

Anna Klimkiewicz
Uniwersytet Jagielloński

OBSZARY PAMIĘCI W LITERATURZE WŁOSKIEGO RENESANSU

Celem niniejszego artykułu jest wyodrębnienie cech i funkcji motywu pamięci w literaturze włoskiego renesansu w oparciu o lekturę dzieł Ludovika Ariosta, Niccolò Machiavellego i Giorgia Vasariego oraz wskazanie sposobów, w jakie zagadnienia związane z *ars memorativa* są obecne w utworach należących do odmiennych nurtów literatury: artystycznej, politycznej i epicko-rycerskiej. Nie chodzi przy tym o obserwację praw rządzących pamięcią w ujęciu Symonidesa¹, o sztukę mnemotechniczną, ani o kwestię improwizacji na bazie znanych faktów czy opowieści, choć te odegrały swą rolę w Średniowieczu i w Renesansie, lecz o pojmowanie i funkcję pamięci w wybranych gatunkach literackich i jej wykorzystanie jako motywu literackiego, kategorii narracyjnej oraz narzędzia historiografii.

Pojęcie pamięci można zdefiniować jako budowanie relacji z przeszłością, wiarę w trwanie przeszłości i jej oddziaływanie na terażniejszość. Przeszłość jest tym, czego już nie ma, przyszłość tym, czego jeszcze nie ma, a terażniejszość to czas właściwy, położony między przeszłością a przyszłością. Przeszłość jest domeną pamięci, terażniejszość – tego, co aktualnie postrzegamy, przyszłość zaś pojawia się pod postacią tego, czego oczekujemy – mówił św. Augustyn, który określał pamięć jako terażniejszość przeszłości, twierdząc, że terażniejszość terażniejszości to wizja, *continuus*, a terażniejszość przyszłości to oczekiwanie². Problem pamięci związany jest z czasem, nad którym człowiek pragnie

¹ Symonides z Keos dokonał przełomu w dziedzinie *ars memorativa*, kodyfikując prawa rządzące pamięcią – w rezultacie włączono tę dziedzinę do nauki retoryki, a problemem pamięci zajęło się wielu filozofów starożytności: w platońskim *Fajdrosie* Sokrates twierdził, że w Egipcie uprawiano sztuczną pamięć, Arystoteles poruszał kwestię m.in. w pismach: *O duszy*, *O snach*, *O pamięci i przypominaniu sobie*. — O obecności zagadnień dotyczących pamięci w pismach filozofów starożytnych zob. m.in. F. A. Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977, rozdz. II, s. 40-61.

² Św. Augustyn, *Wyznania*, ks. XI, 18; 20; 26. Podobna koncepcja pojęcia pamięci i czasu występuje w listach Francesco Petrarci; por. F. Petrarca, *Familiars*, IV, 1.

mieć władzę i w którym pragnie się poruszać, by łagodzić jego naturę (upływ) i odtwarzać go w teraźniejszości. Rekonstrukcja czasu może zachodzić na różnych płaszczyznach i być traktowana jako obszar przekazu miejsc i obrazów trwałych w ludzkiej świadomości, a w literaturze – jako wyznacznik tematyczny, czynnik intertekstualności lub kategoria narracyjna.

Pamięć jako czynnik intertekstualności

W poemacie *Orlando Furioso* Ludovika Ariosta obecne są wszystkie wskazane typy takiej rekonstrukcji³. Utwór Ariosta ma strukturę policentryczną i synchroniczną – opiera się ona na bogatym systemie wewnętrznych odniesień, których zadaniem jest nie tylko konsolidacja wzajemnych odwołań między różnymi wątkami, lecz także przezwyciężenie tradycyjnego systemu ich znaczeń. Widoczna jest rola pamięci jako czynnika intertekstualności: wykorzystanie zdolności pamięci jest tu podstawą strategii opartych na wprowadzaniu aluzji, które kierują pamięć odbiorcy ku tekstom tradycyjnym i poprzez nawiązania do ich treści, czyli obecność jednego tekstu w drugim, budują relacje między dziełem współczesnym a tekstem znanym od pokoleń⁴. Pamięć jest tu narzędziem intertekstualności intra- i ekstradiegetycznej, gdzie istotne są środki mnemotechniczne: powtórzenia, echa i przypomnienia tych samych, bądź podobnych struktur o charakterze retoryczno-leksykalnym i metryczno-syntaktycznym, które pozwalają na odejście od typowej dla romansu rycerskiego konstrukcji dyspersyjnej i umożliwiają wewnętrzne zespolenie dzieła. Zabiegi mnemotechniczne dotyczą przede wszystkim sfery tekstu, a nie języka: *elocutio* w dużej mierze opiera się na pamięci o *Boskiej Komedii*, czyli konsekwentnych nawrotach do sformułowań znanych z Danteskiego dzieła – syntagmatycznych schematów, rymów, wersów czy całych wręcz tercyn, co z jednej strony tworzy w efekcie rodzaj „pamięci wewnętrznej”, odsyłającej do wzorca, a z drugiej buduje oryginalną formę stylistyczną utworu, w której charakterystyczny jest topiczny system narracji⁵.

³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, 1516, wyd. polskie: L. Ariosto, *Orland Szalony przekładania Piotra Kochanowskiego*, red. J. Czubek, Akademia Umiejętności, Kraków 1905. Cytaty z oryginału, w niniejszym tekście oznaczonego *OF*, pochodzą z wydania L. Ariosto, *Orlando furioso*, red. E. Bigi, Rusconi, Milano 1982.

⁴ Średniowieczna literatura rycerska charakteryzuje się dużą ilością powtórzeń i utartych formuł, powtarzane są nie tylko pojedyncze zwroty, ale całe partie tekstu. W przypadku opisywania typowych sytuacji – walk, posiłków, lamentów, spotkań – epitety postaci, fragmenty wersów lub ich grupy są stałe, co nadaje utworom efekt rytmiczności poetyckiej. Takie powtarzanie miało na celu zachowanie, czyli zapamiętanie tradycji.

⁵ Rolę pamięci wewnętrznej w Ariostowskiej oktawie omawia M. C. Cabani, podkreślając powiązania międzystroficzne i powtórzenia „na odległość”, które określa jako technikę „nawrotu”. Zob. M. C. Cabani, *Costanti Ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando*

Pamięć jako wyznacznik stanu szaleństwa

W układzie tematycznym utworu pamięć staje się jedną z przyczyn obłądzenia – tytułowego i centralnego motywu poematu. Rozumiana jako gotowość do wywoływania wspomnień, odtwarzania przeżyć wzrokowych i słuchowych, prowadzi bohatera do szaleństwa i staje się przyczyną jego obłąkańczych czynów. Inscenizacja procesu szaleństwa opiera się na takiej konfiguracji sposobu narracji, w której pamięć jest kategorią rządzącą następstwem zdarzeń – od utraty zmysłów i świadomości Orlanda do ich odzyskania⁶. W wewnętrznym świecie bohatera, pełnym zamętu i chaosu, pamięć nadaje szaleństwu sens i wprowadza porządek, natomiast w rzeczywistości wykraczającej poza wewnętrzny świat postaci funkcję tę spełnia przeciwieństwo pamięci: niepamięć. Osoba obłąkana, pozbawiona rozumu i zdrowego rozsądku nie ma tożsamości, świadomości ani poczucia przynależności do społeczeństwa, dlatego właśnie, że nie ma pamięci – taki aspekt motywu pojawia się w epizodzie szaleństwa Orlanda. Zachowanie bohatera jest wywołane utratą zdolności odtwarzania wspomnień, jest konsekwencją zbyt silnie przeżytego uczucia i rezultatem odrzucenia. Szaleńcze czyny rycerza wynikają z braku pamięci, a brak ten, określany jako „zepsute i urwane wspomnienie”, usprawiedliwia poczynania Orlanda, których celem jest destrukcja – usunięcie przypadkowo spotkanych obiektów czy postaci: „D’averla amata e riverita molto / ogni ricordo era in lui guasto e rotto. / Gli corre dietro, e tien quella maniera / che terria il cane a seguitar la fera” (*OF*, XXIX, 61, 5-8).

Motyw pamięci i niepamięci odgrywa rolę także w pieśni XXXIX, w obrazach będących konsekwencją i przeciwstawieniem, a zarazem dopełnieniem wspomnianego powyżej epizodu utraty rozumu. Powrót do zmysłów i świadomości, opisany w scenie przywrócenia rozumu, następuje na zasadzie podwójnego kontrastu: utraty pamięci i jej odzyskania (u bohatera zdarzenia) oraz nierozpoznania i rozpoznania (u świadków zdarzenia). Szalony rycerz ukazuje się swym dawnym towarzyszom nagi i pozbawiony pamięci – taki brak jest jednoznaczny z brakiem cech ludzkich. Początkowo nie zostaje rozpoznany przez swych towarzyszy, a przyczyną tej sytuacji nie jest brak ich pamięci, lecz Orlanda – w ten sposób pamięć nabiera funkcji atrybutu, kwalifikującego przynależność postaci do społeczności i do świata ludzkiego. Rozpoznanie następuje stopniowo, dzięki wspomnieniom innych bohaterów (Fiordiligi i Astolfo, *OF*, XXXIX, 44, 7-8; 45, 1-4), a także dzięki zapamiętanym przez bohaterów znakom-przepowiedniom, które są świadectwem pamięci zbiorowej (przemowa św. Jana do Astolfa, *OF*, XXXIX, 45, 1-4). Definitywnej identyfikacji tożsamości Orlanda dokonuje Astolfo, jedyna postać, która jest władna przywrócić

Furioso, SNP, Pisa 1990, s. 115 oraz p. 2 i 3. Por. też G. Contini, “Un’interpretazione di Dante”, *Paragone*, 1965, XVI/188, s. 3-42.

⁶ Zob. S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Fazzi, Lucca 1990, s. 94.

pierwotny stan rzeczy, zwracając szaleńcowi utracony atrybut, którego brak jest przyczyną i miarą jego obłądu.

Pamięć w figurach alegorycznych

Postać Astolfa jest łącznikiem między wspomnianą sceną a scenami epizodu, zwanego księżycowym (*OF*, XXXIV, 71-92 / XXXV, 1-30), epizodu, który ujawnia znaczenie alegorycznych figur poematu. Fantazja Ariosta współbrzmi z filozofią Renesansu: z jednej strony – raj, z drugiej – potępienie, a na Księżycu toczy się gra między Czasem i Zapomnieniem, Poezją i Nieśmiertelnością, Sławą i Niepamięcią. W swej alegorii Ariosto nawiązuje do dialektyki Petrarrowskich *Triumph*i i sięga do mitów proveniencji neoplatońskiej, przypomina też przesłanie Leona Battisty Albertiego⁷. Humanistyczne dążenie do chwały i mit poezji uwieczniającej kontrastują z moralistycznie podkreślanymi motywami *vanitas* i ulotności. Epizod porusza problem trwania w wieczności, a wśród alegorycznych figur w nim obecnych wyróżniają się Pamięć i Zapomnienie – to wokół nich budowany jest motyw przemijania, choć podstawową ich funkcją jest pochwała poezji.

Koniec panowania królestw, przemijanie bogactw, sławy i klejnotów to zdarzenia pozostające w związku z nieodwracalnym działaniem Czasu, którego głównym narzędziem jest Niepamięć. Przedstawiony zostaje świat, w którym mieści się i pracuje „fatal molino” – warsztat Parek, tu rozsądzą się losy przyszłych żywotów, a obecność Czasu, Niepamięci i Śmierci zbliża do Boga i do świata natury. Ariosto sięga do alegorii, w której wyobraża Lete – rzekę Zapomnienia, z obrazem lecących kruków i sępów, które wedle odgórnego nakazu śpiesznie wrzucają w wodę tabliczki z imionami władców i dostojników (*OF*, XXXV, 20-21). Metalowa płytką z imieniem jest emblematycznym symbolem życia konkretnego człowieka, zaś dusze zostają rozdzielone między rzekę Zapomnienia i świątynię Nieśmiertelności przez szybkobieżny Czas, który topi w niepamięci niezliczone istnienia (*OF*, XXXIV, 91, 1-4; XXXV, 11, 3-8).

Sens tych obrazów objaśnia postać ewangeliczna – św. Jan (*OF*, XXXV, 18-30). Są to predestynowane ludzkie losy i utopiona w rzece Zapomnienia pamięć o ludzkich żywotach, gdzie nieliczne, uratowane przez Łabędzie byty-imiona to znaczki i wyobrażenia rzeczy, które muszą się wydarzyć. Uwagi na temat czasu i zapomnienia oraz mechanizmu ich działania Ewangelista wzbogaca o dyskurs na temat poezji i dzieł wielkich poetów, którzy chwalebnie władców zapewniają im pamięć, choć ci na nią nie zasłużyli. Silna jest tutaj konotacja dworska wyrażona w koncepcji sławy *post mortem*, sławy pozyska-

⁷ Przesłanie wyraźnie widoczne w *Somnium* Albertiego, dialogu należącym do zbioru *Intercenali*, odkrytego w XIX stuleciu przez E. Garina i opisanego w „Venticinque intercenali sconosciute e inedite di Leon Battista Alberti”, *Belfagor* XIX (1964), s. 377-393.

nej dzięki poetyckiemu słowu: zwycięstwo pamięci nad zapomnieniem nie ma związku z rzeczywistą zasługą tych, których sławią poeci.

Ariostowskie obrazy – kreślone w zarysie księżycowe pejzaże – związane są z kategorią czasu i mówią o humanistycznie rozumianej jedności mikro- i makrokosmosu. Przejawiają się w pojmowaniu przeszłości i teraźniejszości w ich ciągłości czasowej, gdzie miejsce, czyli przestrzeń – zarówno rzeczywista, jak idealna – przynależy do wszystkich epok, a myśl nie zna granic czasu i przestrzeni. W takiej wizji, realność i nierealność, chrześcijaństwo i pogaństwo, historia i mitologia stapiają się w czasie, w pamięci tak historycznej jak jednostkowej; do przeszłości zaś sięga się po to, by powstać mogły mity współczesne. Tutaj, refleksja nad życiem jest drogą do syntetycznego ujęcia czasów, w którym kultura i historia stanowią doświadczenie indywidualne i jednocześnie zbiorowe. Do podobnego ujęcia problemu dąży Niccolò Machiavelli.

Pamięć w koncepcji Niccolò Machiavellego

W dziedzinie pism, której Niccolò Machiavelli jest twórcą, pamięć jest czynnikiem obecnym i istotnym. W oparciu o tradycyjne pojęcia, należące do obszarów twórczości artystyczno-literackiej, autor *Księcia* stworzył język polityki, a sięgał przy tym do głównych praw humanistyczno-renesansowych, zwłaszcza zasady *imitatio*, która jako normę zachowań i twórczości wskazuje naśladowanie czynów i dzieł wielkich ludzi.

Zasady filozofii politycznej Machiavellego formowane są w oparciu o topos pamięci: zachowanie w pamięci prawd o ludzkiej naturze i o przyczynach historycznych zdarzeń jest podstawowym wskazaniem dla władcy, który chce zdobyć i utrzymać rządy w państwie. Punktem wyjścia dla rozważań o władzy są księstwa, „o których pamięć przetrwała”⁸, a w uwagach o sposobach rządzenia i o naturze rządów podkreśla się znaczenie pamięci historycznej, zbiorowej. Analiza koncentruje się wokół kwestii buntów i przewrotów poddanych społeczności, zagadnienia wolności oraz obrazu ludzkiego charakteru⁹. O buntach i przewrotach pamięta się lub zapomina, zależnie od okoliczności, zaś pamięć o posiadanej wolności lub jej utracie nigdy nie mija. Kwestia pamięci o przewrotach oraz o zdarzeniach z nimi związanych zostaje wskazana w *Księciu* w rozdziale *Cur Darii regnum* (rozd. 4):

⁸ N. Machiavelli, *Księżę*, tłum. A. Klimkiewicz, Zielona Sowa, Kraków 2006, rozdz. 4, s. 26. Wszystkie cytaty tekstu *Księcia* pochodzą z tego wydania.

⁹ Obraz postaci władcy jest ujęty w perspektywie „simulazione”. Umiejętność udawania, zachowywania pozorów, bycia dobrze postrzeganym przez rządzonych jest jedną z najbardziej cenionych przez Machiavellego cech panującego.

Częste bunty Hiszpanii, Francji i Grecji przeciwko Rzymianom miały przyczynę w tym, że wcześniej w tych państwach istniały liczne księstwa – dopóki trwała o nich pamięć, dopóty Rzymianie nigdy nie mogli być pewni ich posiadania, lecz kiedy pamięć o nich wygasła, dzięki potędze oraz ciągłości imperium mogli być pewni tego posiadania.

Zagadnienie to nabiera wagi również w rozdziale *Principatibus hereditariis* (rozdz. 2), traktującym o księciu Ferrary, który oparł się atakom wrogów – Wenecjan w 1484 r. i papieża Juliusza w 1510 r. Jedyną przyczyną sukcesu księcia jest przychylność poddanych – nie wynika ona jednak z nadzwyczajnych cech władcy, lecz z formy rządów „zadawnionych i nieprzerwanych”, wśród których ginie pamięć o przewrotach, które miały miejsce w przeszłości, wśród których zapomina się o buntach i ich przyczynach. Dzięki władzy dziedzicznej książę „nie jest zmuszony”, by krzywdzić, ten rodzaj władzy umożliwia zapomnienie o krzywdach historycznych¹⁰.

Ludzkie krzywdy – indywidualne i historyczne – są trwałym miejscem pamięci w politycznej koncepcji Machiavellego. Wskazują na to słowa, w których analizuje się przyczyny ostatecznej zguby Cezara Borgii: „ludzi się ten, który sądzi, że znakomite osoby przez wzgląd na nowy urząd zapomną o dawnych krzywdach” (rozdz. 7) oraz te, w których sądzi się ludzką naturę: „ludzie prędzej puszczą w niepamięć śmierć ojca niż utratę dziedzictwa” (rozdz. 17), czy też określa społeczny porządek, gdzie surowej karze podlega ten, kto – jak Klodiusz Albinus – „małą okazuje pamięć za dobrodziejstwa” (rozdz. 19).

W Machiavellowskiej syntezie czasów istnieje tylko jedna kategoria, która nie podlega prawu społecznego zapomnienia: jest nią wolność. Ten, kto zostaje władcą miasta nawykłego do życia w wolności, może się spodziewać, że sam zostanie przez nie zniszczony: „zawsze bowiem znajdzie się powód, by wywołać bunt w imię wolności i dawnych porządków, które ani z upływem czasu, ani przez dobrodziejstwa nigdy nie idą w niepamięć”. Sama zaś pamięć dawnej wolności podbitego miasta jest niezniszczalna: „ani ich nie opuszcza, ani opuścić nie może”, jedynym i najpewniejszym środkiem na utrzymanie w nim władzy jest jego zniszczenie lub w nim zamieszkanie: „I cokolwiek byś uczynił czy przedsięwziął, jeśli nie rozbijesz czy nie osłabisz mieszkańców, nie zapomną oni smaku wolności ani owych porządków i je przywrócą bezzwłocznie”¹¹.

W ludzkiej pamięci trwałe są także jednoznaczne obrazy cech silnych przywódców: obraz okrutnika staje tu naprzeciw władcy łaskawego i pobłażliwego. Świadczy o tym przykład Hannibala, którego „niehumanitarne okrucieństwo, wraz

¹⁰ „Jest zmuszony” – w terminologii politycznej *Księcia* pojęcie „necessità” (konieczność) odgrywa istotną rolę w opisie sposobu działania państwa. W oparciu o nie Machiavelli formułował wskazówki polityczne dla władców, które zasadniczo odbiegały od wyobrażeń ukształtowanych przez myśl polityczną Średniowiecza i wczesnego Renesansu.

¹¹ N. Machiavelli, *op. cit.*, rozdz. 5, s. 30.

z innymi licznymi jego cechami¹² czyniło w oczach żołnierzy godnym uwielbienia i strasznym”, zaś przeciwieństwem jest przypadek Scypiona¹³ – „wodza wyjątkowego nie tylko, jak na owe czasy, lecz odkąd pamięć ludzka sięga, przeciw któremu własne wojska bunt podniosły w Hiszpanii. A nie zrodził się on z niczego innego, jak ze zbytniego pobłażania, które dało jego żołnierzom, więcej swobody, niż dopuszczała dyscyplina wojskowa”¹⁴. W takim ujęciu ponownie zaznacza się problem zależności obrazu władcy od sposobu rządzenia: pamięć o wielkich przywódcach jest związana z formą rządów: „taka natura zniszczyłaby z czasem sławę i chwałę Scypiona, gdyby wypadło mu rządzić w cesarstwie, lecz ponieważ podlegał on władzy Senatu, szkodliwa ta cecha *non solum* nie podpadała, lecz przysporzyła mu chwały”¹⁵.

Kwestia pamięci obecna w *Księciu* wiąże się z pochodzącym z republikańskiej historiografii florenckiej pojęciem *qualità dei tempi*, mówiącym o „odpowiedniości czasów”, czyli takich właściwościach czasu historycznego i jego tendencji, które mają wpływ na kształt współczesnych zdarzeń i rozwój kultury.

Pamięć w *Żywotach* Giorgia Vasariego

W oparciu o ideę *qualità dei tempi* powstały *Żywoty* Giorgia Vasariego¹⁶, uznane za pierwszą historię sztuki. Przejmując kryterium „odpowiedniości czasów”, Vasari stworzył historię artystów i sztuki – taką jakiej nie można było napisać dla literatury, gdyż literatura, zwłaszcza proza, nie osiągnęła jeszcze takiego poziomu jak w starożytności¹⁷. Wielotomowe dzieło łączy w sobie cechy utworów o charakterze historiograficznym i biograficznym, a jego autorowi zawdzięczamy teoretyczne podstawy oraz historyczne uwarunkowanie koncepcji, która ukształtowała mit renesansu: *rinascita*, odrodzenia się sztuk. Odrodzenie zostało tu opisane według określonej koncepcji historyczno-literackiej przy pomocy kryteriów, które włoscy twórcy, od Dantego do Machiavellego, opierali na różnych pojęciach, jak trwałość sławy artystów czy literacka pamięć.

¹² W oryginale: „virtù” (cnota).

¹³ Bunt, o którym wspomina Machiavelli, według Tytusa Liwiusza (*Dzieje Rzymu od założenia miasta*) miał miejsce w 206 r. w Hiszpanii, gdzie Publiusz Korneliusz Scypion Starszy, zw. Afrykańskim był naczelnym dowódcą wojsk rzymskich.

¹⁴ N. Machiavelli, *op. cit.*, rozdz. 17, s. 74.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, red. P. Barocchi, R. Bettarini, Sansoni, Firenze 1966, t. 1, s. 10. Wydanie polskie: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PWN Warszawa – Kraków 1985. W oparciu o te wydania podano w tekście odpowiednie cytaty włoskie i polskie.

¹⁷ Włoska literatura XVI w. nie wypracowała własnego modelu twórczości literackiej: przyjmowano wzorce twórczości *Trecenta*, a w niektórych przypadkach, jak u Gian Giorgia Trissina – bezpośrednio starożytne modele klasyczne.

Vasari żył w czasach szczególnie sprzyjających kształtowaniu mitu artysty i jego dzieła, *Żywoty* nie rozpoczynają się jednak od pochwały sztuk, lecz od pochwały poezji i historii: to pióro literata tworzy „pomnik trwalszy od spiżu”, *aere perennius*. Jedynie pióro, narracja, opowieść oraz poezja, jak czytamy w Przedmowie do całości dzieła (*Proemio di tutta l'opera*), zdolne są ocalić przed zapomnieniem dzieło twórcy i zapewnić mu sławę.

La voracità del tempo, nondimeno, si vede manifestamente che non solo ha scemate le opere proprie e le altrui onorate testimonianze di una gran parte, ma cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa, che dalle sole vivacissime e pietosissime penne delli scrittori¹⁸.

Pochwała poezji zamiast pochwały sztuk, zamieszczona na początku utworu, jest świadectwem ciągłej obecności i wagi *studia humanitatis* w kulturze szesnastowiecznej Italii. Jest także wynikiem humanistycznej formacji samego Vasariego, który kształtował się pod okiem takich historyków i literatów jak Giovanni Pollastra i Pierio Valeriano, czy Annibal Caro, Francesco Molza, Paolo Giovio i Benedetto Varchi.

Już przed Vasarim przyjmowano, że część dziedzin sztuki, zwłaszcza średniowieczne malarstwo, rzeźba i poezja pełnią funkcje mnemotechniczne¹⁹. Vasari różnicuje funkcje przekazywania pamięci przez dzieła sztuki i dzieła literackie twierdząc, że poezja jest zdolna zapewnić sławę także tym, którzy na nią nie zasługują. To przypadek Dosso Dossiego, który sławy nie zawdzięcza własnemu talentowi, lecz temu, że „boski” Ariosto wspomina o jego osobie w *Orlandzie Szalonym*: „I tak imię Dossa bardziej rozślawiło pióro pana Ludwika Ariosta, niż uczyniły to wszystkie pędzle i farby, które zużył w ciągu całego życia”²⁰. Podobna wzmianka występuje w biografii Simona Martini, artysty, o którym nikt by nie pamiętał, gdyby Francesco Petrarca nie uwiecznił go w swych pismach i sonetach:

Po prawdzie te sonety i wzmianka o artyście w jednym z Petrarki listów, w piątej księdze zaczynającej się: „Świadom jestem” – więcej przydały sławy skromnemu żywotowi Simona, niż

¹⁸ Cytowana Przedmowa do całości dzieła w polskim tłumaczeniu nie została ujęta.

¹⁹ Potwierdzeniem tej tezy może być pogląd zawarty w traktacie z 1527 roku pióra Ludovika Castelvetro, który twierdzi, że malarstwo, rzeźba i poezja to sztuki pamięciowe: „arti commemorative della memoria”, służące utrzymaniu w pamięci rzeczy i zdarzeń. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1975, s. 29-31.

²⁰ G. Vasari, *op. cit.*, t. 5, s. 57-58. — L. Ariosto w *Orlandzie Szalonym* (pieśń XXXIII, 2) sławi także Leonarda da Vinci, Andrea Mantegnę, Giovanniego Belliniego, Michała Anioła, Sebastiana del Piombo, Raffaella Sanzio oraz Tycjana. W sposób podobny do Vasariego pisał Pietro Bembo na temat Giovanniego Belliniego, a o Tycjanie – Giovanni Della Casa.

wszystkie jego dzieła uczyniły lub jeszcze uczynią. Przyjdzie bowiem dzień, że obrazy nie będą już istniały, podczas gdy pisma takiego jak Petrarka męża trwać będą po wieczne czasy²¹.

Podobnie jak Ariosto i Machiavelli, Vasari wiąże temat pamięci z zagadnieniem czasu. Emblematycznym sygnałem rozumienia pojęcia czasu jest życiorys Morto da Feltre – biografia pełna narracyjnej inwencji, przejawiającej się m.in. w grze słów związanej z imieniem artysty: Morto, czyli zmarły:

Podczas potyczki Morto, żądny zyskania sławy wojennej jeszcze większej niż ta, jaką osiągnął w malarstwie, ruszył do boju i walcząc w owym spotkaniu zginął, jak to już jego śmierć, oznaczając imię Morta, wyznaczyła. Miał lat 45, ale nie wszystek umarł, lecz pozostaje jak ci, co wiecznotrwale dzieła zostawili i zostawiają po sobie także i pamięć, i dzięki dziełom nie odczuwają skutków śmierci. Pisarze pełni wdzięczności dają świadectwo ich dokonaniom. I dlatego mistrzowie naszego zawodu powinni gorliwie oddawać się sztuce, by po ich zgonie została pamięć w ich dziełach i w dziełach pisanych o nich²².

U źródeł *Żywotów* staje zatem topos czasu, także historyczna wizja długiego okresu, który wyznacza artystyczną epokę, jest ukształtowana według Owidiuszowego pojęcia *tempus edax rerum*²³. Topos zostaje ujęty w perspektywie chrześcijańskiej oraz literackiej – brzmi tutaj echo *Triumphu* Petrarki (alegoryczna wizja czasu), pojawia się także bezpośrednie nawiązanie do Dantego i wizji „seconda morte” – drugiej śmierci, zawartej w pierwszej pieśni *Piekieła* (*Inf.*, I, 117), gdzie „druga śmierć” jest pojęta jako ostateczne unicestwienie: śmierć dusz oczekujących na sąd ostateczny to śmierć artystów skazanych na zapomnienie, jeśli pamięci o nich nie ocali pisarz²⁴.

*

Tak w dziele Vasariego, jak Machiavellego i Ariosta, pamięć i czas, przeszłość, terażniejszość i przyszłość stanowią obszary, nad którymi człowiek pragnie panować, a narzędzi ku temu szuka w artystycznych i historycznych wizjach, wierząc w siłę ludzkiego kunsztu i sztuki, w siłę ludzkiego rozumu. Kończąc powyższe rozważania podkreśliśmy, że we włoskim Renesansie literacka tematyka związana z *ars memorativa* przyjmuje formy i treści wynikające ze specyfiki gatunku, w którym jest obecna i, zgodnie z zamierzeniem twórcy, pełni rolę charakterystyczną dla realizacji przedmiotowego i artystycznego celu dzieła. Temat pamięci jest traktowany jako motyw literacki, kategoria narracyjna, narzędzie opisu historii, zaś autorzy, których utwory wpisują się w odmienne nurty literatury: artystycznej, politycznej i epicko-rycerskiej, kreślą spójny obraz epoki,

²¹ G. Vasari, *op. cit.*, t. 1, s. 368-370.

²² G. Vasari, *op. cit.*, t. 5, s. 40.

²³ Owidiusz, *Metamorfozy*, 15, 234.

²⁴ Jest to częsty motyw w literaturze włoskiej XVI wieku, szczególnie widoczny w twórczości L. Ariosta (*Satire, Orlando Furioso*).

której wspólnym jego mianownikiem jest człowiek, jego psychika, poszukiwanie miejsca we własnej społeczności oraz w historii.

Anna Klimkiewicz

**AREE DELLA MEMORIA
NELLA LETTERATURA DEL RINASCIMENTO ITALIANO**

Nel rinascimento letterario italiano la tematica legata all'*ars memorativa* assume forme e contenuti diversi, in relazione alla specificità del genere letterario e, conforme all'intenzione dell'autore, riveste un ruolo caratteristico per la realizzazione dell'obiettivo artistico e soggettivo dell'opera. Il presente studio si concentra sull'individuazione dei caratteri e delle funzioni del fenomeno della memoria nella letteratura del rinascimento italiano in base alle opere di Lodovico Ariosto, Niccolò Machiavelli e Giorgio Vasari. Questi autori, ricorrendo al tema della memoria, nelle opere appartenenti alle correnti letterarie diverse: epico-cavalleresca, politica ed artistica, trasmettono un'immagine dell'epoca in cui il denominatore comune è l'uomo con la sua psiche e la ricerca del proprio spazio nella società e nella storia.