

Bajki Leona Battisty Albertiego zasługują na uwagę z wielu powodów. *Sto bajek* (*Apologi centum*) to dzieło subtelnego humanisty i filozofa, pierwszego nowożytnego teoretyka sztuki, architekta, matematyka, kryptografa, poety, gramatyka i komediopisarza¹: twórcy, którego Jakob Burckhardt uznał – właśnie ze względu na rozległość i wszechstronność zainteresowań – za pierwszego „człowieka uniwersalnego” (*l'uomo universale*) Odrodzenia². Zajmuje w jego

¹ Jeśli chodzi o wprowadzenie do biografii i dzieła Albertiego, zob. C. GRAYSON, *Alberti, Leon Battista*, [w:] *Dizionario biografico degli italiani*, t. 1, Roma 1960, ss. 702–719; A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, New York 2000; M. McLAUGHLIN, *Leon Battista Alberti. La vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Firenze 2016. W języku polskim: P. SALWA, *Leon Battista Alberti i powrót do twórczości w języku włoskim*, [w:] IDEM (red.), *Historia literatury włoskiej*, t. 1, Warszawa 1997, ss. 176–179; Z. KALITA, *Leon Battista Alberti. Człowiek jako dzieło sztuki*, Zielona Góra 2007, ss. 11–42.

² J. BURCKHARDT, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. KRECZOWSKA, przedm. M. BRAHMER, Warszawa 1991, ss. 101–102. Sugestywny portret Albertiego naszkicowany przez szwajcarskiego historyka oparty był na autobiografii humanisty (*Vita*), którą w XIX w., ze względu na jej formę (relacja spisana w trzeciej osobie), uważano za dzieło innego autora. Jak wykazał niedawno M. McLAUGHLIN, *Alberti and Burckhardt. The construction of a myth*, „Albertiana” 20 (2017), ss. 146–163, BURCKHARDT wyselekcjonował z tej biografii pewne elementy, kładąc nacisk na zręczność fizyczną i talenty praktyczne Albertiego, mniej miejsca natomiast poświęcając jego osiągnięciom intelektualnym. Pominął też „ciemniejszą” stronę osobowości Albertiego, która nie pasowała do jego wizji, a która jest obecna w *Vita*: skłonność do depresji, napady gniewu czy konflikty z rodziną. Dopiero Eugenio GARINOWI zawdzięczamy bardziej realistyczny wizerunek humanisty, uwzględniający jego pesymizm i powątpiewanie w racjonalny porządek świata; por. E. GARIN, *Studi su L.B. Alberti*, [w:] IDEM, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma 1975, ss. 133–181.

dorobku miejsce dużo ważniejsze niż to, które do niedawna mu przyznawano³: mimo niewielkiej objętości zawiera bowiem główne elementy wizji świata Albertiego i jego nauki moralnej oraz pewne charakterystyczne cechy przesądzające o osobności tego autora na tle współczesnych mu pisarzy humanistycznych. Wreszcie, ten najważniejszy bodaj przykład piętnastowiecznej bajki łacińskiej, jakkolwiek wywodzi się z tradycji ezopowej, wyznacza nową drogę rozwoju gatunku. Alberti tworzy specyficzny typ bajki filozoficznej, który od momentu pojawienia się inspirował autorów renesansowych⁴. Pod jego wpływem w XV i XVI wieku powstają kolejne zbiory bajek humanistycznych, by wspomnieć choćby dwie księgi *Apologi centum* Bartolomea Scali (1481 i 1488–1492)⁵ czy, spisane w *volgare*, *Cento apologhi* Bernardina Baldiego (1582)⁶. Również Leonardo da Vinci, autor słynnych *Favole* (ok. 1487–1494), zaczerpnął pewne motywy właśnie ze

³ Poglębione studia poświęcone krytyce, interpretacji i źródłom *Stu bajek* ukazały się dopiero w ostatnich dwóch dziesięcioleciach. Do najważniejszych należą: D. MARSH (przeł. i oprac.), *Renaissance Fables. Aesopic Prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernardino Baldi*, Tempe, Ariz. 2004, ss. 1–83; M. KORENJAK, *Eine alte Gattung neu erfunden. Die Apologi centum des Leon Battista Alberti*, „Philologus” 152 (2008), ss. 320–342 [KORENJAK 2008 (1)]; M. KORENJAK, *Kritische und interpretatorische Bemerkungen zu den Apologi centum des Leon Battista Alberti*, „Humanistica Lovaniensia” 57 (2008), ss. 61–90 [KORENJAK 2008 (2)]; R. CARDINI, *Gli Apologhi di Leon Battista Alberti. Preliminari all'edizione critica*, [w:] S. BENEDETTI, F. LUCIOLI, P. PETTERUTI PELLEGRINO (red.), *Cum fide amicitia. Per Rosanna Albaque Pettinelli*, Roma 2015, ss. 155–175; R. CARDINI, *Gli „Apologi centum” di Leon Battista Alberti. Saggio di esegesi*, „Giornale storico della letteratura italiana” 193 (2016), ss. 321–353. Ze starszych prac można wymienić jedynie: P. TESTI MASSETANI *Il pensiero morale degli Apologhi*, [w:] EADEM, *Ricerche sugli Apologhi di Leon Battista Alberti*, „Rinascimento”, s. II, 12 (1972), ss. 79–107, oraz M. MARTELLI, *Su due apologhi di Leon Battista Alberti*, „Interpres” 18 (1999), ss. 183–195.

⁴ Zauważa to TESTI MASSETANI 1972, s. 107, z którą zgadzają się także inni badacze.

⁵ Wydanie: MARSH 2004, ss. 88–270.

⁶ Wydanie: MARSH 2004, ss. 318–358. Alberti poprzedził swoje bajki fikcyjną korespondencją z Ezopem, zbiór Baldiego otwiera zaś fikcyjna wymiana listów z Albertim. Świadczy to o autorytecie humanisty jako prekursora tej odmiany bajki. Por. TESTI MASSETANI 1972, s. 107, przyp. 4.

zbioru Albertiego⁷. Z tego samego wzorca korzystał Marsilio Ficino, pisząc *Apologus de apologo* (ok. 1481)⁸ oraz cztery *Apologi de voluptate* (ok. 1490) znajdujące się w X księdze jego listów i pomyślane jako komentarz do Platońskiego *Fileba*⁹.

Data kompozycji zbioru Albertiego to rok 1437. Tuż przedtem odżyło we Włoszech zainteresowanie bajkami Ezopa¹⁰. W latach dwudziestych XV wieku powstają ich pierwsze humanistyczne przekłady na łacinę sporządzone na podstawie niewielkiego zbioru trzydziestu trzech bajek greckich, zachowanego do dziś w kilku rękopisach¹¹: tłumaczenie Ermolao Barbaro Starszego (1422, przekład powstał podczas studiów Barbaro w szkole Guarina z Werony), anonimowe tłumaczenie zachowane w rękopisie *Ambrosianus R 21 sup.* i przypisywane w tym kodeksie Guarinowi¹² (około 1422, dwadzieścia

⁷ Paralele między *Favole* a *Apologi centum* omawia MARSH 2004, ss. 9–11 i 16.

⁸ Wydanie: MARSH 2004, ss. 7–8. Wg uczonego Ficino miał napisać ten utwór po lekturze *Apologi centum* Bartolomea Scali.

⁹ Wydanie: *Epistolae Marsilii Ficini Florentini [...]*, per Antonium Koberger, s.l. [sed Nürnberg], 1497, kk. CCXIIIr–CCXVIr.

¹⁰ Tradycja zapoczątkowana przez greckiego autora była kontynuowana w średniowieczu za sprawą łacińskiego zbioru bajek powstałego ok. IV–V w. i znanego, od pseudonimu rzekomego tłumacza i kompilatora, pod tytułem *Romulus* (większą część tego zbioru stanowiły jednak prozatorskie przeróbki łacińskich bajek Fedrusa, nie bajki Ezopowe) oraz wierszowanych bajek Awiana. Jeśli chodzi o tradycję bajki ezopowej w literaturze greckiej i łacińskiej od starożytności po okres renesansu, zob. K. BARTOL, *Ezop i początki bajki greckiej*, [w:] H. PODBIELSKI (red.), *Literatura Grecji starożytnej*, t. 1, Lublin 2005, ss. 371–376; J. KÜPPERS, hasło *Fable*, wraz z bibliografią zestawioną przez tegoż oraz M. J. LUZZATTO, [w:] *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the ancient world. Antiquity*, t. 5, Leiden–Boston 2004, ss. 300–309. Bajki Awiana ukazały się niedawno w polskim przekładzie (Awian, *Bajki*, przeł. i oprac. D. BUDZANOWSKA-WEGLEND, Warszawa 2018).

¹¹ Kodeksy *Ambrosianus B 47 sup.*, *Vaticanus Palatinus Graecus 122* i *Cantabrigiensis*, Trinity College O.1.8.

¹² Badacze kwestionują ostatnio autorstwo Guarina i sugerują, że jest to tłumaczenie dokonane przez któregoś z jego uczniów; por. C. COCCO, *La traduzione esopica attribuita a Guarino Veronese nel codice Ambrosiano R. 21 sup.*, [w:] G. ALBANESE, C. CIOCIOLA, M. CORTESI, C. VILLA (red.), *Il ritorno dei classici nell'umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, Firenze 2015, ss. 151–166.

osiem pierwszych bajek zbioru) oraz łacińska wersja Lorenza Valli (1438). Ta ostatnia cieszyła się znacznym powodzeniem, o czym świadczą liczne kopie rękopiśmienne i wydania drukowane. W pierwszej połowie XV wieku Ezopa tłumaczą też – już na podstawie pełniejszych zbiorów jego bajek – Ognibene Bonisoli (około 1430, sto dwadzieścia bajek), a także znany wczesnorenesansowy nauczyciel greki i tłumacz Rinuccio d'Arezzo (1448, sto bajek i *Vita Aesopi*)¹³.

Data powstania zbioru Albertiego zbiega się więc z renesansem zainteresowania twórczością Ezopa. Mogłoby się wydawać, że *Apologi centum* będą humanistyczną imitacją dzieła greckiego bajkopisarza. Sugerowałaby to także otwierająca zbiór fikcyjna wymiana korespondencji między Albertim i Ezopem, w której starożytny autor chwali talent swojego włoskiego następcy. Nawet pobieżne spojrzenie na dziełko Albertiego zmusza jednak, by uznać je za coś zupełnie innego i osobnego, by nie powiedzieć osobliwego. Główną, rzucającą się od razu w oczy cechą jest obsesyjne wręcz dążenie do maksymalnej zwięzłości, *brevitas*, dążenie zadeklarowane zresztą w liście do Francesca Marescalchiego z Ferrary¹⁴, któremu Alberti dedykuje *Sto bajek*. Zwięzłość ta – jak przyznaje sam autor – może powodować niejasność¹⁵; czytelnik, chcąc zrozumieć sens apologu, będzie więc musiał przeczytać go ponownie, być może nawet kilkakrotnie. I rzeczywiście tak jest.

Alberti pragnie, żeby jego zbiór wzbudzał ciekawość odbiorcy, a każdy z krótkich utworów wymagał zastanowienia, nieraz także wysiłku intelektualnego, aby odgadnąć znaczenie. Niekiedy

¹³ Por. MARSH 2004, s. 2.

¹⁴ Na temat F. Marescalchiego zob. niżej, s. 29, przyp. 1.

¹⁵ Brak owej cechy – zwięzłości – przesądził o tym, że badacze wykluczili przynależność do *Apologi centum* bajki Albertiego *Simiae* (*Małpy*), którą przytacza Francesco Cattani da Diacceto, uczeń Marsilia Ficina, w liście do Giovanniego Rucellai. Utwór był częścią cyklu *Intercoenales*, jak dowodzi F. FURLAN, Abrasae nates: *Autour des intercoenales inconnues de L.B. Alberti* (Baptistae Alberti Simiae et de nonnullis eiusdem apologis), [w:] IDEM, *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B. Alberti*, Torino-Paris 2003, ss. 195–205. Tamże, s. 196, przytoczony tekst *Simiae*.

uchwycenie sensu wymaga wiedzy, i to uczonej, dlatego badacze uważają, że adresatem *Stu bajek* była wykształcona dworska elita¹⁶. Bajka Ezopa jest zawsze łatwa do zrozumienia, jego greka – dość prosta; język Albertiego – przeciwnie: łacinę apologów, obfitującą w rzadkie formy czasownikowe i przymiotnikowe, cechuje znaczne wyrafinowanie leksykalne. Drobiazgowo badania łaciny *Bajek* przeprowadzone przez Paola VITIEGO ukazują wpływ satyryków epoki Flawiuszów – Marcjalisa i Juwenalisa¹⁷, zarówno na poziomie leksykalnym, w postaci zwrotów i słów użytych w nowym kontekście, jak i bardziej ogólnym, w postaci motywów przejętych od obu rzymskich autorów¹⁸. David MARSH zwraca uwagę na zwięzłą, epigramatyczną puentę słowną kończącą niektóre bajki zbioru, przypominającą podobną puentę z wierszy Marcjalisa¹⁹. W przypisach do przekładu odnotowuję dość liczne zapożyczenia z komików rzymskich – Plauta²⁰ (np. *Apol.* 80 z Wulkanem zamkniętym w rogu i bezpośrednim odwołaniem do *Amfitriona*²¹) i Terencjusza – które nie dziwią, zważywszy że Alberti wykształcił się na tych autorach²²; z Horacego i Wergiliusza, Swetoniusza i Kurcjusza Rufusa; ponadto

¹⁶ Tak uważa np. A. GRAFTON, który zalicza dziełko Albertiego do tzw. *coterie literature*. Por. GRAFTON 2000, s. 211.

¹⁷ Por. P. VITI, *I poeti latini e l'Alberti: su alcune fonti degli Apologi*, [w:] R. CARDINI, M. REGOLIOSI (red.), *Alberti e la tradizione. Per lo smontaggio dei mosaici albertiani*. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, t. 1, Firenze 2007, ss. 357–381.

¹⁸ Jak np. motyw zająca chroniącego się w paszczy lwa w *Apol.* 98, ze wskazaniem Marcjalisa jako źródła.

¹⁹ Por. D. MARSH, „*Lasciva est nobis pagina, vita proba*”: *Martial and morality in the Quattrocento*, „*Memoirs of the American Academy in Rome*” 51/52 (2006/2007), s. 203.

²⁰ Prawdopodobne zapożyczenia leksykalne z komedii Plauta wymienia VITI 2007, s. 365, przyp. 18.

²¹ Por. s. III, przyp. 42.

²² Z Plauta i Terencjusza Alberti czerpał obficie w młodzieńczej komedii *Philodoxeos fabula*. W jej pierwszej redakcji (1424) autor ukrył się pod imieniem niejakiego Lepidusa, fikcyjnego starożytnego komediopisarza; dlatego przez długi czas (do połowy XVI w.) *Philodoxeos fabula* uchodziła za dzieło antyczne.

ślady lektury m.in. Pliniusza Starszego, Witruwiusza, Gelliusza, *Historia Augusta*²³. Wachlarz starożytnych pisarzy łacińskich, których Alberti wykorzystuje, cytuje, naśladuje i przetwarza w swoich dziełach, jest bardzo szeroki i obejmuje autorów od Plauta (III–II w.) po *Historia Augusta* (III–IV w.). W odniesieniu do *Stu bajek* można więc powtórzyć obserwację Francesca FURLANA, że w swoim odwoływanie się do starożytności Alberti okazuje się „nieprzewidywalny, a przy tym niewątpliwie oryginalny i przez to mało reprezentatywny dla współczesnych”²⁴. Jego kanon pisarzy klasycznych jest bowiem o wiele szerszy niż kanon współczesnych mu humanistów. Alberti jest otwarty na pisarzy naukowych i technicznych, na autorów niewyróżniających się elegancją stylistyczną, co sprawia, że docenia i naśladuje prozaików takich jak Pliniusz czy Witruwiusz²⁵. Jego lektura autorów antycznych obejmowała „nawet pisarzy złych, których nazywał godnymi pochwały” (*etiam malos scriptores, quos dignos laude asseveraret*), jak napisał o sobie w autobiografii²⁶. To otwarte podejście do dziedzictwa antycznego, niechęć do „sakralizacji” określonego kanonu najlepszych autorów, do ich bezkrytycznego naśladownictwa, było nowością i stanowiło jedną z przyczyn wyobcowania Albertiego w środowisku współczesnych mu humanistów oraz niechęci ze strony elity kulturalnej jego czasów.

Precyzyjnie dobrane słownictwo bajek, zaczerpnięte z szerokiego zestawu dzieł starożytnych i obfitujące w rzadkie formy leksykalne, pozwala Albertiemu dokładnie oddać rozmaite sensy moralne i filozoficzne. Morał nie jest wyłożony wprost, jak w bajce antycz-

²³ P. VITI rozważa też pewne analogie leksykalne z bajkami Fedrusa, choć kwestia źródła jest tu bardziej zawiła, ponieważ *Fabulae* rzymskiego bajkopisarza zostały „przywrócone” przez Niccolò Perottiego dopiero w latach siedemdziesiątych XV w. Por. VITI 2007, ss. 366–373.

²⁴ F. FURLAN, *L'Alberti e l'antico, o gli Antichi: Addenda minima a un ritratto dell'Alberti*, [w:] F. FURLAN, W. OLSZANIEC (red.), *Heredes et scrutatores*, „Humanistica. An international journal of early Renaissance studies” 13 (2018), s. 35.

²⁵ Por. McLAUGHLIN 2017, s. 154.

²⁶ ALBERT. *Vit.*, s. 98; cytat za: McLAUGHLIN 2017, s. 153, przyp. 41.

nej²⁷; gdyby tak było, powtarzałby on niepotrzebnie sens, który uważny czytelnik i tak powinien odgadnąć na podstawie lektury utworu. Ponadto, jak ujął to jeden z włoskich tłumaczy dziełka, Rosario CONTARINO, „dla humanisty o wyrafinowanej kulturze nie możliwe było zamknięcie zmiennej rzeczywistości świata moralnego w obrębie formuły czy zalecenia wyrażonego wprost w gnomicznym dodatku”²⁸. W charakterystykach zbioru Albertiego powtarza się też obserwacja, że jego humor ma wiele wspólnego z humorem facecji: lekki ton niektórych bajek może przywodzić na myśl żartobliwe historyjki opowiadane przez Poggia Braccioliniego i zaprzyjaźnionych z nim sekretarzy papieskich²⁹ – dowcipne opowiastki, których celem było rozbawienie odbiorcy i piętnowanie pospolitych wad, najczęściej głupoty i obłudy³⁰. Anthony GRAFTON przytacza jako przykład apologu przypominającego facecję *Apol.* 25 – opowiastkę o człowieku kulawym, który odciął sobie stopę, aby chodzić równym krokiem, i za swoją głupotę został ukarany jeszcze większym kalectwem. Przesłanie tej bajki jest jednak bardziej złożone. Wydaje się, że jej główny temat to niemożność pokonania praw natury, jeden z centralnych motywów dziełka Albertiego. Niemożność ta sprawia, że próby przekroczenia własnej kondycji skazane są zawsze na niepowodzenie. Przekaz bajek wykracza poza prostą chęć rozbawienia czytelnika: przeważająca ich część zawiera przesłanie moralne, niekiedy nader subtelne i, jak już powiedziano, w przeciwieństwie do bajki antycznej niewyłożone wprost.

²⁷ Morał wyrażano w *epimythion*, dopowiedzeniu umieszczanym na końcu bajki i objaśniającym jej przesłanie, lub w poprzedzającym bajkę *promythion*. Były to stałe elementy, cechujące bajkę grecką i łacińską na różnych etapach jej rozwoju. Por. BARTOL 2005, s. 373; KÜPPERS 2004, s. 302.

²⁸ Leon Battista Alberti, *Apologi ed elogi*, przeł. i oprac. R. CONTARINO, Genova 1984, s. 27.

²⁹ GRAFTON 2000, s. 211. Por. też MARSH 2004, s. 3.

³⁰ Por. Poggio Bracciolini, *Opowieści uciészne*, przeł. I. GRZEŚCZAK, przedm. M. WOJTKOWSKA-MAKSYMIAK, Warszawa 2019 (Biblioteka Renesansowa, t. 6), *passim*.

Paola TESTI MASSETANI, autorka pierwszej i jedynej dotąd edycji krytycznej zbioru, zauważa, że utwory te „są odbiciem myśli moralnej Albertiego oraz jego wizji świata i życia”³¹. Najważniejszym elementem tej wizji jest harmonia panująca w naturze i obejmująca wszystkie jej elementy. W świecie, który można porównać do doskonałego mechanizmu i w którym każdy z elementów odgrywa swoją rolę (jak w *Apol.* 30, gdzie działanie mechanizmu zegara zatrzymuje mały, z pozoru nieistotny trybik), nic nie dzieje się bez przyczyny³². Wprawdzie ludzie nie potrafią nieraz poznać przyczyn rzeczy, jednak uważna obserwacja natury umożliwia zgłębienie jej tajników. Świat przyrody i przedmiotów nieożywionych pozwala pisarzowi ukazać rzeczywistość ludzką i, jak ujmuje to VITI³³, daje możliwość refleksji na temat ludzkich wad, ułomności i ambicji. Pozwala przedstawić życie harmonijne, prowadzone zgodnie z prawami natury³⁴, aktywne i oddane praktykowaniu cnoty: w tym sensie, mimo swej specyfiki tematycznej i stylistycznej, są bajki Albertiego bliskie jego najważniejszemu dziełom, z dialogami moralnymi *Libri della famiglia* (*Księgi o rodzinie*) na czele.

Wiedza o otaczającym świecie i o sobie samym przynosi człowiekowi więcej pożytku niż bogactwa czy zaszczyty, których pra-

³¹ TESTI MASSETANI 1972, s. 79.

³² Por. TESTI MASSETANI 1972, s. 82.

³³ VITI 2007, s. 358.

³⁴ W rozdziale *Ostateczne ukształtowanie się indywidualności* BURCKHARDT pisał, że „najgłębszym źródłem istoty” Albertiego było „niemalże nerwowe, niezmiernie wrażliwe współzycie z wszystkim, co go otaczało. Widok wspaniałych drzew i łąnów zbóż wyciskał mu łzy, [...] widok pięknej okolicy niejednokrotnie wyleczył go z choroby” (BURCKHARDT 1991, s. 102). Jak już wspomniałem (zob. wyżej, przyp. 2), w cytowanym rozdziale szwajcarski historyk opiera się na łacińskiej autobiografii (*Vita*) humanisty. W jej tekście brak jednak zdania „o nerwowym, niezmiernie wrażliwym współzyciu [Albertiego] z otaczającą przyrodą jako o najgłębszym źródle [jego] istoty”. McLAUGHLIN 2017, ss. 155–156, wykazał, że zdanie to jest jednym z licznych dodatków wprowadzonych przez BURCKHARDTA: Alberti doceniał piękno krajobrazu, do przyrody miał jednak podejście praktyczne, utylitarne. Wiosną obraz natury budzącej się do życia inspirował go do wytężonej pracy; jesienią widok pól pełnych plonów i drzew pełnych owoców sprawiał, że wyrzucał sobie beczynność i zbyt małą pracowitość.

gnienie może doprowadzić go do zguby. Przed prawami kierującymi światem nie można jednak uciec. Bezradność człowieka wobec potężnej, sprawczej siły natury³⁵ jest kolejnym powtarzającym się tematem. Nikt i nic nie zdoła uniknąć śmierci – jak cień, który musi zginąć wraz z zachodem słońca (*Apol.* 26). W jakiejś mierze bezsilność ta powodowana jest zawodnością zmysłów, którym nie można zaufać: ryba, pragnąc wspiąć się na drzewo, skacze na odbicia drzew na powierzchni wody, te jednak znikają (*Apol.* 83); świerszcz i żaba dziwią się, że wąż potrafi się poruszać, ponieważ oceniają zdolności innych tylko miarą własnych umiejętności (*Apol.* 94); jezioro popada w przerażenie, kiedy uznaje nisko zawieszone obłoki za góry, które zaraz na nie runą (*Apol.* 88). W kilku utworach ukazana zostaje brutalność świata przyrody, zastępująca wizję właściwej naturze harmonii. W bajce o robaku zjadającym orzech, w którym ów robak się wylął i któremu zawdzięcza istnienie (*Apol.* 23), GRAFTON dopatruje się „niemalże darwinistycznej wizji świata znajdującego się w ciągłym konflikcie”³⁶. W jednym z najznakomitszych utworów zbioru, dającym się zresztą odczytać na wielu poziomach (*Apol.* 19), księżga, która boi się, że zostanie zjedzona przez mysz, na próżno wzywa pomocy: cała mądrość i wiedza, która jest w niej pomieszczona, nie uchroni księgi przed żarłocznością myszy i przed zniszczeniem.

Pesymizm Albertiego i typowy dla tego humanisty brak złudzeń co do ludzkiego charakteru zaznacza się w ocenie stosunków społecznych. Relacje między jednostkami cechuje interesowność: amfóra, która nie przechowuje już drogiego wina, zostaje odrzucona przez swoje dawne towarzyszki jako nieprzydatna (*Apol.* 29); niedźwiedź okrutnie traktuje krzew, który nie jest mu już potrzebny (*Apol.* 9). Bardziej ludzkie od ludzi są osły, ponieważ nie wyrządzają innym krzywdy (*Apol.* 35). Okrucieństwo potęguje się wraz z wiekiem: starucha namawia chłopca do zadania powolnej śmierci żółwiowi

³⁵ *Natura naturans* – koncepcja ta rozwinęła się w XV w. w ideę natury jako porządku, który ma być odkryty i naśladowany. Por. P. H. MICHEL, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris 1930, s. 524–525; KALITA 2007, s. 69.

³⁶ Por. GRAFTON 2000, s. 212.

(*Apol.* 86). Częstym negatywnym „bohaterem” *Stu bajek* jest chciwość, nienasycona ambicja i jej zgubne konsekwencje. Nard rosnący pośrodku potoku zostaje zatopiony przez żdźbła, które chciwie gromadzi (*Apol.* 3). Okręt, który pragnie, tak jak łodzie Eneasza, zamieścić się w morskie bóstwo, wypływa zbyt daleko w morze i tonie (*Apol.* 66). Próby zmiany miejsca wyznaczonego każdemu przez naturę są daremne: piłce i kowadłu – bohaterom bajki otwierającej zbiór – nie przystoi zmiana formy i zastosowania (*Apol.* 1). Na niepowodzenie skazana jest próba schwywania promieni słońca: śmiertelnik nie zdoła uwięzić tego, co nieśmiertelne (*Apol.* 54).

Człowiek nie dostrzega własnych ułomności, a powinien przecież dążyć do poznania samego siebie, co pozwoli mu stać się lepszym. Nieświadomość własnych wad to temat *Apol.* 89: kopacz latryn nie zdaje sobie sprawy, dlaczego ludzie z niego szyczą. W innym utworze (*Apol.* 46) głupiec nie jest świadom własnej głupoty. Jej przyczyny u człowieka nie sposób wytłumaczyć. Wśród przywar często ukazywanych w zbiorze jest też pycha, zbyt wysokie mniemanie o sobie, a także pragnienie sławy, które przynoszą podobne konsekwencje jak nienasycona ambicja. Iskra w *Apol.* 65 gaśnie, gdy jest przekonana, że zostanie gwiazdą. Dumne gałązki lauru zdobiące wejście do świątyni odmawiają obniżenia swojego statusu i dlatego kończą jako miotła (*Apol.* 71). Do porażki wszakże trudno się przystosować; dlatego kawałek węgla, który nie płonie już w ognisku i nie wzbudza lęku u okolicznych pól, twierdzi, że obecne położenie jest dla niego korzystne (*Apol.* 57).

Ludzie na wyścigi przypisują sobie cudze zasługi: kielich, woda i ołtarz odbierają zasługi słońcu, którego promień wymalował tęczę na ołtarzu (*Apol.* 16). Inne zilustrowane przywary to: egoizm (wół wciągany na linie na statek w ogóle nie liczy się z tym, że to, co jest korzystne dla niego, w żadnym wypadku nie jest korzystne dla liny, *Apol.* 85) i niewdzięczność (ludzie „surowo karzą za jeden błąd, nie dziękują zaś ani trochę za wiele otrzymanych dobrodziejstw”, na co skarży się list, który odbiorca podarł z błahego powodu, *Apol.* 91); wreszcie zawieść, której poświęcone są dwa ostatnie utwory,

Apol. 99 i 100. Według niektórych badaczy tematyka zawiści – która pojawia się również w otwierającej zbiór korespondencji z Ezopem (Ezop przekonuje Albertiego, że jego rodacy powinni go wielbić za talent, jednak przez zawiść tego nie czynią) – ma związek z osobistymi doświadczeniami autora i odzwierciedla jego poczucie odrzucenia³⁷. Wydaje się zresztą, że w bajkach można odnaleźć inne gorzkie aluzje do osobistej sytuacji twórcy, zwłaszcza do braku uznania i do poczucia osamotnienia, oraz echa krytycznych opinii Albertiego o współczesnych mu gustach literackich i artystycznych. Słowik, który wzywa kosa, by przestał fałszować i śpiewał pięknie (*Apol.* 73), słyszy w odpowiedzi, że prawdziwy kunszt nie jest poważany i że teraz ceni się jedynie jego pozory. Dla kupca oglądającego obraz namalowany przez Zeuksisa liczy się nie jego artystyczna wartość, lecz materiał użyty przez malarza (*Apol.* 32). Jednostki, które się wyróżniają, narażone są na niezrozumienie: dym, który ma inną naturę niż jego rodzeństwo – sadza i popiół – pragnie dążyć do nieba, podczas gdy one trawia czas w beczynności (*Apol.* 28). Oprócz potępienia beczynności mamy tu być może odniesienie do doświadczeń Albertiego, do jego konfliktów z rodziną, w której czuł się nierozumiany, osamotniony i która nie doceniała jego dzieła³⁸. Również przesłanie bajki o króliku i zającu (*Apol.* 81) dotyczy odmienności stworzeń, które należą do pokrewnych gatunków. Można powtórzyć za badaczami, że Alberti wyraża tu indywidualistyczną koncepcję człowieka opartą na nieredukowalnych różnicach między jedną a drugą jednostką; że, jak zauważa TESTI MASSETANI, „w centrum myśli Albertiego jest [...] człowiek w swojej jednostkowości”³⁹.

Krytyka beczynności i lenistwa pojawia się w kilku innych utworach zbioru, w tym w *Apol.* 58, gdzie znajdujemy obserwację o wielkiej różnicy „między życiem wypełnionym zajęciami a tym spędzanym beczynnie”. Jedynie wysiłek i poświęcenie prowadzą do

³⁷ Tak np. MARSH 2004, ss. 23–24.

³⁸ Por. McLAUGHLIN 2017, s. 149.

³⁹ TESTI MASSETANI 1972, s. 86.

sławy, przywilejów i zaszczytów. Ogień może bezpiecznie palić się w rogu kosztem tego, że róg zasłania jego blask: nie da się bowiem „uniknąć szkody, nie ponosząc szkody” (*Apol.* 80). Złoto jest cenniejsze, ponieważ potrafi wytrzymać żar ognia (*Apol.* 53). Pośród największego żaru chleb „nabiera piękna i wielkości” (*Apol.* 58). Pragnienie sławy skłania do najtrudniejszych nawet czynów (*Apol.* 93); nie zawsze jednak nagrodę otrzyma ten, kto na nią zasłużył: łuk, który na równi ze strzałą przyczynił się do pokonania wroga, nie zostaje w żaden sposób uhonorowany (*Apol.* 22).

Wśród wzorców do naśladowania pierwsze miejsce zajmuje umiar. Jest on zaprzeczeniem najczęściej piętnowanych wad: chorośliwej ambicji, pychy, chciwości, których istotą jest przesada, nadmiar, nieumiarkowanie. Etyka umiaru, odgrywająca kluczowe znaczenie w nauce moralnej Albertiego, to także najważniejsza lekcja *Stu bajek*. Figowiec, który latem przechwala się bujnym okryciem, zimą traci wszystkie liście: „naucz się umiaru”, poucza go oliwka (*Apol.* 59). Truteń nie byłby dobrym królem pszczoł jako pozbawiony umiaru (*Apol.* 89). Z ideału *mediocritas* wynika niewywyższanie się nad innych i roztropność, która pozwala uniknąć niebezpieczeństw. Skała roztropnie chowa się pod większymi falami (*Apol.* 82); lis przeczornie wybiera ucieczkę, ponieważ nie wie, do kogo należy ogon wystający zza drzewa (*Apol.* 72). Roztropnej pokory i skromności wymaga przyjaźń, jak w zaczerpniętej z Gelliusza historii o lwie, który pozwala prowadzić się na postronku niewolnikowi (*Apol.* 97).

Większość bajek Albertiego nie daje się jednak sprowadzić do egzemplifikacji jednej wady czy zalety, do jednoznacznej nauki moralnej. Nie mają charakteru średniowiecznego *exemplum*, podobnie jak obcy im jest „budujący i normatywny charakter tradycji ezopowej”, jak pisze wspomniany już CONTARINO⁴⁰. Utwory Albertiego wymykają się prostej klasyfikacji tematycznej: zawierają bogactwo znaczeń i oferują wiele możliwości odczytania, jak cytowany wyżej *Apol.* 28 o dymie, sadzy i popiele: oprócz potępienia bezczynności

⁴⁰ CONTARINO 1984, s. 28.

(wady, którą Alberti uważał za szczególnie szkodliwą⁴¹), bajka ta zawiera refleksję o indywidualności ludzkiej, a zapewne także echa trudnych doświadczeń osobistych autora. Bajka o żeglarzu (*Apol.* 31) – który w podziękowaniu za pomyślne dopłynięcie do portu postanawia złożyć wspaniałą ofiarę bogu morza, po namyśle jednak poświęca najmniej wart element okrętu – opowiada o tym, jak człowiek zmienia się w zależności od sytuacji życiowej, i o wadzie, jaką jest chciwość; może być jednak odczytana również jako jeden z nierzadkich w tekstach Albertiego (zwłaszcza w napisanych w stylu Lukiana dialogach *Intercoenales*) ataków na fałszywą religijność jego czasów. Bajkę o lwie w końcowej części zbioru (*Apol.* 93) można rozumieć jako uniwersalną ilustrację zawiści; jeżeli jednak uznamy, że, jak twierdzą niektórzy komentatorzy⁴², ów lew jest aluzją do imienia „Leone” i bohaterem utworu jest sam autor, otwiera się ponownie perspektywa autobiograficzna: być może Alberti pisze o własnym dążeniu do sławy (*Apol.* 93) i o zawiści, której tak często doświadczał. Obraz lwa dokonującego najtrudniejszych nawet wyczynów w celu osiągnięcia chwały przywodzi też na myśl autocharakterystykę Albertiego zawartą w biografii: „ćwiczył się gorliwie we wszystkim, cokolwiek prowadzi do sławy” (*omnia, quae ad laudem pertinerent, studio et meditatione amplexus est*), co potwierdzałyby tę interpretację⁴³. Jako uważny obserwator świata Alberti wie, że płynnej, nieuchwytniej rzeczywistości nie da się zamknąć w prostych, jednowymiarowych formułach. *Sto bajek* można porównać do mozaiki, której elementy, ukazujące różne fragmenty tej rzeczywistości, składają się na jej pełniejszy obraz.

Dość pesymistyczna wizja świata i ludzkiej natury oraz nauka moralna Albertiego – skoncentrowana, jak już powiedziano, na

⁴¹ Jak pisał w ks. I *De iciarchia*, „Dell’ozio mai sequi all’omo cosa degna o non dannosa”.

⁴² Por. np. MARSH 2004, s. 79, przyp. 94.

⁴³ Podobną aluzję spotykamy być może w *Apol.* 99, gdzie wzmianka o ekwilibrystycznych wyczynach lwa, lekceważonych przez zawiśtnika, przywodzi na myśl opis niezwykłej zręczności fizycznej Albertiego zamieszczony w *Vita*.

propagowaniu ideału umiarkowania i wynikających z niego cech oraz na krytyce przywar stanowiących konsekwencję jego braku – wyrażone są w niezwykle skondensowanej formie. Złożone przesłanie zawarte jest w kilku krótkich zdaniach, nieraz nawet w jednej zwięzłej frazie. Większość utworów kończy się wypowiedzią jednego z bohaterów, w której zawiera się puenta; niekiedy jako komentarz do sytuacji opisanej w apoloгу pojawia się ironiczny śmiech jej obserwatora: chichot myszy, śmiech nimf i faunów. Znajdujemy się więc dość daleko od bajki Ezopa. Jeśli do tych odmienności dodamy różnice w doborze bohaterów – w bajkach Albertiego o wiele rzadziej niż w bajkach Ezopa są nimi zwierzęta, dużo częściej zaś przedmioty nieożywione (wśród nich niewystępujące u Ezopa przedmioty sakralne, jak ołtarz, świeczniki czy świątynie) oraz rośliny⁴⁴ – można będzie się zgodzić ze stwierdzeniem, że Alberti odszedł od tradycji bajki antycznej (oraz od kontynuującej ją zasadniczo tradycji bajki średniowiecznej) i że „zdefiniował gatunek w nowy sposób”⁴⁵. Nie po raz pierwszy i ostatni zresztą; redefiniowanie starożytnych gatunków literackich, tak by mogły one traktować o „radikalnie nowoczesnych tematach”, uważa się za jeden ze znaków firmowych jego twórczości⁴⁶.

*

Opisane wyżej cechy *Stu bajek* Albertiego sprawiają, że przekład tego zbioru nie jest łatwym zadaniem. Nie zawsze udaje się oddać, bez szkody dla stylu, wspomnianą zwięzłość i skrótowość

⁴⁴ Według zestawienia dokonanego przez MARSHA (MARSH 2004, s. 16), zwierzęta są wyłącznymi bohaterami w jedynie dwudziestu apoloгах Albertiego, przedmioty w dwudziestu sześciu, a rośliny w dziesięciu. Dla porównania, u Ezopa (MARSH powołuje się na pracę W. WIENERTA, *Die Typen der griechisch-römischen Fabel. Mit einer Einleitung über das Wesen der Fabel*, Helsinki 1925) liczby te przedstawiają się następująco: pięćdziesiąt (zwierzęta), dwa (przedmioty), dwa (rośliny).

⁴⁵ Por. KORENIAK 2008 (1), s. 342.

⁴⁶ Por. A. GRAFTON, *Alberti, Leon Battista*, [w:] A. GRAFTON, G.W. MOST, S. SETTIS (red.), *The Classical Tradition*, Cambridge, Mass. 2010, s. 22: „[...] Alberti showed that ancient literary genres could be reconfigured to deal with radically modern topics”.

bajek. Trudne okazuje się nieraz oddanie rzadkiego i mającego precyzyjne znaczenie słownictwa. Do zastanowienia może skłaniać tłumacza już tytuł dzieła, a konkretnie słowo *apologi*, użyte przez Albertiego także w liście dedykacyjnym oraz w fikcyjnym liście do Ezopa poprzedzającym zbiór. Termin ten pochodzi od greckiego rzeczownika ἀπόλογος („opowieść”), który w zlatynizowanej postaci, jako *apologus*, pojawia się w pismach rzymskich autorów – Plauta, Cyserona i Gelliusza⁴⁷. Zwłaszcza ten ostatni jest dla nas ważny, ponieważ pisząc o bajkach Ezopa, posługuje się właśnie terminem *apologus*⁴⁸. Jeśli dodamy do tego, że także w wielu renesansowych edycjach drukowanych utwory Ezopa otrzymują tytuł *Aesopi apologi*⁴⁹, jest jasne, że używając terminu *apologi*, Alberti wpisuje się w tradycję bajki Ezopowej i w samym tytule nie stara się zaznaczyć odrębności swojego utworu. O tej odrębności przesądzają specyficzne cechy, które wymieniał wyżej.

Nie ułatwia zadania tłumaczowi brak nowoczesnego wydania krytycznego, które uwzględniałoby najnowsze wyniki badań nad tekstem *Stu bajek*, do niedawna pozostających na uboczu głównego nurtu studiów nad twórczością humanisty. Dysponujemy jedną edycją z aparatem krytycznym, pomieszczoną w obszernym studium Paoli TESTI MASSETANI opublikowanym w 1972 roku w „Rinascimento”⁵⁰. Tekst tej edycji przedrukowywany był od tamtej pory jako podstawa przekładów włoskich, francuskich i angielskich⁵¹. Od czasu jej publikacji nasza wiedza o tradycji rękopiśmiennej i wzajemnych relacjach

⁴⁷ PL. *St.* 538; CIC. *Inv.* 1.25 i *De Orat.* 2.264; GELL. 2.29.1 i 2.29.20; ponadto *Rhet. Her.* 1.10.

⁴⁸ GELL. 2.29.1: *Apologus Aesopi Phrygis [...]*; 2.29.20: *Hunc Aesopi apologum [...]*.

⁴⁹ Np. *Esopi Appologi [sic!] sive Mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebastiani Brant*, Basileae 1501; *Aesopi fabulatoris clarissimi apologi, e Graeco Latini per Rimicium [sic!] facti*, Tiguri 1560.

⁵⁰ TESTI MASSETANI 1972. Wydanie *Apologi centum* na ss. 118–133.

⁵¹ CONTARINO 1984, ss. 43–77; Leon Battista Alberti, *Apologhi*, przeł. M. CICCUTO, Milano 1989, ss. 67–107; Leon Battista Alberti, *Fables sans morale suivi de Propbéties facétieuses de Léonard de Vinci*, przeł. P. LAURENS, Paris 1997, ss. 1–53; MARSH 2004, ss. 34–84.

między przekazami znacznie się powiększyła. Odkryto pięć nowych rękopisów przekazujących tekst *Apologi centum*, podano też w wątpliwość niektóre ustalenia edytorki dotyczące chronologii powstania dwóch redakcji tekstu (oznaczonych przez nią odpowiednio jako α i β) oraz wynikające z nich aprioryczne odrzucenie wariantów obecnych w redakcji α jako wcześniejszych, a co za tym idzie gorszych (bo później zmodyfikowanych przez autora)⁵².

Z konieczności więc tekst ustalony według takich kryteriów – jakkolwiek wyraźnie przewyższa wcześniejsze, rojące się od błędów, wydania niekrytyczne (pierwodruk został opublikowany około 1499 roku przez Gerolama Massainiego⁵³) – nie może być pozbawiony usterek. Na ogół są one wynikiem nietrafnego wyboru wariantu przekazywanego przez tradycję; w kilku przypadkach ich źródłem jest błędne odczytanie rękopisu.

W wielu jednak miejscach żadna lekcja nie daje dobrego sensu i należy posłużyć się koniekturą. W ostatnich latach badacze podjęli próby naprawienia tekstu, choć nie zawsze udane⁵⁴. Dlatego do tekstu łacińskiego wydrukowanego w niniejszym opracowaniu (dla którego punktem wyjścia jest edycja TESTI MASSETANI) wprowadziłem – oprócz niektórych wartościowych sugestii wcześniejszych badaczy – pewną liczbę wariantów rękopiśmiennych ulepszających sens, nieuwzględnionych zaś dotąd przez filologów, a także kilka własnych koniektur, które odnotowuję jako przypisy do tekstu łacińskiego⁵⁵. Dostosowałem też interpunkcję do zasad przyjętych we

⁵² Na ten temat zob. CARDINI 2015, ss. 156 i nast. Nawet gdyby redakcja β była późniejsza, błędy kopistów i wynikające z nich zepsucia tekstu mogłyby występować zarówno w α , jak i w β .

⁵³ *Leonis Baptistae Alberti Opera*, ed. G. Massaini, s.l. [sed Firenze], s.d. [sed ca. 1499].

⁵⁴ Najbardziej wyczerpującego omówienia zepsuć w tekście *Apologi centum* dostarcza CARDINI 2015; por. też CARDINI 2016. Wątpliwości interpretacyjne dyskutuje też KORENIAK 2008 (1) i KORENIAK 2008 (2).

⁵⁵ Następujące trudności ustępy w tekście Albertiego (*Apol.* 27, 42, 62, 63, 66, 78, 79, 90 i 97) omawiam w artykule *Leonis Baptistae de Albertis Apologi centum. Appunti critici ed ecdotici*, „Albertiana” 23 (2020). Autorem dwóch emendacji

wcześniejszych tomach serii. Mam nadzieję, że zabiegi te umożliwiły uzyskanie klarownego i zrozumiałego przekładu, dobrze oddającego myśl autora. To wszystko wszakże nie zastąpi nowej edycji krytycznej, która dostarczyłaby opartego na solidniejszych podstawach tekstu tego swoistego, wyrafinowanego dzieła, jakim jest *Sto bajek* Leona Battisty Albertiego.

Włodzimierz Olszaniec

uwzględnionych w tekście bajek (zob. przyp. do tekstu łacińskiego *Apol.* 45 i 80) jest Mikołaj SZYMAŃSKI, któremu w tym miejscu dziękuję za dyskusję dotyczącą problematycznych miejsc.