko weszły do kanonu nowożytnej literatury politycznej, lecz stały się dziełami, których treść wywarła i wywiera po dziś olbrzymi wpływ zarówno na naukę, jak i obiegowe poglądy o polityce. Obydwa dzieła — *great little books*⁵¹ europejskiej literatury i kultury politycznej — odczytane i zinterpretowane na nowo w pierwszej połowie XIX w., stały się zaczynem do głoszenia hasel nowego ładu wartości w polityce i sferze etyczno-społecznej: z jednej strony ideologii socjalizmu, z drugiej zaś formułowanych bez osłonek od drugiej połowy XIX w., w polityce zagranicznej państw europejskich, zasad *Machtpolitik* oraz *Realpolitik*. Przy tym, podobnie jak w analizach historycznych najslawniejszego dzieła Machiavellego, również w pracach historyków analizujących porównawczo „Utopię” i „Księcia”, rzucają się w oczy dominujące w ich krajach aktualne napięcia, tradycje polityczne oraz podteksty propagandowe i ideologiczne⁵².

Utopia powstała w latach 1515–1516, czyli mniej więcej w tym samym czasie co „Książę”⁵³, a jej autor Tomasz Morus (1478–1535), należał prawie do tego samego pokolenia co Niccolò Machiavelli i — podobnie jak on — zdobył bogatą wiedzę i praktykę dyplo-

⁵⁰ Polskie tłumaczenie za: J. M u l a r c z y k, op. cit., s. 23 n.; na temat tej wypowiedzi Vettoriego cf. m.in. S. A n g l o, op. cit., s. 191, 201; z kolei w liście do Machiavellego z 20 sierpnia 1513 Vettori pisał: „Wiem, że owi królowie i owi książęta są takimi samymi ludźmi jak Wy i ja; wiem też, iż wiele rzeczy czynimy na chybił trafilek; inne jednak, na których nam wielce zależy, czynimy pieczołowicie; tak zatem można myśleć, że oni [tj. monarchowie — IK], czynią tak również”, cyt. za: K. B r a n d i, *Machiavelli. Humanismus und Politik*, [w:] *Festkrift til Haldvan Koht. På sekstjärsdagen 7de Juli 1933*, Oslo 1933, s. 164.

⁵¹ J. H. H e x t e r, *The Predatory and the Utopian Visions. Machiavelli and More. The Loom of Language and the Fabric of Imperatives: The Case of Il Principe and Utopia*, [w:] *The Vision of Politics on the Eve of Reformation*, s. 183; cf. idem, *The Predatory, the Utopian and the Constitutional Vision: Machiavelli, More and Claude de Seyssel. La Monarchie de France and Normal Politics on the Eve of the Reformation*, ibidem, s. 205.

⁵² Dobrym przykładem może być tutaj dogłębne intelektualnie, choć mocno zabarwione frazeologią nazistowską porównanie koncepcji politycznych Machiavellego i Morusa przez G. R i t t e r a, *Machtstaat und Utopie. Vom Streit um die Dämonie der Macht seit Machiavelli und Morus*, München–Berlin 1940; dla G. R i t t e r a *Książę* byłby pochwałą nowożytnego irracjonalnego heroizmu i politycznego demonizmu *leidenschaftlicher Macht- und Kampfwille, der aus irrationellen Tiefen hervorbricht* (ibidem, s. 24), pochwałą wojny *als Höhepunkt glanzvoller Machtentfaltung und Bewährung*, ucieleśnioną przez nowego księcia-wojownika (ibidem, s. 43), a zarazem zaprzeczeniem antycznej idei polityki opartej na *ratio* i umiarkowaniu; z kolei Morus, zdaniem R i t t e r a, był głęboko osadzony w tradycji antycznej filozofii polityki, Platona, Arystotelesa i stoicyzmu; stąd głównie zaczerpnął swą utopistyczną propozycję na wskroś racjonalnego ładu społecznego i politycznego.

⁵³ W. O s t r o w s k i, *Wprowadzenie*, [w:] Thomas More (Morus), *Utopia*, Warszawa 1954 (dalej: *Utopia*), s. 10 n.

matyczną oraz polityczną, która zawiodła go ku urzędowi Lorda Kanclerza (1529). Inaczej jednak niż florentczyk, podobnie zaś jak jego bliski przyjaciel Erazm z Rotterdamu, Morus był sympatykiem ustroju opartego na zasadzie elekcji władz oraz idei samorządowej⁵⁴, a także zdeklarowanym pacyfistą⁵⁵. Z kolei jego głęboka chrześcijańska religijność (wbrew niektórym krytycznym uwagom wyrażonym w „Utopii” pod adresem współczesnego mu Kościoła) i propapieska postawa (inaczej niż u florentczyka krytycznie nastawionego wobec papieża oraz religii chrześcijańskiej) doprowadzić go miały do konfliktu z Henrykiem VIII, dymisji z kanclerstwa (1532), potem zaś do uwięzienia i śmierci na pniu katowskim⁵⁶. To zatem, co charakterystyczne dla jego biografii, to połączenie najwyższych zalet duchowych i intelektualnych z doświadczeniem praktycznym człowieka polityki. Rzecz unikalna, prawie niemożliwa.

Autorzy obu dzieł snuli refleksje na podobny temat, rzucający cień na ich czasy: dominację siły i przemocy w polityce i życiu społecznym, znajdując jednak własne odpowiedzi i recepty⁵⁷. Można powiedzieć, że każdy z nich stworzył swoistą utopię. Zdaniem szwajcarskiego socjologa René Kōniga, autora biografii Machiavellego napisanej na początku drugiej wojny światowej⁵⁸, epoka rozmaitego rodzaju kryzysów wstrząsających Italią epoki renesansu, zwłaszcza zaś okres wojen o dominację na Półwyspie Apenińskim z początku XVI w., prowadziła renesansowych intelektualistów w kierunku postaw eskapistycznych, w krainę na powrót odkrywanych i idealizowanych wartości antycznych, a tym samym w krainę utopii literacko–estetycznej⁵⁹.

⁵⁴ J. R u s s e l M a j o r, *The Renaissance Monarchy as Seen by Erasmus, More and Machiavelli*, [w:] *Action and Conviction in Early Modern Europe. Essays in Memory of E. H. Harbison*, wyd. T. K. R a a b, J. E. S e i g e l, Princeton 1969, s. 22 n. oraz Q. S k i n n e r, *Visions of Politics* t. II, *Renaissance Virtues*, Cambridge 2002, s. 223 n.

⁵⁵ G. R i t t e r w swej zabarwionej mocno niemieckim nacjonalizmem analizie lat trzydziestych XX w. próbował podważyć pacyfistyczną wymowę *Utopii* podkreślając, że Utopianie w swej polityce zagranicznej posługują się instrumentami dominacji gospodarczej oraz ekspansji handlowej; stąd dzieło Morusa miałoby dostarczać w przyszłości usprawiedliwienia ideologicznego angielskiego imperializmu oraz zasady *splendid isolation*; tutaj zdaniem Rittera Morus, prawnik–praktyk i realista polityczny, a także *Moderner Nationalist von „echt englischer” Selbstüberhebung*, miał się rzekomo zbliżyć bardziej do sposobu myślenia Machiavellego i jego pochwały ekspansji w polityce zagranicznej, niż do antywojennych poglądów Erazma, którego Ritter określa mianem *einen Schwächlichen Pazifisten*, cf. R. R i t t e r, op. cit., s. 77 i 86.

⁵⁶ Cf. najnowsze biografie Morusa: P. A c k r o y d, *The Life of Thomas More*, London 1998 oraz R. M a r r i u s, *Thomas More. A Biography*, New York 1985.

⁵⁷ J. H. H e x t e r, *The Predatory, the Utopian and the Constitutional Vision*, s. 213.

⁵⁸ R. Kōnig, op. cit.; książka Königa została napisana w marcu–czerwcu 1940 r.; uderzające dla jej autora było podobieństwo między współczesnymi mu wydarzeniami a *Sacco di Roma* w 1527 r. (autor zresztą zakończył pisanie 6 maja, a więc w dokładnie w rocznicę tego właśnie wydarzenia); praca ta zaraz po publikacji w 1940 r. została zabroniona w III Rzeszy; linia argumentacji autora, interpretującego *Il Principe* przede wszystkim z perspektywy literackiej i estetycznej, a nie jako traktat polityczny utrzymany w duchu *Macht- und Realpolitik*, nie odpowiadała dopuszczalnej w nazistowskich Niemczech interpretacji *Księcia*; ibidem, s. 356.

⁵⁹ R. Kōnig, op. cit., s. 20 n.: *die mit ästhetischen Fernbildern der aufgerührten Menschheit die Verheißung neuer Ordnung vorgaukeln — Es war das Schicksal der Renaissance, nur im Kunstwerk etwas sagen zu können, was sie bedrängte — Machiavelli ist nicht der Realist des Staates, sondern der Künstler einer in der Wirklichkeit unüberholbar verlorenen Ordnung, die er als fernes Bild seiner Gegenwart vorhält*; podobnie F. G i l b e r t, *Machiavelli and Guicciardini*, s. 192, omawiając tendencyjny i wyidealizowany opis antycznego Rzymu przez Machiavellego w *Discorsi* oraz jego postulat powrotu do obywatelskich wartości rzymskich, zgodnych rzekomo z przyrodzo-

Z kolei Morus byłby twórcą utopii moralizującej w wymiarze ponadchrześcijańskim, zarazem zaś racjonalno–konstruktywnej, tworzącej pewne rozwiązanie systemowe, a nie tylko koncentrującej się na problemie sprawowania władzy. Różnice występują także w gatunku literackim. Machiavelli posługiwał się formą zwierciadła monarszego, odwracając jednak tę formułę kompletnie, stworzył rodzaj antyzwierciadła. Z kolei Morus, pisząc „Utopię”, nawiązywał do gatunku popularnych w epoce nowożytnej traktatów *de optimo reipublicae statu*. Z tą tylko różnicą, że — odwołując się do wyrafinowanych i zarazem żartobliwych porównań brytyjskiego historyka idei Jacka H. H e x t e r a — jeśli „Księżę” stanowił *a wild mutant* gatunku *de regimine principum*, to „Utopia” jest takim właśnie „dzikim mutantem” gatunku *de optimo reipublicae statu*⁶⁰.

Podobnie jak w „Księciu”, jednak w sposób jeszcze wyraźniejszy w „Utopii” została zastosowana literacka „technika odwrócenia”⁶¹. Jest ona czytelna nie tylko w samych greckich nazwach (Utopia — Kraj Nigdzie, król Ademus — król Bezlud, Rafał Hytlodeusz — Rafał Bajubaju), lecz również w wizji stosunków panujących w Kraju Nigdzie, będących obrazem *à rebours* ówczesnej Anglii. Retoryczno–literacka „technika odwrócenia” w dziełach Morusa i Machiavellego doprowadziła ich jednak poza granice zwykłego eksperymentu literackiego, a mianowicie do odwrócenia ówczesnego systemu wartości. W historiografii anglosaskiej zwracano uwagę na to, że fragmenty „Utopii” stanowią jakby obszerny komentarz do „Księcia”, choć propozycje rozwiązań stawiane w obu dziełach są różne⁶². Obaj autorzy dokonali swoistej operacji na języku i w sferze wartości etycznych ich epoki. Obydwaj odczuwali alienację od otaczającej ich rzeczywistości. Uważali, że współczesny im język imperatywów moralnych jest zakłamanym, stąd też stworzyli nowe alternatywne wizje ładu moralnego: Machiavelli w odniesieniu tylko do postępowania władcy, Morus — całego społeczeństwa. Przez ponad trzysta następnych lat ich wizje stanowiły najbardziej radykalne odrzucenie odziedziczonych po antyku wartości cywilizacji zachodniej do momentu podchwycenia koncepcji obu autorów przez „proroków współczesności” w połowie XIX w.⁶³

Tomasza Morusa uznaje się za nowożytnego wynalazcę fikcji literackiej, którą świadomie wbudował w narrację swego dzieła, ażeby dokonać pogłębionej analizy rzeczywistości⁶⁴. W pewnym sensie jego wynalazek można porównać z odkryciem iluzji w malarstwie renesansowym typu *trompe d’oeuil*: znajdującej się na pierwszym planie „realnej” budowli towarzyszy w tle fantasmagoryczna architektura lub bajeczne założenie ogrodowe, po to by zainspirować widza do głębszej refleksji nad otaczającą go rzeczywistością. Ta zaplanowana dwoistość w konstrukcji dzieła: z jednej strony realistyczny opis Anglii w pierwszej księdze „Utopii”, w drugiej zaś utopistyczna wizja Kraju Nigdzie, zostaje spiętą niczym klamrą jedną z końcowych konkluzji wymyślanego rozmówcy Morusa, Ra-

nymi, naturalnymi ludzkimi instynktami, nazywa koncepcję florentczyka umieszczoną w historii „utopią polityczną swoistego rodzaju”.

⁶⁰ J. H. H e x t e r, *The Predatory, the Utopian and the Constitutional Vision*, s. 222.

⁶¹ G. R i t t e r, op. cit., s. 56.

⁶² J. M. L e v i n e, *Thomas More and the English Renaissance: History and Fiction in Utopia*. [w:] *The Historical Imagination in Early Modern Britain. History, rhetoric, and fiction, 1500-1800*, wyd. D. R. K e l l e y i D. H. S a c k s, Cambridge 1997, s. 73, przypis 15.

⁶³ J. H. H e x t e r, *The Predatory and the Utopian Visions. Machiavelli and More*, s. 199 nn.

⁶⁴ J. M. L e v i n, op. cit., s. 84 nn.

fała Hytlodeusza: „Gdy więc zastanawiam się uważnie nad tymi wszystkimi państwami, które dzisiaj istnieją, nasuwa mi się myśl — tak mi Panie Boże dopomóż — że istnieje po prostu jakieś sprzysiężenie bogaczy, którzy pod nazwą i firmą rzeczypospolitej dbają jedynie o własne korzyści”⁶⁵. Ostry realizm w przedstawieniu istoty państwa jako narzędzia wyzysku dzisiejszemu czytelnikowi kojarzy się nieodparcie z podobnymi definicjami dziewiętnastowiecznych teoretyków socjalizmu. Lecz ukryta tu krytyka i realistyczna perspektywa bynajmniej nie wyprzedzają epoki, w której słowa te zostały napisane. Da się ją umieścić dokładnie w realistycznym sposobie postrzegania świata przez pokolenie Niccolò Machiavellego i Francesca Vettoriego, który w cytowanym wcześniej fragmencie stwierdzał, że właściwie wszystkich współczesnych mu monarchów można określić mianem tyranów, wyjąwszy jedynie władców opisanych w dziele Morusa. Uwagi utrzymane w podobnym duchu można odnaleźć zresztą także i tutaj⁶⁶.

Wymowa antynomicznej konstrukcji „Utopii” jest czytelna. Fikcyjnej Krainie Nigdzie zostaje przeciwstawiony realistyczny opis Królestw Tu i Teraz, nękanych różnego rodzaju dolegliwościami. Jedną z nich, chorobą niejako dziedziczną realnie istniejących państw, jest eksploatacja ich mieszkańców przez tyrana wielogłowego — spisek bogaczy i rządzących. Morus, jako rozmówca stworzonej przez siebie postaci Hytlodeusza, zdaje się nie wierzyć w skuteczność proponowanej przez tego ostatniego terapii — stworzenia społeczeństwa bez własności prywatnej i wymiany pieniężnej⁶⁷. Morus jako autor „Utopii”, podążając śladami Platona oraz stosując modną w renesansowej literaturze technikę odwrócenia, tworzy fikcję Wyspy Antytyranii, niczym krzywe zwierciadło własnych czasów⁶⁸. Dzięki temu zabiegowi literackiemu może ukazać wyraźniej i dobitniej skrytykować istotę otaczającej go rzeczywistości. I tu dołącza do szeregu włoskich humanistów renesansowego realizmu politycznego — wśród nich Machiavellego i Vettoriego.

Fikcja utopizmu jako instrumentu krytyki rzeczywistości jest wynalazkiem Tomasza Morusa. Lecz oprócz tego w sposób nieco bardziej ortodoksyjny, zgodnie z konwencją epoki, Morus posługiwał się również mistrzowsko fikcją historyczną w swym innym utworze: „The History of King Richard III”⁶⁹. To historyczne studium, przybierające momentami formę powieści historycznej, jest pierwszym tego rodzaju dziełem napisanym w języku angielskim. Powstawało równolegle z przygotowywaną przez autora wersją łacińską, przeznaczoną dla międzynarodowego kręgu humanistów⁷⁰. Zamyśl jednoczesnego pisa-

⁶⁵ *Utopia*, s. 180.

⁶⁶ Zwłaszcza istotny jest w tym kontekście fragment z części I *Utopii*, opisujący wymagowany spór, jaki Rafał Hytlodeusz prowadzi z doradcami „rzeczywistych” monarchów; zalecenia, które padają z ust królewskich radców, mają charakter zaleceń *par excellence* tyrańskich: naginania prawa dla potrzeb królewskich, eksploatacji podatkowej dla celów wojennych oraz trzymywania poddanych w ubóstwie w celu zmuszenia ich do większej uległości, a także wyznawania takich despotycznych zasad jak: mienie poddanych oraz oni sami są własnością władcy; wymowa tego passusu *Utopii* jest bezpośrednim oskarżeniem rządzących w realnym świecie o nagminne, zdaniem Morusa, tyrańskie praktyki, cf. *Utopia*, s. 104.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 182.

⁶⁸ G. Ritter, op. cit., s. 7.

⁶⁹ Th. More, *The History of King Richard III*, [w:] *The Complete Works of St. Thomas More*, t. II, wyd. R. Sylvester, New Haven–London 1974 (dalej cyt.: *The History*); jest to wydanie dwujęzyczne, zawierające wersję angielską i łacińską tego dzieła; dalej odwołuję się do wersji angielskiej.

⁷⁰ Cf. wstępy wydawcy anglosaskiego: R. Sylvester, *The History, Introduction*, s. XVII nn. i LVI n. oraz do niemieckiego wydania krytycznego *Die Geschichte König Richards III*, wyd. H. P. Heinrich, München 1984,

nia różniących się nieco od siebie wersji w dwu językach był przedsięwzięciem bezprecedensowym⁷¹.

Co ciekawe, „Historia króla Ryszarda III” została rozpoczęta w 1514 r.⁷², a zatem prawie w tym samym czasie co „Książę”⁷³. Pisanie tego dzieła zostało przerwane najpóźniej około 1518 r., a więc w momencie, gdy Morus po kilkuletnich wahaniach przeszedł na stałe na służbę królewską⁷⁴. Nigdy potem nie zostało już dokończony. Powodów możemy się domyślać. Jednym z nich bez wątpienia była drażliwość tematyki, nawiązującej do nie tak odległej w czasie Wojny Dwóch Róż (1455–1485), krwawej rywalizacji domów Yorków i Lancasterów, okresu zmieniających się władców na angielskim tronie, ich depozycji oraz mordów. Pod tym względem piętnastowieczna Anglia niewiele różniła się od renesansowych Włoch, których miasta — wedle wspomnianej już wcześniej refleksji Dantego — pełne były tyranów. Z tą różnicą, że w Anglii kolejnym Yorkom i Lancasterom, oskarżającym się wzajemnie o uzurpację, chodziło o panowanie nad jednym miastem — Londynem.

Czasy krótkotrwałego panowania Ryszarda III z domu Yorków (1483–1485), nie były odległe. Tomasz Morus mógł je pamiętać, choć niezbyt dokładnie, z wczesnego dzieciństwa, a także z opowieści w kręgu rodzin i zaprzyjaźnionych osób⁷⁵. Tematyka dzieła była jednak delikatna, bowiem bratanica Ryszarda III, Elżbieta, stała się żoną Henryka VII, pierwszego króla z dynastii Tudorów, którzy z kolei spokrewnieni byli z Lancasterami. Małżeństwo to przypieczętowało unię Yorków i Lancasterów, legalizując w pewnym sensie również przejście korony przez Henryka VII. Niemniej jednak w czasie, gdy Morus zabrał się do pisania „Historii”, czarna legenda Ryszarda III jako postaci o kalekiej fizyce, uzurpatora oraz wielokrotnego zabójcy, w tym dziecko- i królobójcy, była już propagandowo ugruntowana m.in. przez wcześniejszych kronikarzy⁷⁶.

W „Historii króla Ryszarda III” przeciwstawione zostają dwie postacie: tyrańska Ryszarda, księcia Gloucester, oraz bohatera pozytywnego — jego brata, króla Edwarda IV (1461–1483). Ryszard zostaje już na początku dzieła określony wprost jako człowiek niegodny, łamiący wszelkie więzy między ludźmi oraz ten, który wbrew więzom krwi postanowił zamordować swych nieletnich bratanków⁷⁷. Istotny dla tyrańskiej stylizacji Ryszarda jest opis jego degeneracji fizycznej (niski, o odrażającym obliczu i niekształtnych człon-

wstęp wydawcy (dalej: H. P. Heinrich, *Die Geschichte, Einleitung*), s. 26 nn., którzy szczegółowo przedstawiają skomplikowane dzieje edycji tego dzieła oraz problemy z jego datacją.

⁷¹ Na temat równoczesności powstawania obu dzieł, a także ich wzajemnej tematycznej komplementarności vide: A. Fox, *Thomas More. History and Providence*, Oxford 1982, s. 75 nn.; R. Marius, op. cit., s. 98.

⁷² R. Sylvester, *The History, Introduction*, s. LXIII nn., przyjmuje na podstawie krytyki zewnętrznej jako czas powstania lata 1514–1518, mimo że datacja w tytule edycji z 1557 r. podaje datę 1513.

⁷³ Na temat równoczesności powstawania *Księcia* i dzieła o Ryszardzie III Morusa cf. J. H. Hexter, *The Predatory and the Utopian Visions*, s. 185 n. oraz A. Kłóskowska, op. cit., s. 117.

⁷⁴ Odczucia niechęci i wahania związane z przejściem na stałą służbę królewską i życiem dworskim zostały dobrze uchwycone w szkicu biograficznym poświęconym Morusowi w liście Erazma z Rotterdamu do Ulricha von Huttena z 23 lipca 1519, cf. angielskie tłumaczenie: *The Correspondence of Erasmus*, wyd. P. G. Bietenholz, [w:] *Collected Works of Erasmus*, t. VII, przeł. R. A. B. Mynors, Toronto 1987, nr 999, zwłaszcza s. 18.

⁷⁵ Cf. P. Akroyd, op. cit., s. 155 nn.; cf. też: R. Marius, op. cit., s. 98 n.

⁷⁶ Cf. omówienie źródeł pisanych, z których More mógł czerpać swą wiedzę na temat Ryszarda III — R. Sylvester, *The History, Introduction*, s. LXX nn. oraz H. P. Heinrich, *Die Geschichte, Einleitung*, s. 37 n. i A. Fox, op. cit., s. 85 nn.

⁷⁷ *The History*, s. 6.

kach, garbaty) oraz „nienaturalnego” sposobu, w jaki został zrodzony (przez cesarskie cięcie, nogami do przodu i użębiony)⁷⁸. Opis ten nie był do końca wymysłem samego Morusa. Zaczerpnął on go od wcześniejszych autorów, będących tubą propagandową dworu Tudorów⁷⁹.

Ukazane tutaj właściwości charakteru i zachowania Ryszarda są prawie kalką obowiązującego wówczas stereotypu tyrańca, m.in.: okrutny, wyniosły, złośliwy, łatwo wpadający w gniew, zazdrosny, rozrzutny, łupieżca swych poddanych, skłonny do wojny, mający na uwadze tylko swój egoistyczny interes. Poza tym na zewnątrz przyjacielski, gdy w skrytości nienawidził, zamknięty i skryty, oraz — rzecz charakterystyczna — „dobrze udający” lub „symulujący” (*a deepe dissimuler*)⁸⁰. Opis ten nie pozostawia wątpliwości — zawiera wszystkie podstawowe, stereotypowe przywary duchowe tyrańca. Jediną cechą pozornie pozytywną jest podkreślenie zdolności dowódczych Ryszarda. Zwracano uwagę, że jako wzorzec do tego obrazu mrocznych zakamarków jego duszy, łącznie z predylekcją do *dissimulation*, mógł służyć Morusowi opis tyrańskich cech cesarza Tyberiusza przez rzymskich autorów Swetoniusza i Tacyta, których dzieła angielski humanista znalazł znakomicie⁸¹. Z drugiej strony uderzające jest, że określenie Ryszarda III mianem *a deepe dissimuler* przypomina charakterystykę „księcia nowego” Machiavellego — *gran simulatore e dissimulatore*.

Osobie Ryszarda, bohatera negatywnego utworu Morusa, zostaje przeciwstawiony jego najstarszy brat, król Edward IV⁸², którego postać autor „Historii” przedstawia w sposób dość realistyczny, wyposażając czasem w cechy dość dwuznaczne, które nawet dla mało uważnego czytelnika mogły nasuwać skojarzenia z konwencjonalnymi przywarami zachowania tyrańskiego (rozpusta, prowadzenie wyczerpujących kraj wojen, eksploatacja podatkowa poddanych)⁸³. Jednak bez zbytniego wahania usprawiedliwia je on za pomocą argumentu: „w czasie wojny każdy musi być wrogiem drugiego”⁸⁴. Morus zdaje się uznawać za oczywisty podwójny standard moralny w ocenie postępowania władcy, odmienny w trakcie pokoju i wojny. W tym momencie przyjmuje ton zgodny z opinią Machiavellego, wyrażoną przez tego autora w „Discorsi”: „Jakkolwiek **posługiwanie się podstępem we wszelkich czynnościach jest rzeczą haniebną, jest ono chwalebne i godne w czasie wojny** [podkr. — IK] i ten, kto podstępem pokona wroga, zasługuje na taką samą pochwałę jak ten, kto pokona go siłą”⁸⁵. Ów podwójny standard w ocenie zachowania władcy na wojnie i w czasie pokoju odpowiadał powszechnym w tym czasie przekonaniom, skoro Morus się-

⁷⁸ Ibidem, s. 7.

⁷⁹ Natomiast żaden z wcześniejszych autorów nie podaje wiadomości o garbatej posturze Ryszarda III; być może Morus zaczerpnął tę informację z tradycji ustnej — plotek i inwektyw ukutych już po śmierci Ryszarda; R. Sylvester, *The History, Commentary* oraz H. P. Heinrich, *Die Geschichte., Einleitung*, s. 38.

⁸⁰ *The History*, s. 7 n.

⁸¹ R. Sylvester, *The History, Introduction*, s. LXXXVII n., s. XCV oraz A. Fox, op. cit., s. 82.

⁸² *The History*, s. 4 n.

⁸³ Ibidem, s. 5.

⁸⁴ *A Kinge of such gouernaunce and behaiouere in time of peace (for in war eche parte muste needes bee others enemye)* [podkr. — IK] *that there was neuer anye Prince of this lande attaynyng the Crowne by battayle, so heartely beloued with the substaunce of the people*, cf. *The History*, s. 3.

⁸⁵ Na podobieństwo cytowanych tutaj sformułowań Morusa i Machiavellego zwraca uwagę A. Kłoskowska, op. cit., s. 117 nn., za którą podaje polskie tłumaczenie cytatu z *Discorsi*.

gnął do tego właśnie argumentu w apologii Edwarda, a Machiavelli użył go w drugim, mniej obrazoburczym z dwóch swych sławnych dzieł.

Równie frapujące jest zakończenie „Historii króla Ryszarda III”. Po śmierci Edwarda IV i opisie knoń Ryszarda zmierzających do odsunięcia jego bratanków od sukcesji tronu, książę Gloucester przed zgromadzonym Parlamentem, po chwili udawanego wahania, zgadza się przyjąć koronę, wymieniając swe dwa tytuły do tronu: prawo krwi (pokrewieństwo z Plantagenetami) oraz — jako najważniejszy (*most effectual*) — elekcję przez stany Królestwa⁸⁶. Aplauz zebranych w Westminster Hall jest ostatnią sceną akcji w łacińskiej wersji dzieła. Wersja angielska jest nieco obszerniejsza i obejmuje oprócz tego jeszcze jeden fragment poświęcony szczegółom nakazanego przez Ryszarda III „tyrańskiego”, mordu na synach Edwarda IV⁸⁷ oraz zawiązaniu spisku przeciw morderczemu królowi.

Mimo powieściowej formy i pewnych fikcyjnych wątków, „Historia” jest dogłębnym studium władzy monarchicznej i jej wynaturzenia — tyranii. Pozostawia w czytelniku wątpliwość, czy aby wynaturzenie to nie mieści się w samej istocie władzy, czy nie jest jej drugim, ciemnym obliczem, o którym lepiej głośno nie mówić. Tę pesymistyczną myśl zawarł autor *par excellence* w refleksji podsumowującej scenę koronacji Ryszarda i tryumfu dobra nad złem. Posługuje się tu rozbudowaną metaforą, porównaniem polityki do sceny teatralnej a rządzących do aktorów, zauważając: jeśli podczas przedstawienia ktoś spośród widzów zawołałby, że aktor, który występuje na scenie w roli sułtana w rzeczywistości jest szewcem-lataczem (*sowter*)⁸⁸, to inny aktor grający rolę oprawcy mógłby pozbawić nieczesnego widza głowy jako karę za popsucie sztuki. Stąd konkluzja Morusa brzmi: gierki królów są niczym przedstawienia na scenie, choć w rzeczywistości duża ich część rozgrywa się na szafotach (*scaffold* — słowo oznaczające zarówno rusztowanie sceny, jak i katowski podest); zwykłym ludziom przypada w nich zaledwie rola widzów; dlatego też co mądrzejsi spośród nich nie powinni pchać się na scenę i mieszać się w akcję sztuki, gdyż może to zakłócić jej przebieg oraz im samym nie wyjść na dobre⁸⁹.

Autor przyznaje tutaj wprost, że polityka jest niczym sztuka teatralna, która rozgrywa się na szafotach. Dlatego najlepszym rozwiązaniem dla intelektualisty-widza jest trzymać się z dala od sceny i nie mieszać w zmienne nurty dramatu-polityki. Konkluzja ta ma w sobie coś z samospełniającego się proroctwa. Zgodnie z nią bowiem Morus przerwał pisanie dzieła, którego drażliwa tematyka mogła się okazać dla niego zbyt niebezpieczna. Jednak

⁸⁶ *The History*, s. 80.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 87 n.

⁸⁸ W przypadku użytego tu słowa *sowdayne* chodzi zapewne o będącą wówczas uosobieniem przywar tyraństwa postać faraona, którego rola w średniowiecznych angielskich przedstawieniach misteryjnych była obsadzana przez przedstawicieli cechu szewców, cf. H. P. H e i n r i c h, *Die Geschichte*, s. 189, przyp. 143–145, inną możliwość interpretacji sugeruje A. F o x, op. cit., s. 93, upatrując w postaci sułtana metafory Wielkiego Turka, czyli Antychrysta.

⁸⁹ *The History*, s. 80 n.: *And in a stage play all the people know right wel, that he that playeth the sowdayne is percase a sowter. Yet if one should can so little good, to him by his owne name whyle he standeth in his magestie, one of his tormentors might hap to breake his head, and worthy for the maring of the play. And so they said that these matters bee Kynges games, as it were stage playes, and for the more part plaid upon scaffoldes. In which pore men be but ye lookers on And thei yt wise be, wil medle no farther. For they that sometyme step up and play with them, when they cannot play their partes, they disorder the play & do themself no good.*

wkrótce zmienił zdanie i przyjmując pensję dworską zanurzył się w wir wielkiej polityki. Ta zmiana zdania w 1535 r. doprowadziła go na szafot.

Jedną z najważniejszych cech makiawelskiego „księcia nowego” jest jego umiejętność stwarzania pozorów, udawania i prowadzenia gry. Zresztą podobną sylwetkę „władcy nowego” przypomniał Machiavelli kilka lat później w swym mniej znanym utworze, „Żywocie Castruccio Castraccaniego z Lukki” (1520)⁹⁰. Jest to rodzaj powieści lub noweli historycznej⁹¹, pod względem formy literackiej i treści zdradzającej pewne podobieństwa do „Historii króla Ryszarda III”. Sztuka udawania — *dissimulatio* — stać się miała jednym z najmodniejszych toposów w kulturze XVI w. Czy zatem uprawnione jest doszukiwanie się pokrewieństwa pomiędzy nowym księciem jako „wielkim symulantem” a aktorem?

Jakkolwiek jako autor komedii wykazał się Machiavelli talentem, to w przeciwieństwie do Morusa nigdzie nie posługuje się dosłownie metaforą księcia jako aktora na scenie. Tłumaczenie tego faktem, że rozwój sztuki teatralnej w Italii był raczej skromny w porównaniu z elżbietańską Anglią, nie wydaje mi się przekonujące⁹². Również bowiem w czasach Morusa jeszcze nie nadeszły wielkie dni dramatopisarzy pokroju Marlowe’a i Szekspira. Mimo to trudno oprzeć się wrażeniu, że metafora władcy jako aktora na scenie-szafocie, nie mówiąc już o charakterystyce postaci Ryszarda III jako *a deepe dissimuler*, jest szczególnie bliska bohaterowi pozytywnemu „Księcia” — *gran simulatore e dissimulatore*. Należałoby zastanowić się, skąd obaj autorzy mogli czerpać inspirację do takiej właśnie stylizacji rządzących?

Porównania świata do teatru, życia zaś ludzi i władców do gry scenicznej sięgają czasów przedrenesansowych⁹³. Metafora „teatru życia” (*theatrum mundi*) była nader popularna w antycznej literaturze greckiej i łacińskiej oraz pismach Ojców Kościoła, by prawie zamrzeć w okresie średniowiecza, z wyjątkiem krótkiego przeblysku w dziele dwunastowiecznego humanisty Johna z Salisbury „Policraticus”⁹⁴. Niewykluczone, że wpływ na Morusa i Machiavellego miały porównania życia do sceny w czytanych przez nich „De officiis”

⁹⁰ N. Machiavelli, *Wybór pism*, s. 669–700; to niewielkie dziełko Machiavellego jest w pewnym sensie wprawką do rozpoczętych w tym samym czasie *Historii florenckich*, w których autor w sposób mniej fikcyjny również przedstawia kręte koleje życia Castruccio Castraccaniego (1281–1328), kondotiera i uzurpatorskiego władcy Lukki.

⁹¹ Cf. esej niemieckiego wydawcy N. Machiavellego: *Das Leben Castruccio Castraccanis aus Lucca, Übersetzt und mit einem Essay zur Ästhetik der Macht*, wyd. D. Hoeges, München 1998, s. 52 n. i 72, a także F. Meinecke, *Niccolò Machiavelli*, s. 122 i F. Gilbert, *Guicciardini, Machiavelli und Geschichtsschreibung*, s. 36.

⁹² Cf. W. Kerrigan, G. Braden, *The Prince and the Playhouse. A Fable*, [w:] W. Kerrigan, G. Braden, *The Idea of Renaissance*, Baltimore–London 1989, s. 57 n.

⁹³ Porównania tego rodzaju biorą swój początek najprawdopodobniej od Platona i cyników, później zaś w formie rozbudowanych metafor występowały m.in. u Cyserona, Lukiana, Seneki, św. Augustyna, Boecjusza i wielu innych łacińskich autorów; cf. obszernie omówienie metafory „teatru życia” w literaturze antyku i odrodzenia w: L. G. Christian, *Theatrum mundi. The History of and Idea*, New York–London 1987 oraz E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern–München 1969, s. 148 nn., a także szkicowe ujęcie A. Righera, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London 1962, s. 64–68; opracowania te mają jednak charakter prac z zakresu historii literatury i czytelnik nie znajdzie w nich refleksji na temat szerszego kontekstu historycznego, w którym metaforyka ta ukształtowała się w epoce antyku i ponownie odżyła w okresie renesansu.

⁹⁴ John z Salisbury w *Policraticusie* (1159) stworzył szczególnie rozbudowaną metaforę „teatru życia”; dzieło to doczekało się w XVI i XVII w. licznych wydań, cf. J. Curtius, op. cit., s. 151.

Cyceron⁹⁵. Zapewne znane były im również podobne wypowiedzi na łożu śmierci cesarza Augusta, przekazane przez Swetoniusza⁹⁶. Poza tym Morusowi inspiracji dostarczyć mogła podobna w treści metafora z tłumaczonego przezeń z greki na łacinę Lukiana⁹⁷, a także być może bezpośrednio z lektury traktatu Johna z Salisbury, z którego najpewniej zapożyczona została dewiza otwartego w 1599 r. londyńskiego teatru „The Globe”: *Totus mundus agit historionem*⁹⁸. W wystawianych na jego scenie dramatach Szekspira porównanie życia do sztuki i władcy do aktora stanie się jednym z najpopularniejszych motywów.

Odrodzenie metaforyki *theatrum mundi* wydaje się jednym z objawów nowego „ducha czasu” XVI stulecia, później zaś epoki baroku, gdy metafora życia jako teatru, podobnie jak w ogóle samo słowo „teatr” w języku literackim oraz potocznym staną się jednymi z kluczowych pojęć i toposów⁹⁹. Co ciekawe, odrodzenie metafory teatru–życia i aktora–władcy ma miejsce na długo przed rozkwitem scen teatralnych w szesnastowiecznej Europie i pojawieniem się w drugiej połowie tego stulecia fenomenu teatru publicznego w Hiszpanii i Anglii (1560/1570)¹⁰⁰. Jest najpierw wymysłem literackim spoza dziedziny dramatu, zanim zostanie podchwyciona przez elżbietąńskich dramatopisarzy i znajdzie miejsce w kwestiach wypowiedzianych przez aktorów na deskach sceny. Idea „samoświadomości teatru”, tkwiąca w przenośni teatru–życia, wyprzedza tu wyraźnie samo zjawisko duchowo–materialne, jakim jest nowożytny teatr. Teatr z wyraźną linią podziału na scenę i widownię, stałą siedzibą, zatrudniający profesjonalnych aktorów, posiadający autorów piszących przeznaczone dla konkretnej sceny sztuki oraz odwiedzany tłumnie przez przedstawicieli różnych warstw społecznych.

Jednocześnie trzeba pamiętać, że w Anglii już w XV w. rozwinęły się formy sceniczne z udziałem trup wędrownych aktorów, odgrywających w miastach na scenach ustawionych na dziedzińcach domów ludowe moralitety z postaciami m.in. Króla Życia czy Heroda, w których stojąca publiczność współuczestniczyła w przedstawieniu, odgrywając biernie

⁹⁵ Q. Skinner, *Visions of Politics*, s. 220.

⁹⁶ W. Kerrigan, G. Braden, op. cit., s. 230, przyp. 4 oraz A. Righter, op. cit., s. 65; *De Vita Caesarum* Swetoniusza, obok dzieł Sallustiusza i Tacyty, stanowiło jeden z wzorców, na którym opierał się Morus w *Historii króla Ryszarda III*, cf. R. Sylvester, *The History, Introduction*, s. LXXXVII n.

⁹⁷ Po raz pierwszy utwory Lukiana zostały na powrót odkryte w 1470 r., a do 1550 r. ukazało się około 267 druków łacińskich tłumaczeń i ponad 60 wydań oryginalnych po grecku jego dzieł; w przetłumaczonym przez Morusa (1505–1506) dziele Lukiana, *Menippus*, występuje rozbudowana metafora życia jako teatru, w którym Fortuna niczym reżyser każe sługom odgrywać role władców, cf. m.in. L. G. Chrystian, op. cit., s. 32 nn., i 145, oraz A. Fox, op. cit., s. 100, poza tym Morus zawdzięczał m.in. Lukianowi znajomość antycznego konwencjonalnego obrazu tyrana; cf. *Thomas More's Declamation in Reply to the Lucian*, [w:] *Translations of Lucian*, [w:] *The Complete Works of St. Thomas More*, t. I, cz. 1, wyd. G. R. Thompson, New Haven–London 1978, s. 95–127.

⁹⁸ J. Curtius, op. cit., s. 151.

⁹⁹ Cf. na temat m.in.: A. Blair, *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton 1997, s. 152 nn.; autorka wskazuje na dwa nowe znaczenia metafory teatru, które powstały dopiero w XVI, następnie zaś upowszechniły się w XVII w.: 1) „teatru natury”, w którym Bóg przyjmuje rolę reżysera ukazując na „scenie” dzieło swego stworzenia przed podziwającym je widzem–czytelnikiem; 2) teatru jako tytułu dzieł o charakterze encyklopedycznym, w XVII w. również publicystycznym.

¹⁰⁰ Na temat rozwoju teatrów publicznych w Europie w drugiej połowie XVI w. obszernie W. Cohen, *Drama of a Nation. Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca–London 1985.

rolę Ludzkości (*Mankind*)¹⁰¹. Na początku XVI w., w czasach Morusa, przedstawienia teatralne przeniosły się na dwory arystokratyczne i monarszy, stając pożądanym elementem kultury warstw wyższych. Linia podziału pomiędzy sceną teatralną a publicznością jeszcze się w tych czasach w pełni nie wykształciła. Aktorzy często w trakcie przedstawienia wchodzili pomiędzy zgromadzonych w sali zamkowej widzów, wypowiadając swe kwestie jakby z punktu widzenia publiczności¹⁰². Fakt takiej właśnie scenicznej techniki „wciągania” widza w akcję przedstawienia tłumaczy, dlaczego metafora Morusa mogła przekonująco trafić w doświadczenia teatralne jego czytelników. Wyjaśnia też, dlaczego w wyobraźni autora nieostrożny widz–demaskator mógł potencjalnie sam znaleźć się nagle na scenie i utracić głowę z rąk scenicznego kata.

Również teatr świecki, kształtujący się dopiero w epoce Machiavellego w Italii, był zjawiskiem elitarnym¹⁰³. Niemniej to właśnie we Włoszech, dokładnie zaś we Florencji, miała odrodzić się metafora *theatrum mundi*, początkowo w wąskim kręgu renesansowych intelektualistów–neoplatoników inspirowanych tradycjami antyku. Jako pierwszy powrócił do niej Marsilio Ficino (1433–1499), autor m.in. łacińskiego tłumaczenia dzieła Plotyna „O opatrności” (1492). W liście pocieszającym przyjaciela po śmierci syna odwołuje się on do tego właśnie dzieła, twierdząc, że ludzie i ich dusze przychodzą od samego Boga do życia ziemskiego, „jakby do komedii lub tragedii, gdzie wszystkie rzeczy są tylko pozorami (*fabulosa*)”, choć powszechnie mniema się, że jest dokładnie na odwrót. Naprawdę jednak bogactwo i bieda, życie i śmierć oraz podział na królów i sługi jest fikcją (*ficti reges et servi*)¹⁰⁴. Również drugi ze sławnych przedstawicieli florenckiej szkoły neoplatonickiej, Giovanni Picò della Mirandola (1463–1494), w swej mowie „De hominis dignitate” (1480) używał porównania świata do sceny, na której największym cudem–dziełem Boskiego Stwórcy jest sam człowiek¹⁰⁵. U obydwu florenckich humanistów w zastosowaniu interesującej nas metafory przebijają ton humanistycznego antropocentrycznego optymizmu.

Nie wiadomo, czy Machiavelli znał z pism lub bezpośrednio słyszał z ust samych florenckich neoplatoników przenośnię teatru–życia. Zaliczał się wszakże, wedle wyżej przytoczonej myśli Ficina, do tych, którzy większą wartość przywiązywali do gry pozorów na scenie niż do esencji rzeczywistości znajdującej się poza nią. Bez wątpienia jednak teoria fikcji ról i scenicznej gry pozorów była mu bliska. Z kolei Morus, który *notabene* był też tłumaczem na angielski biografii Picò della Mirandoli, posługuje się przenośnią *theatrum mundi* w duchu raczej tragiczno–komicznym, w tradycji Lukiana. Podobnie zresztą w innych swych dziełach¹⁰⁶.

¹⁰¹ A. R i g h t e r, op. cit., s. 23 nn.

¹⁰² Ibidem, s. 31 nn. zwraca uwagę na fakt, że w sztukach z tego czasu postacie czarnych charakterów zyskują coraz bardziej na atrakcyjności i głębi, podczas gdy postacie cnotliwe stają się przedmiotem drwin, ibidem, s. 32.

¹⁰³ W. C o h e n, op. cit., s. 99 nn.

¹⁰⁴ L. G. C h r i s t i a n, op. cit., s. 73 nn.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 79 nn.

¹⁰⁶ Zwłaszcza interesujące jest zastosowanie metafory króla–aktora w *Four Last Things*, które nawiązuje do tradycji Lukiana i patrystycznej *theatrum mundi* jako oznaki *memento mori*: śmierć czeka każdego, nawet król jej nie zdoła ująć— „jeśli zauważyłbyś, że ten, kto nosi na serio mieniącą się złotą szatę, jest złoczyńcą (*lorel*), który gra władzę (*lord*) na deskach sceny, czyż nie śmiałyś się z jego głupoty, mając pewność, iż kiedy sztuka dobieg-

Zauważmy, że „moment makiawelski” — drugie dziesięciolecie XVI w. — w atmosferze intelektualnej epoki jest okresem, w którym niedawno przywrócona życiu metafora *theatrum mundi* zaczyna się upowszechniać. Rzecz ciekawa, że pierwsze wydania „*Policraticusa*” Johna z Salisbry ukazały się drukiem najpierw w roku 1476, później zaś w 1513 r. (aż dwukrotnie: Paryż, Lyon)¹⁰⁷, a zatem prawie dokładnie w czasie powstawania „*Księcia*” oraz „*Historii króla Ryszarda III*”. Przenośnia władcy jako aktora pojawia także w tym samym okresie w napisanym w latach 1515–1516 wzorcowym zwierciadle monarchistycznym epoki renesansu, „*Wychowaniu księcia chrześcijańskiego*” Erazma z Rotterdamu (1469–1536)¹⁰⁸, nieco wcześniej zaś w szesnastowiecznym *bestsellerze* — „*Pochwale głupoty*” (1509)¹⁰⁹, powstałej zresztą tuż po powrocie Erazma z Włoch w londyńskim domu Morusa. Erazm byłby zatem jednym z pierwszych wielkich humanistów spoza kręgu włoskiego, który powraca do tej metaforyki, stosując ją w odniesieniu do władców. W obu jego dziełach czytelny jest wydźwięk krytyczno-satyryczny metafory króla jako aktora na scenie, użytej w znaczeniu antymakiawelskim, w celu krytyki pozorów w świecie władzy. Niemniej właśnie *użycie* przez Erazma w „*Institutio*” przeciwstawienia: księżę prawdziwie chrześcijański *versus* tyran, przyrównany do aktora w debacie nad rolą pozorów w sztuce rządzenia, potwierdza aktualność tego wątku w „*Księciu*” i „*Historii króla Ryszarda III*”. Ukazuje to co nowe w sposobie myślenia epoki: obraz monarchy odartego z całej tradycyjnej charyzmy, ceremonialnego, także religijnego sztafażu władzy. Jednocześnie zaś odzwierciedla poszukiwanie przez intelektualistów pokolenia Machiavellego, Morusa i Erazma odpowiedzi na pytanie: co stanowi istotę władzy: czy sztuka wzbudzania pozorów i aktorstwa czy cnota prawdziwa (*virtu, virtus*)?

W tym samym dziesięcioleciu, w 1518 r. Juan Luis Vives (1492–1540), pisze „*Fabula de homine*”. Vives, hiszpański humanista, studiujący w Paryżu, powołany na profesurę w Louvain (1519), zaś w latach dwudziestych na dwór Henryka VIII jako wychowawca księżniczki Marii Tudor, zaliczał się do kręgu przyjaciół Erazma. Jego „*Bajka o człowieku*” uchodzi za najślawniejszy traktat renesansowy, w którym metafora *theatrum mundi* zostaje zastosowana w całej rozciągłości w duchu tradycji stoickiej i filozofii neoplatonickiej Picò della Mirandoli, podkreślającej potęgę istoty ludzkiej i jej bliskie pokrewieństwo z Bogiem¹¹⁰. To co uderza tutaj, to podobieństwo postaci człowieka — mima w masce, zdolnego wcielić się w każdą rolę, m.in. lwa i lisa, a nawet samego Jupitera, do *gran simula-*

nie końca, odejdzie on jako łajdak (*knave*) w swym starym płaszczu?” cytuję we własnym tłumaczeniu za L. G. Ch r i s t i a n, op. cit., s. 112; autorka ta nie uwzględnia jednak w swej pracy metafory sceny — podestu katowskiego z *The History*.

¹⁰⁷ J. Curtius, op. cit., s. 151.

¹⁰⁸ *Institutio*, s. 62 n.; Erazm rozważa tu problem, czym różni się zły monarcha (czytaj: tyran) od aktora, w formie retorycznych pytań i odpowiedzi: jeśli zdejmiesz ornat ze złego władcy oraz odrzesz go ze wszelkich insygniów władzy, cóż zeń pozostanie, jak nie tylko dobry gracz w kości, bibosz, namiętny kobieciarz, cwany oszust, nienasycony gwałtownik, krzywoprzysięzca, świętokradca, człek niesłowny.

¹⁰⁹ *Praise of Folly*, wyd. B. R a d i c e, [w:] *Collected Works of Erasmus*, wyd. A. H. T. L e v i, Toronto 1986, t. XXXI, s. 103; Erazm formułuje następującą myśl: gdyby ktoś chciał zedrzeć maski z twarzy aktorów, z pewnością zostaliby wyrzucony z teatru jako niespełna rozumu, kto tylko psuje całe przedstawienie; nagle bowiem okazałoby się, że kobieta na scenie jest w rzeczywistości mężczyzną, młodzieniec starcem, a król damą, bóg zaś zwykłym człowieczkiem; dopiero, gdy zarządzający spektaklem każe opuścić scenę, aktorzy ściągną swe maski i kostiumy, a król w purpurze okazuje się zwykłym sługą w lachmanach; czym innym jest bowiem życie ludzkie niż zwykłą komedią?

¹¹⁰ Na scenie ustawionej przed publicznością bogów Jupiter każe odgrywać aktorom noszącym antyczne maski rozmaite role; bogowie zachwyceni są zwłaszcza aktorem, który odgrywa człowieka, ze względu na jego

tore e dissimulatore — makiawelskiego *principe nuovo*. Obydwie postacie: człowieka–mima i księcia nowego–wielkiego symulanta są sobie w pewnym sensie pokrewne, wyrastają z tego samego florenckiego korzenia — odrodzenia metafory *theatrum mundi*.

Z kolei u Morusa w metaforze władcy jako aktora na scenie–szafocie pobrzmiewa ton bardziej sarkastyczny, który (podobnie jak u Erazma) odziera panujących z wszelkiej charyzmy wynikającej z tradycyjnej formuły „z łaski Bożej”. Konsekwencje dla nieostrożnego widza w „Historii króla Ryszarda III”, odsłaniającego prawdziwe oblicze aktora–władcy, są tragiczne — śmierć z rąk oprawcy. W scenie tej Tomasz Morus, podobnie jak Machiavelli w „Księciu”, odziera władcę z jego maski. Każdego władcę. Konsekwencją intelektualną tej zabawy literackiej byłby wniosek podobny do tego, który wysnuł Francesco Vettori: jeśli przyrzeć się dobrze, to wszyscy panujący, z wyjątkiem tych na wyspie Utopii, są tyranami. Konsekwencje osobiste dla sir Tomasza, podobnie jak dla nieostrożnego widza, miały okazać się nieporównanie poważniejsze: śmierć na szafocie.

Zastosowanie metafory teatru–życia i władcy–aktora wydaje się być odbiciem tego samego momentu historycznego i charakterystycznej dlań percepcji świata polityki. Postrzegania realistycznego, wzmocnionego refleksją o władzy jako teatrze życia, nie zaś odziedziczonego po średniowieczu tradycyjnego obrazu władzy, akcentującego jej charyzmatyczny, niepodważalny charakter. Metafora ta dokładnie trafia w to, co próbujemy nazwać „momentem makiawelskim”, rozumianym tutaj jako zespół wyobrażeń i refleksji atrakcyjnych i modnych w kręgach „nadających ton” kulturze intelektualnej początku XVI stulecia. Zarówno zastosowana przez Machiavellego „technika odwrócenia” formy literackiej tradycyjnego zwierciadła monarszego, jak i zastosowanie przez Morusa niedawno odrodzonej metaforyki władcy–aktora stanowiły w pewnym sensie *novum* dla tamtych czasów — okresu prób i eksperymentów literackich typu „Utopii”. Dla sfery politycznych wyobrażeń zabiegi literackie obu autorów były tym samym, co odkrycie perspektywy w renesansowym malarstwie. Makiawelski i Morusowy realizm, technika literacka „odwrócenia” oraz metafora władcy–aktora–symulanta dawały możliwość stworzenia realistycznie pogłębionego obrazu władzy.

Historyk zajmujący się interpretacją „Księcia” i „Utopii” — dzieł w pewnym sensie kanonicznych — oraz mający ambicję odczytać „moment makiawelski”, musi zdawać sobie sprawę z faktu, w jaki sposób jego „własny moment” rzutuje na wypowiedzane przezeń poglądy. Dirk H o e g e s, autor jednej z najnowszych biografii Machiavellego, posuwa się do skrajności w twierdzeniu, że typ idealny *gran simulatore e dissimulatore* przedstawiony w „Księciu” jest prototypem współczesnej nam postawy: naprawdę nie trzeba być; trzeba jedynie wzbudzać pozór, że jest się wszystkim (*Nichts–sein, alles Scheinen*)¹¹¹. Nie wiem, czy w interpretacji Hoegesa zbyt nie przebija atmosfera *fin de siècle* — postmodernistycznego końca XX stulecia.

niebotyczną możliwość wcielania się w rozmaite role, począwszy od „rośliny”, poprzez różne zwierzęta: lwa, wilka, dzika i lisa obok osła, zająca, lochy i psa, symbolizujące różne cnoty lub przywary; wreszcie człowiek–mimami bogów odgrywając samego Jupitera; zachwyceni jego sztuką aktorską mieszkańcy Olimpu obdarzają go kielichem ambrozji i miejscem na widowni, gdzie może zasiąść już bez maski, równy bogom, odziany w purpurę i koronę, cf. L. G. C h r i s t i a n, op. cit., s. 82 nn. oraz W. K e r r i g a n, G. B r a d e n, op. cit., s. 58.

¹¹¹ D. H o e g e s, op. cit., s. 177 nn.

In Search of the „Machiavellian Moment”. The Metaphor of the Prince as the Great Pretender and Actor according to Niccolò Machiavelli and Thomas More

In his discussion of the description of a ruler in *The Prince* by Machiavelli and *Utopia* by More the author indicated that in both books one of the relevant features of the monarch is his ability to pretend. *The Prince* treats this talent as a distinctly positive trait, in contrast to the disparaging treatise by More. Kąkolewski underlined the fact that for the first time since antiquity had power been depicted in a manner distant from an ideal portrayal. Both descriptions coincided with the appearance in literature of a metaphor of the ruler–thespian, performing in the theatre of politics.