

Teresa Michałowska

Kochanowskiego poetyka przestrzeni : wizja horyzontalna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/1, 3-30

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

TERESA MICHAŁOWSKA

KOCHANOWSKIEGO POETYKA PRZESTRZENI
WIZJA HORYZONTALNA *

Czy zgłębiłeś przestrzeń ziemi? [Job 38, 18]

Ziemia pojawia się w poezji Kochanowskiego w różnych układach przestrzennych. W obrębie wizji kosmologicznej stanowi fizykalne centrum świata, składnik harmonijnej budowli. Wraz z całością, której jest elementem, tworzy transcendentny wobec indywiduum ludzkiego obiekt kontemplacji. W wertykalnym *continuum* przestrzeni mitycznej konstytuuje strefę „średniości”, zawieszoną między niebem a podziemiem. W opozycji do nieba jest dołem, mrokiem i chybotliwym miejscem istnienia człowieka; w opozycji do podziemia — miejscem biologicznego życia i strefą naturalnego światła. Zawieszony w tej „średniości” człowiek dokonuje dramatycznych prób przekroczenia zakreślonej wokół niego granicy; dynamika wlotu ku *sacrum* i koniecznych upadków odsłania dialektykę jego duchowych zmaganiań.

Ale ziemia tworzy także naturalne tło działań człowieka: jest przestrzenią *pragmatyczną*. Tak pojęta przestrzeń ziemską posiada strukturę horyzontalną; jest wyrażana w kategoriach „dalekości” i „bliskości”, „otwartości” i „zamknięcia” lub w terminach sugerujących ogólną ocenę etyczną i estetyczną: dobry—zły, piękny—brzydki, przyjemny—nieprzyjemny. Obejmuje ziemię jako całość (*totus mundus*) lub wycinki owej całości, fragmenty przestrzeni: poszczególne „miejsca”.

Literacką wizję przestrzeni pragmatycznej przekazały — w kręgu tradycji śródziemnomorskiej — poezja grecka i rzymska, tworząc obrazy o randze trwale obowiązujących obiektów imitacji. Spetryfikowane w toku dalszego rozwoju literatury europejskiej wzorce znalazły od-

* Niniejsza praca jest kontynuacją rozważań zapoczątkowanych w szkicu: *Kochanowskiego poetyka przestrzeni. Kula i pion*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1. Do problematyki tej powracałam nadto w artykule *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)* (w zbiorze: *Przestrzeń i literatura*. Wrocław 1978), którego celem było wykazanie trwałości wątków przestrzennych w poezji polskiej w. XVI i XVII, przy odmiennym ich ujęciu w renesansie i w baroku.

bicie najpierw w retorycznej teorii „miejsc”, a następnie — ogarnięte przez poetykę — w ogólnych regułach deskrypcji.

Problematyka widzenia i opisowego ewokowania ziemskiej przestrzeni interesowała retorykę z racji praktycznych: w ocenie czynów ludzkich, a zwłaszcza w wypadku działań poddawanych analizie w wymowie sądowej, niezmiernie ważna była szczegółowa charakterystyka „miejsca” (*locus*). Należało dowieść jego stosowności do spełnienia czynu, charakteryzując je w aspekcie przestrzennym (obszerne czy ciasne, odległe czy bliskie), z uwagi na otoczenie i położenie, a wreszcie ze względu na cechy szczegółowe (poświęcone czy świeckie, publiczne czy prywatne). Reguły opisywania miejsc przedstawiano — wśród innych „okoliczności czynu” — w obrębie „argumentów”, zwanych „*loci a re*” bądź „*loci a negotio*”. „Argumenty” te obejmowały takie aspekty zdarzenia, jak opis ze względu na przyczynę (*a causa*), miejsce (*a loco*), czas (*a tempore*), sposób (*a modo*), środki (*a facultate*) i inne. Szczegółową analizę wymienionych „argumentów” możemy znaleźć u Cycerona oraz u Kwintyliana¹. Były one wielokrotnie powtarzane, modyfikowane i dopełniane przez epigonów klasycznej retoryki łacińskiej w pierwszych wiekach n.e. (np. przez Fortunatianusa), po czym zostały wchłonięte przez poetykę średniowieczną i nowożytną².

Kwintyliana interesowała jednak nie tylko owa stosowność, ale równocześnie wygląd „miejsc”. Domagał się np. szczegółowego ich opisywania (górskie czy płaskie, lądowe czy morskie, uprawne czy dzikie), także z uwagi na właściwości spektakularne.

¹ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1. München 1960, s. 201, zwłaszcza 210—211. Analiza „miejsca” u Cycerona — *De inventione* I, 26, 38; u Kwintyliana — *Institutionis oratoriae libri XII*, 5, 10, 36.

² *Rhetores Latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis emendabat C. Halm*. Lipsiae 1863. Tu m. in.: *Incerti auctoris „Tractatus de attributis personae et negotio”, sive commentarius in Ciceronis „De inventione” libri I, capita 24—28*, s. 307—310; anonimowy traktat *De attributis personis et negotiis ex Ciceronis „De inventione” libro primo*, s. 594—595; C. Ch. Fortunatianus, *Artis rhetoricae libri III*, s. 81—134 (na temat miejsca: „*Locus qualis est? Aut naturalis, ut in mari, in monte, in campo; aut positivus, ut in civitate. Positivum quot modis consideramus? Octo: publico, ut theatro, stadio; privato, ut domo, villa; sacro, ut templo, adyto; religioso, ut mausoleo, sepulchro; infami, ut lupanari; intervallo, ut prope, longe; qualitate, ut contra, post, ante; quantitate, ut angusto, spatioso loco*”, 2, 3); Priscianus, *Praeexercitamina*, s. 551—560 (zob. przypis 3). Problematyka teorii miejsca powróciła następnie w średniowiecznej poetyce europejskiej — zob. E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris 1923. Tu zwłaszcza: Mateusz z Vendôme, *Ars versificatoria*, 109—113, s. 147—150; zob. też *Preface*, s. 81—82. — W poetyce i retoryce renesansu teorię *loci* odnajdujemy u wielu autorów, np. u J. C. Scaligera (zob. przypis 4), J. A. Viperana (*De componenda oratione libri III*. Antverpiae 1581, s. 21—22). Powraca ona także w traktatach XVII-wiecznych, w Polsce zwłaszcza u Sarbiewskiego (zob. przypisy 7—8).

Ten zwłaszcza ton podchwyciła poetyka renesansowa. Dla teoretyków nowożytnych *locus* konstytuował scenierię wydarzeń literackich, a zadaniem poety było uczynienie zeń obiektu estetycznego. Tło fikcyjnej akcji zyskiwało w ten sposób cechy malarskie: w opisie nabierały ważności kształty, barwy, załamania światła. Jednakże zewnętrzna, powierzchniowa deskrypcja miała się łączyć z oceną „miejsca”: odwoływano się w tym punkcie do zasady ukształtowanej u schyłku antyku, a wyłożonej najpełniej przez Priscianusa. „*Laudatio*” oraz „*vituperatio*” winny sugerować jasno sprecyzowane sądy moralne; pochwał wymagały miejsca „dobre”, na naganę zasługiwały „złe”. Kryteria rozróżnienia dobra i zła były natomiast wspólne w odniesieniu do ludzi i do przedmiotów nieożywionych: miały u podłoża potoczne przekonania etyczne (np. „dobre” było takie miejsce jak świątynia, „złe” — takie jak lupanar)³.

Aksjologiczno-deskryptywny sens prezentacji „miejsc” poetyckich uwydatnił Scaliger. Zalecał zwłaszcza opisy pochwalne, przy czym argumenty laudacji miały być czerpane z właściwości oraz natury „miejsc”. Rozumiejąc jednak, że w poezji jego czasów ceni się często „pochwały dla nich samych”, radził szukać oparcia w talencie i pomysłowości chwਾਲącego. W dziele swym dokonał ogólnego podziału „miejsc” poetyckich. Przedmiotem pochwalnej deskrypcji — dowodził — może być zarówno niebo (*coelum*) jak ziemia (*terra*). Niebo — to nie tylko wielka kula kosmosu, to również sklepienie zawieszone nad ziemią, współtworzące naturalne tło egzystencji człowieka. Gwiazdziste lub rozjaśnione światłem słonecznym, dopełnia obrazu horyzontalnej przestrzeni ziemskiej, na którą składają się lądy, morza, góry, doliny, rzeki, jeziora, źródła, pokrywająca ziemię roślinność. Wszystko to może i powinno być przedmiotem poetyckiego opisu oraz pochwały; odpowiednich wzorców dostarcza literatura antyczna, a zwłaszcza — *Eneida*. Opis „miejsca” może być skrótowy i przez to „prosty” (*simplex*), może jednak uwzględniać bogactwo szczegółów zewnętrznych (*superficies*)⁴.

Teoria retoryczna oraz poetyka były zgodne co do tego, iż literackiemu opisowi odpowiadają najbardziej „figury myśli”, umożliwiające zarówno wniknięcie w emocjonalną i moralną treść obiektu, jak też służące jego czysto zewnętrznej ekspozycji. Istotę figury zwanej „*descriptio*” charakteryzowano następująco:

Ozdoba ta jest panią i królową przyjemności i jeśli byłaby starannie zrobiona, świadczyłaby dobrze nie tylko o wymowie, ale także o talencie mówcy. Bardzo, oczywiście, różni się od peryfrazy. Ten bowiem trop nie przynosi niczego innego, jak tylko krótkie omówienie jakiejś rzeczy; opis natomiast jest i obszerniejszy, i dokładniejszy, i przedstawia w wielu zdaniach lub w jednym

³ Priscianus, *Præexercitamina [...] ex Hermogene versa*. W: *Rhetores Latini minores*, rozdz.: *De descriptione* (s. 558—559) i *De laude* (s. 556—557); por. też zestawienie Fortunatianusa podane w przypisie 2.

⁴ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. Lyon 1561, rozdz.: *Locus* (III, 5), *Locus* (III, 120), *Urbs* (III, 121).

rzecz i jej części, przyczyny wewnętrzne czy zewnętrzne, uczucia, okoliczności, korzyści albo szkody, dużą czy małą wartość, czynności i zajęcia. Wszystko to wyjaśnia i unaoocnia słuchaczom przy pomocy bardzo krótkich podobieństw lub przeciwieństw, lub porównań, lub częstej przenośni, czasem następstw i innych tego rodzaju schematów. Jest on zaś wspólny mówcom i poetom; toteż ciągnęłoby się to w nieskończoność, gdybyśmy chcieli zilustrować go przykładami⁵.

W teoretycznych rozważaniach na temat „miejsc” retorycznych lub poetyckich powracały — wśród innych — dwie zwłaszcza pary pojęciowe. Z jednej strony „*locus naturalis*” przeciwstawiano „miejscu sztucznemu”, stworzonemu przez człowieka, zwanemu „*locus positivus*”, „*artificialis*”; z drugiej — podkreślano opozycję „miejsca przestronnego” (*spatiosus*) i „ciasnego”, „ograniczonego” (*angustus*)⁶. Wyłonione w ten sposób typy miejsc nakładły się na siebie w sposób dość oczywisty: „miejsce naturalne” było jednocześnie „przestronne”, a więc „otwarte”, w tym sensie, iż nie zamykała go żadna granica wytyczona ludzką ręką. „Naturalnością” i „przestronnością” odznaczały się więc morza, góry, doliny, lasy, rzeki. Przeciwnie — wszystko, co uformowane przez człowieka (np. dom, teatr, stadion, świątynia, port, miasto, labirynt), nosiło z konieczności cechy „zamknięcia”: było obwiedzione wytyczoną świadomie granicą. Z *continuum* naturalnego została w ten sposób wydzielona strefa przestrzeni kulturowej; „miejscom otwartym” (nie posiadającym granicy) przeciwstawiano „zamknięte”.

Przestrzeń otwarta

Przestrzeń naturalna była identyczna ze „światem” jako całością lub też z poszczególnymi „miejscami”. W terminologii teoretycznej istniały nazwy na określenie odpowiednich obrazów literackich: „*locus universalis*” oraz „*locus particularis*”⁷.

„Miejscem ogólnym” nazywano przestrzeń ograniczoną przez płaszczyznę ziemi i morza oraz rozpostartą nad nimi kopułę nieba. Jego opis (*cosmographia maris, terrae et coeli*) miał służyć w utworze poetyckim ukazaniu szerokiego tła poruszeń bohatera, obszernej „sceny” jego dzia-

⁵ M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław—Kraków 1958, s. 219—220. BPP, B. 5. Teoria opisu ma odległą genezę w retoryce antycznej — zob. Lausberg, *op. cit.*, t. 1, s. 810—819. Opis (*descriptio, illustratio, demonstratio, evidentia, energia*) był uważany za figurę myśli ściśle związaną z literackim ewokowaniem bytów ożywionych (osób) oraz nieożywionych (rzeczy, czasu, miejsc). Na temat opisu zob. też Scaliger, *op. cit.*, III, 34 (*demonstratio, descriptio, effictio*) oraz Sarbiewski, *op. cit.*, s. 61—62.

⁶ Zob. Fortunatianus, *op. cit.*, 2, 3 (jak w przypisie 2). — Scaliger, *op. cit.*, III, 120—121. — M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Vergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 134—136. BPP, B 4.

⁷ Zob. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 134.

łałości⁸. „Miejsce szczególwe” mogło być ujmowane na dwa sposoby. Ukazane w kategoriach estetycznych (piękne—brzydkie), emotywnych (przyjemne—nieprzyjemne) i moralno-aksjologicznych (dobre—złe) nabierało przeważnie cech skonwencjonalizowanego „miejsca uroczego” (*locus amoenus*) lub jego przeciwieństwa — „miejsca strasznego” (*locus horridus*). Przedstawiane jako dany kraj, dana wyspa lub rzeka zyskiwało wymiar realności geograficznej. Retoryka opis takiego „punktu na mapie” nazywała literacką „topografią” (*topographia*). Topografii przeciwstawiano opis miejsc zmyślonych, nie istniejących, określając taką postać deskrypcji mianem „topotezji” (*topothesia*). Do rozróżnień tych powrócimy w dalszych wywodach.

Kochanowskiego wizja „całego świata” rysuje się nieostro z rozproszonych obrazów kręgu ziemi, stron świata, nieokreślonego „daleko”, nawiązujących dość przejrzyście do odpowiednich toposów poezji antycznej.

Podobieństwa i analogie, które postaramy się w dalszym ciągu prześledzić, zdają się świadczyć wymownie o uleganiu przez poetę sugestiom stereotypowych obrazów przestrzennych, skryzalizowanych w starożytności, a szczególnie bliskich lirykom i elegikom rzymskim. Utwory antyczne stanowiące dla ludzi renesansu najdoskonalszy przedmiot naśladowania (ową Skaligerowską „drugą naturę”) dostarczały nie tylko materiału do zapożyczeń słowno-językowych lub wzorów w zakresie inwencji. Stanowiły one również niezastąpioną szkołę wyobraźni artystycznej: uczyły widzieć i odtwarzać świat, podsuwając własne, nawrotne i powtarzalne, obrazy ziemskiej przestrzeni oraz wyodrębnionych w niej „miejsc”. Zbadanie pod kątem tak rozumianej zależności dorobku innych poetów renesansowej Europy pozwoliłoby stwierdzić, czy poddanie się owej skonwencjonalizowanej wizji horyzontalnej wynikało z indywidualnych cech wyobraźni Kochanowskiego, czy też — z tendencji wspólnej twórcom tej epoki, mającej oparcie w przesłankach poetyki.

Fascynacja horyzontalną rozległością widzialnego świata jest dostrzegalna nie tylko w epice starożytnej, gdzie bohaterowie przemierzali olbrzymie przestrzenie, wędrując lądem, to znów płynąc po niezmiernych wodach. Daje ona o sobie znać również w liryce (stając się jednocześnie poetyckim wyrazem ówczesnych wyobrażeń geograficznych). A więc:

Ocean, który morzem świat otacza cały,

(Katullus, *Liber*, 64, w. 29)⁹

⁸ Zob. *ibidem*, s. 7, 135.

⁹ Utwory poetów rzymskich cytuję w przekładach i lokalizuję według następujących wydań (jeśli nie zaznaczono inaczej): Horacy, *Pieśni*. (Q. *Horati Flacci Carmina*). Przełożył S. Gołębiowski. Przypisy i skrowidz opracowały G. Pianko i L. Winniczuk. Warszawa 1972. — Katullus, *Poezje*. Przełożyła A. Świderkówna. Opracował J. Krókowski. Wrocław—Kraków

Próżno bóg naprzód wiedzący
 wód oceanem rozdzielił ziemie,
 (Horacy, *Carmina* I, 3, w. 21—22)

Na łądach widać rozległe równiny, poprzecinane rzekami, to znów niebiosiężne góry (np. Katullus, *Liber*, 68, w. 57—64; Horacy, *Carmina* I, 23, w. 4), jednak dopiero morze wydaje się bezkresne.

...Długo ziemi nie ujrzyć, Z kotwicą wzniesioną
 Biegnie drażony statek w nieskończoność słońca.
 (Owidiusz, *Amores* II, 11, w. 23—24)

Jak okiem sięgnąć, nieboga niczego
 więcej nie widzi prócz gwiazd nad głębiną,
 zamiast łąk fale, z kwiatami, Nimfami
 widnokrąg zginął.
 (Horacy, *Carmina* III, 27, w. 29—32)

Nad ziemią i morzem rozpina się „bezkres nieba” (Katullus, *Liber*, 66, w. 1). Nad żeglarzami błyszczą gwiazdy (Horacy, *Carmina* I, 12, w. 27—28), po pociemniałym nagle sklepieniu przebiegają grzmoty i błyskawice (Propercjusz, *Elegiae* II, 16, w. 49—50), a w upalny dzień słońce zsyła z góry niemilosierne promienie (Horacy, *Carmina* III, 29, w. 17—24).

Wymierności nabiera świat dzięki krzyżującym się osiom kierunkowym: przeciwstawienie północy i południa, wschodu i zachodu otrzymuje zawsze podobne formy:

Rzuć mię na północ, gdzie pola bezpłodne,
 gdzie wiew nie rzeźwi drzewa nawet w lecie,
 gdzie mgła panuje wieczna, chmurne niebo
 i złe powietrze;
 rzuć pod tropiki, pod sam rydwan słońca,
 gdzie niegościnnie kraj, gdzie piaski nagie,
 (Horacy, *Carmina* I, 22, w. 17—22)

Nawet z kart malowanych obcy świat poznaję,
 Jak na nim bóg przemądry porozkładał kraje:
 Gdzie ziemia twarda mrozem, gdzie ją słońce pieści,
 (Propercjusz, *Elegiae* IV, 3, w. 37—39)

Kochanowskiego poczucie rozległości świata wiąże się bądź z motywem wędrowki: „ciebie, coś tyle przestrzeni ziemi i morza [*spatia emensum terraeque marisque*] przemierzył [...]” (*Foricoenia*, 63, w. 5)¹⁰,

1956. BN II 105. — *Rzymska elegia miłosna. (Wybór)*. Przełożyła A. Świderkówna. Opracowali G. Przychocki, W. Strzelecki. Wrocław 1955. BN II 90. Tu: Owidiusz, Propercjusz, Sulpicja, Tibullus. Tytuły utworów oraz zbiorów poetyckich podaję w brzmieniu oryginalnym.

¹⁰ Łacińskie utwory J. Kochanowskiego cytuję w przekładzie prozą, według: *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. T. 3. Przekład polski T. Krasnosielskiego. Tekst ustalił, wstępy i przypiski dodał J. Przyborowski. Warszawa 1884. Pozostałe utwory poety — według: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 6. T. 1—2. Warszawa 1969. (Zastosowano w lokalizacjach cytatów skróty: *El.* = *Elegie*; *Fragm.* = *Fragmenta*; *P.* = *Pieśni*; *Sob.* = *Pieśń świętojańska o sobótce*).

bądź z opisem ziemi jako całości: „daleka i szeroka ziemia” jest „otoczona słonym oceanem, w którym twarde prawa śmierci okrutnej panują” (El. IV, 3, w. 99—100).

Płaszczyznę tę przykrywa kopuła nieba, zmieniająca stale swój wygląd: raz jest usiana gwiazdami (P. I, 7, w. 11—12), kiedy indziej rozświetlona promieniami słońca (P. I, 15, w. 23; II, 7, w. 1; II, 9, w. 11), to znów pokryta chmurami (P. I, 6, w. 6). Przestrzeń horyzontalna jest rozpięta na osiach północy i południa, wschodu i zachodu. Na „dalekiej i szerokiej ziemi” znajdują się „kraje wszerek i wzdłuż wiecznym śniegiem pokryte” oraz „krajiny wystawione na żar słoneczny” (El. IV, 3, w. 119 n.). W jednej z fraszek znajdujemy obraz Północy:

Szedłeś, Franciszku, przez różne narody,
Aż tam, gdzie nigdy lata nie uznali
I ogniów palić ludzie nie przestali,
Prze mróz gwałtowny i prze wieczne lody. [II, 105, w. 5—8]

Wielokrotnie powraca kontrast Wschodu i Zachodu:

Od wschodnich granic wynika ku biegowi,
A zostawa się na zachodnym brzegu; [Ps., 19, w. 25—26]

Stereotypowe przeciwstawienia Północy i Południa oraz Wschodu i Zachodu są w poezji Kochanowskiego znakami geograficznie wymiernej rozległości świata. Ale obok nich pojawia się nie sprecyzowane „daleko”, przestrzenne „gdzieś”.

Takie nieokreślone, odległe miejsca opisywali również poeci łacińscy. Mógł to być „*terminus mundi*”, do którego jest w stanie dotrzeć tylko wędrowiec, wódz podbijający nieznaną ziemię lub — kochanek:

a mieczem dotrze do krańców świata,
do krain mglistych i dalej jeszcze,
gdzie srożą się kanikuły
i gdzie buszują deszcze.
(Horacy, *Carmina* III, 3, w. 53—56)

aż do świata granic
Kochanek powędruje, by szukać swej pani:
(Owidiusz, *Amores* I, 9, w. 9—10)

„Gdzieś daleko” mogło być sytuowane „za morzami” (Propertjusz, *Elegiae* I, 1, w. 29; Owidiusz, *Amores* II, 6, w. 44; II, 11, w. 8), w niedostępnych górach lub „za górami” (Tibullus, *Elegiae* II, 4, w. 8; Propertjusz, *Elegiae* I, 1, w. 11—12), lub w „dalekiej krainie” (Katullus, *Liber*, 9, w. 3). Miejsce takie było zawsze opustoszałe; dawało schronienie ludziom ukrywającym się przed złem świata.

U Kochanowskiego miejsce odległe jest zazwyczaj nacechowane ujemnymi emocjami: stanowi zaprzeczenie pożądanej bliskości. Np.:

A ten gdzieś siedząc narzeka z daleka, [Fragm., 8, w. 11]
Teraz nie wiedzieć, gdzie po świecie błądzi, [P. I, 17, w. 27]

Gdziekolwiek jest, Bożeć pošli dobrą godzinę! [P. I, 8, w. 1]

Odległość dzieląca kochanków jest przestrzenią wrogą: „pałali wzajemnym żarem, a choć przestrzenią [*spatiisque locorum*] rozłączeni, przecież Amor serca ich połączył” [El. III, 3, w. 33—34].

„Daleko” może być jednak również miejscem pożądanym. Nie ufajacy Bogu mówi:

miedzy góry

Uciekaj co nadal jak ptak prędkopióry; [Ps., 11, w. 1—2]

Człowiek pogrążony w rozpacz pragnie się schronić w niedostępnych lasach lub „za morzami”. W *Elegiach* pojawia się Horacjański motyw (*Carmina* II, 16) niemożności dokonania ucieczki przed samym sobą:

Pójdę [...], lecz któż tak rączy, by umknął przed samym sobą? A jednak pójść potrzeba, potrzeba skryć się w gęstych kniejach, bo owe miejsca dają ukojenie smutnej duszy [El. II, 3, w. 41—44].

Odległe pustkowie może też być miejscem ukrycia przed kochanką:

A ja, bych jeno o tobie nie wiedział,

I w pustych lesiech sam rad będę siedział. [Fragm., XI, w. 27—28]

Lecz ja ucieknę od ciebie, wiarołomna, choćby przez morskie mielizny i choćby z gniewu wściekało się morze; byle tylko oczy me nie oglądały więcej nienawistnych stron, niechaj dokądkolwiek mnie zapędzą wichry i burze. Tam bałwanom i morzu głuchemu poskarżę się na dołę swą i na twe nieczne czyny; poskarżę się i skałom [...]. [El. II, 6, w. 21—27]

W wyobraźni Kochanowskiego nad wizją „*toti mundi*” górują jednakże obrazy „*miejszczegółowych*”: pojedynczych fragmentów horyzontalnego *continuum* przestrzennego.

Naturalne *loci particulares*, jak już wspomniano, przybierają przeważnie postać skonwencjonalizowanych „miejsc uroczych” oraz „miejsc strasznych”. Podsumowując istniejącą w tym względzie tradycję literatury europejskiej pisał Sarbiewski:

[miejsca] naturalne, jak grot, góra, las, [...] trzeba będzie dokładniej naśladować, zwłaszcza jeśli były urocze [*amoena*], stosując się do tej ogólnej zasady, że im są osobliwsze, piękniejsze czy bardziej godne podziwu, tym obszerniej trzeba je opisywać¹¹.

Topika miejsc „uroczych” i „strasznych” posiada genezę mitologiczną: u jej podłoża tkwią archetypowe wyobrażenia obszarów przebywa-

¹¹ Sarbiewski: *O poezji doskonałej*, s. 135—136; *Wykłady poetyki*, s. 61—62. Na temat genezy i funkcji „miejsc uroczych” w literaturze — zob. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Bréjoux. Paris 1956, s. 227—247. — R. Poggioli: *Wierzbowa fujarka*. Przełożył F. Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 3 (1960), z. 1; „*Poco tempo silvano*” *Danteo*, czyli „oaza pasterska” w „*Boskiej Komedii*”. Przełożył F. Jarzyna. Jw., t. 6 (1962), z. 2. — Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, T. 1, Warszawa 1965, rozdz. *Arkadia*.

nia dusz po śmierci. Stąd też w poezji antycznej wśród nawrotnych obrazów „uroczych” pojawiało się Elizjum (np. u Homera, Pindara, Wergilego). Wymiar ziemski natomiast przysługiwał obrazom pięknego ogrodu, wiosennej przyrody, gaju, uroczej grotty, jaru i innym. Opisy takich miejsc stylizowano niekiedy motywami arkadyjskimi, wprowadzając np. postacie pasterzy i ich trzody. U poetów rzymskich, zwłaszcza u Horacego, powracało często przeciwstawienie uroczej przyrody wiejskiej — zgiełkowi i luksusowi miasta.

Niezależnie od cech szczegółowych związanych z naturą *loci* — miejsca „urocze” odznaczały się wspólnymi właściwościami. Należała do nich przede wszystkim jasność: były one skąpane w dziennym świetle i przesycone blaskiem. Tworzyły w ten sposób strefę sprzyjającą życiu; uwydlatniała to wypełniająca je bujna przyroda. Urok ich potęgowały dalsze znamiona: towarzyszące im piękna woń lub delikatne dźwięki (śpiew ptaków, szmer strumyka, szelest liści). Dawały one miły chłód broniący przed żarem słonecznym, to znów łagodne ciepło.

Miejsca „straszne” zaś przeciwnie — tonęły w ciemności. Ich wizja wiązała się z wyobrazeniami o strefie kary pośmiertnej, nawiązywała przeto do obrazu podziemia. Brak światła wykluczał wszelkie objawy życia, stąd też w poezji antycznej konwencją *loci horridi* były objęte przede wszystkim miejsca pozbawione roślinności. Przyroda — jeśli tu wkraczała — objawiała się w swej grozie: wśród najpospolitszych obrazów odnajdujemy wzburzone morze, ciemny las, burzę (na morzu, w górach, w lesie). Pisał Sarbiewski:

smutnym i tragicznym wydarzeniom przeznaczyć trzeba okropne miejsce, jak np. kaźniom piekielnym w ks. VI [*Eneidy*]. Samo bowiem tło, jak to ma miejsce także na obrazach, w swoisty jakiś sposób stwarza właściwe światło wokół osoby i akcji¹².

Miejsca takie bywały groźne wskutek swej ciasnoty, ograniczenia możliwości ruchu człowieka (wąski jar, pieczara, gęsty las), to znów wskutek przerażającej rozległości (morze, ocean). Były albo zatłoczone i duszne, albo też beznadziejnie puste. Wizja podziemia podsuwała takie ich właściwości, jak męczący odór, przerażające dźwięki, kontrastowe temperatury (lodowate zimno lub męczący żar).

W poezji Kochanowskiego „miejsca urocze” wiążą się z pejzażem wiejskim, stylizowanym niekiedy rysami pastoralnymi. Powracają zarówno w poezji łacińskiej jak polskiej, często w kontekście przeciwstawienia uroków natury — miejskiej cywilizacji (złudnemu „*luxus*

¹² Sarbiewski: *O poezji doskonałej*, s. 135—136; *Wykłady poetyki*, s. 62. Na temat wizji piekła w dawniejszej literaturze światowej: L. Keller, *Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1. O estetyce ciemności w poezji barokowej interesująco: J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*. Paris 1968, s. 45—55.

urbanus”). Przywołując kochankę z miasta, tworzy poeta obraz uroczej przyrody:

Niechaj raczej wzrok swój nasycy lasami pustymi, niechaj się zachwycą pieśnią ptactwa, gwarnie śpiewającego w lesie. Obyś tu patrzyła na strumyki spadające po cichych skałach i na trzody szeroko rozsypane po uroczych niwach, na byki walczące o śnieżną jałowicę i na pastucha na piszczalcę wygrywającego żałośnie pienia. [*El.* I, 13, w. 15—22]

Konwencja pastoralna powróciła też w znanych strofach polskich:

Stada igrają przy wodzie,
A sam pasterz, siedząc w chłodzie,
Gra w piszczalkę proste pieśni.
A faunowie skaczą leśni. [*P.* II, 2, w. 37—40; *Sob.*, XII,
w. 41—44]

Konwencje *loci amoeni* spożytkował poeta również w opisie wiosennego pejzażu:

Tu góra drzewy natkniona,
A pod nią łąka zielona;
Tu źródło przezroczyściej wody
Podróżnemu dla ochłody;
Tu zachodny wiatr powiewa,
Tu słowik przyjemnie śpiewa — [*Fraszki* I, 62, w. 1—6]

Locus horridus — to dla poety przede wszystkim morze, budzące grozę swą rozległością. Porwana Europa

Gdzie pojrzysz, zewsząd morze, zewsząd trwoga;
Brzegu nie widać [...] [*P.* I, 6, w. 18—19]

Opis morza tonącego w ciemnościach znajdujemy w *Fenomenach*:

A jeśli cię ku nocy pocznie miotać morze,
Nierychło się dowołasz niepospiesznej zorze.
W ten czas wiatry panują, w ten czas z mrozem srogim
Wszystki członki martwieją żeglarzom ubogim. [w. 245—248]

Grozę morza potęgują ukryte pod wodą skały:

Jako gdy kto, na morze nowo się puściwszy,
A tam niebezpieczeństwo wielkie obaczywszy,
Woli nazad do brzegu. Drudzy, co podali
Zagle wiatrom, na ślepe skały powpadali;
Ten mrozem zwyciężony, ten od głodu zginął,
Rzadki, co by do brzegu na desce przyplynał. [*Tren* XIX, w. 83—88]

Zmienność, nieustanność poruszeń, groza nieprzewidzianych przeszkód — wszystko to sprawiało, iż obraz morza — zgodnie z odległą tradycją — mógł stanowić alegorię ludzkiego losu.

Lecz jako na błędnym morzu, nie tam, gdzie chcemy,
Ale gdzie nas wiatry niosą, płynąć musimy. [*P.* I, 8, w. 11—12]

A chytre morze, ile znakomitych,
Tyle pod wodą żywi skał zakrytych.

[.]

Więc jeśli człowiek jedną skałę minie,
Wnet na to miejsce na inną napłynie, [Fragm., I, w. 17—18,
27—28]

Cechy *loci horridi* przybiera również przyroda ziemiska podczas burzy:

Strach patrzeć na to częste połykanie;
A prze to srogie obłoków trzaskanie
Kładą się lasy, a piorun, gdzie zmierzy,
Złe nie uderzy. [P. II, 1, w. 5—8]

Kiedy indziej pojawia się ciemny las jako miejsce zamierzonej zbrodni:

Miawszy odnieść siostrę żenie'
Zawiodłeś ją w leśne cienie. [Sob., IX, w. 19—20]

Naturalne *loci patriculares* przybierały również u Kochanowskiego postać konwencjonalnych „miejsc rzeczywistych” oraz „miejsc zmyślonych”.

W pierwszym przypadku w poezji renesansowej obowiązywały zasady literackiej „topografii”. Figurę tę definiowano od dawna w retoryce jako „pochwałę miejsca, czyli opis okolicy” lub też, nieco obszerniej, jako „jasny i pełen znaczenia opis miejsc z uwydatnieniem ich zalet”¹³. Deskrypcja, od której wymagano ścisłości i sprawdzalności, dotyczyła punktów określonych w sensie geograficznym, oznaczonych na mapie świata. Mogła więc obejmować dany kraj, wyspę, wybrzeże morskie, również miasto lub port.

Jednocześnie — zarówno retoryka antyczna i nowożytna, jak poetyka renesansowa posługiwały się pojęciem „topotezji”. Definiowano ją jako opis miejsca, którego nie ma w rzeczywistości, zmyślonego przez poetę. Teoretycy XVI w. wymieniali „topotezję” wśród ważnych figur stylistycznych¹⁴.

„Topografia” pojawiała się w utworach Kochanowskiego dość często, przeważnie jednak w formie skrótowych napomknien (np. *El.* III, 8 — wzmianki o Francji, Belgii). Wielokrotnie powracał w różnych kontekstach obraz Italii (np. *El.* III, 4). Obszerniejsze opisy dotyczyły raczej miast.

¹³ Kwintylijan, *Institutionis oratoriae libri XII*, 9, 2, 44; 4, 3, 12. — Lausberg, *op. cit.*, t. 1, s. 406—407. W teorii nowożytnej: L. A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth Century Rhetoric*. New York 1968, s. 128—129. — Z. Rynduch, *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*. Gdańsk 1967, s. 110.

¹⁴ Lausberg, *op. cit.*, t. 1, s. 407. — Sonnino, *op. cit.*, s. 212. Tu przytoczone opinie Erazma z Rotterdamu (*De duplici copia verborum ac rerum commentari duo*, Basel 1521, s. 54), J. Susenbrotusa (*Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum*. Antverpiae 1566, s. 88) oraz H. Peachama (*The Garden of Eloquence*. London 1577, 141 f).

„Topotezja” wiązała z miejscami zmitologizowanymi, np.:

Przy tobie i do Kolchów śmiałym się ważyć
Przez morskie Symplegady płynąć [...] [*Fraszki* III, 77, w. 4—5]

a położonymi nie wiadomo gdzie:

Byś wszystko złoto posiadał, które — powiadają —
Gdzieś daleko gryfowie i mrówki kopają; [*P. I*, 1, w. 1—2]

— co zbliżało ją do nieokreślonych „miejsc dalekich”.

Przestrzeń zamknięta

Poeta postrzegał wszakże świat nie tylko w aspekcie naturalnym. Wyobraźnię jego pobudzały równocześnie zamknięte formy przestrzenne, stworzone przez człowieka, ostro obwiedzione granicą.

Granica stanowi widomy ślad ingerencji ludzkiej w porządek przyrodniczy. Pierwotnie graniczenie miało sens religijny: oznaczało konsekrację wydzielonej przestrzeni, przekształcenie fragmentu *profanum* w miejsce sakralne. Mając na uwadze mury miasta pisze Eliade:

zanim stały się konstrukcjami o charakterze militarnym, miały znaczenie obrony magicznej, albowiem w pośrodku przestrzeni „chaotycznej”, zaludnionej demonami i upiorami [...], wydzielają enklawę, przestrzeń zorganizowaną, „uporządkowaną” (skosmizowaną), tzn. posiadającą „centrum”. Tym tłumaczy się zjawisko, że w krytycznych chwilach (oblężenie, epidemia) zbiera się cała ludność, aby procesyjnie obejść mury miasta i w ten sposób wzmocnić ich charakter graniczny i magiczno-religijny charakter obronny¹⁵.

Tym tłumaczy się np. ceremonia zakładania Rzymu, którą zainicjować miał Romulus wyoraniem głębokiej bruzdy, nazwanej „*mundus*”. Zakreślona w ten sposób linia murów miejskich miała otaczać miejsce sakralne; przekroczyć ją wolno było wyłącznie w miejscach specjalnie wytyczonych.

Tam gdzie miały być wyznaczone bramy, pozostawili [Rzymianie] przestrzeń nie zoraną — wyjmowano wtedy lemiesz i unoszono do góry pług. Dlatego cały mur uważany był za poświęcony, poza bramami, albowiem gdyby i one także były poświęcone, mieliby skrupuły religijne z wyrzucaniem poza miasto nieczystości. Według tego mniej więcej zwyczaju zakładali starożytni miasta w Lacjum¹⁶.

Każda przestrzeń obwiedziona granicą (miasto, dom, świątynia) miała strukturę powtarzającą — w sensie religijno-mitycznym — budowę wszechświata. Dowodzi Eliade:

Kosmogonia jest wzorem i typem każdej budowli. Budowa każdego miasta, każdego nowego domu to ponowne naśladowanie i w pewnym sensie od-

¹⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłumaczył z francuskiego J. Wierusz-Kowalski. Opracował B. Kupis. Warszawa 1966, s. 365.

¹⁶ Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, opracowanie i przekład K. Stawecka. Wrocław 1972, s. 581. BPP, B 20. Zob. też Eliade, *op. cit.*, s. 367—368.

tworzenie stworzenia świata. Istotnie każde miasto, każde miejsce zamieszkania znajduje się w „centrum wszechświata” i z tego tytułu budowa jego mogła być możliwa tylko dzięki zniesieniu świeckiej przestrzeni i czasu świeckiego oraz zaprowadzeniu świętej przestrzeni i świętego czasu [...]. Podobnie miasto stanowi zawsze *imago mundi*, a dom jest mikrokosmosem. Próg oddziela obie przestrzenie, ognisko domowe upodabnia się do centrum świata. [...] W ten sposób dom zostaje zrównany z wszechświatem, a jednocześnie uważa się go za postawiony jakby w „centrum” świata [...]. Każde miejsce zamieszkania na skutek paradoksu konsekracji przestrzeni i na skutek obrzędów budowlanych zamienia się w „centrum”. Skutkiem tego wszystkie domy — podobnie jak świątynie, pałace, miasta — znajdują się w jednym i tym samym miejscu w centrum wszechświata. Chodzi tu, jak widzimy, o przestrzeń transcendentną, o całkowicie innej strukturze niż przestrzeń świecka, dająca się pogodzić z wielością, a nawet nieskończoną ilością „środków”¹⁷.

Dążenie człowieka do życia w zamkniętej przestrzeni jest — w związku z tym — wykładnikiem najgłębszej, transcendentnej potrzeby: „tęsknoty za rajem”¹⁸.

Mimo swej funkcji magiczno-religijnej granica (mur, wał obronny) wywoływała u starożytnych emocje ambiwalentne. W wizji Złotego Wieku Saturna stanowiła symbol zła cywilizacji. Trwałe szczęście pierwotnej ery miało się wyrażać w braku wszelkich granic:

Grodów nie otaczano spadzistymi wały,
Proste trąby i surmy zagięte nie brzmiały;
(Owidiusz, *Przemiany* I, w. 97—98)¹⁹

Dom drzwi nie miał, i w polu też nikt nie zobaczył
Kamienia, co by leżąc granice ziem znaczył.
(Tibullus, *Elegiae* I, 3, w. 43—44)

U Kochanowskiego mury miast (np. *P.* II, 13, w. 14; *El.* III, 15, w. 19; *El.* III, 4, w. 41 n.) czy ogrodów (np. *Zuzanna*, w. 23) pojawiają się migawkowo jako zwykły składnik pejzażu. O granicach ojczyzny mówi się w tonacji podniosłej (np. *P.* I, 13, w. 24; II, 13, w. 13). Grodzenie, wytaczanie linii granicznej może być jednak nośnikiem znaczeń metaforycznych, np.: „Samem swą własną ręką tę winnicę grodził” (‘bronilem, dawałem osłonę’, *P.* I, 12, w. 9) lub „szerokie grodzenie płotów” (‘bogactwo’, *P.* I, 16, w. 6).

Daleko ważniejsze wydają się wszakże punkty przekroczenia granicy: przejścia łączące strefy „tego, co wewnątrz” i „tego, co na zewnątrz”, już samym swym istnieniem podkreślające zamknięty charakter wydzielonej przestrzeni. Są nimi: próg, drzwi, brama, furta, wrota.

Próg własny pojawiał się niezwykle często u poetów rzymskich, jako

¹⁷ Eliade, *op. cit.*, s. 372—373.

¹⁸ *Ibidem*, s. 376—379.

¹⁹ Owidiusz, *Przemiany*. Przekład w wyborze według B. Kicińskiego. Wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Krókowski. Wrocław 1953, s. 7. BN II 76.

metonimia domu rodzinnego (np. Horacy, *Carmina* II, 18, w. 26—28), to znów miejsca osobistego szczęścia (np. Katullus, *Liber*, 68, w. 70—72).

Dla Kochanowskiego progi własnego domu są konwencjonalnie „niskie”, kiedy ma je przekroczyć ktoś z zewnątrz, ale stają się symbolem intymnego związku, kiedy służą osobom objętym enklawą:

Zawždy przeciwko ojcu wszytki przebyć progi,
Zawždy się uradować i przywitać z drogi, [*Tren XII*, w. 15—16]

Cudzy próg był tradycyjnie nieprzyjazny i wrogi. W poezji rzymskiej najczęściej dzielił poetę od nieczulej kochanki, broniąc wstępu do strefy pożądanej. Progi kochanki bywały „zdradzone” (Propercjusz, *Elegiae* II, 7, w. 10), „łzami obmyte obficie” (*ibidem*, III, 25, w. 9).

Liko, zapłaczesz, kiedy padnę
skostniały pod progiem.
(Horacy, *Carmina* III, 10, w. 3—4)

Podobną rolę spełniały drzwi. Obraz poety leżącego u wrót kochanki, odtrąconego od „drzwi srogich”, „drzwi okrutnych” był tak częsty w poezji antycznej, że stał się tematem osobnego gatunku liryki miłosnej, zwanego *paraklausithyron*. Nazwą tą określano „pieśń pod wrotami”, zawierającą prośbę o ich otwarcie. Formę taką uprawiali Owidiusz (*Amores* I, 6), Katullus (*Liber*, 67), Propercjusz (*Elegiae* I, 16) i inni rzymscy poeci. Katullus nadał swemu *paraklausithyron* postać dialogu poety z drzwiami²⁰.

Podobne motywy możemy odnaleźć zarówno w łacińskich jak w polskich utworach Kochanowskiego. Cudze drzwi, wrota, bramy i furty są przeważnie zamknięte przed poetą, bronią dostępu do pożądanej wartości. „Niewdzięczne i nieludzkie wrota” (*P.* I, 23, w. 13) zamykają się przed odepchniętym kochankiem, poeta przemawia do odpornej furty i prowadzi z nią dialog (*P.* I, 25), bez skutku stara się kołatać słowami do nieustępliwych drzwi (*El.* II, 9, w. 26), nie chce jednak naśladować zakochanych, którzy (zgodnie z regułami *paraklausithyron*) odprawiają czaty, tłuką nogami we wrota, to schlebiają, to znów grożą odpornej kochance [*El.* III, 1, w. 7—10].

Zamknięte drzwi bronią również poecie dostępu do możliwych tego świata; warowność dygnitarskiego progu stanowi jeden z wątków krytyki dworu. W łacińskiej elegii zwraca się Kochanowski do Fogelwedera:

Może u drzwi twoich zamkniętych jaki Mojżesz na straży stoi, sekretnie mając coś szepnąć do ucha, chyba powiesz, że twa ręka słuchem obdarzona... [*El.* III, 11, w. 17—20]

Niemożność przekroczenia takiego progu, a zarazem konieczność ubiegania się o prawo przejścia stwarza sytuację zależności, przeczącą wol-

²⁰ Na temat tego gatunku literackiego zob. J. Schnayder, *Paraklausithyron*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 3 (1960), z. 2.

ności i godności jednostki ludzkiej. Mowa o tym w utworze chwającym dom własny:

Tu nie zważam na skinienie drugiego, tu progę nie pilnuję, ani też sobie o twarde podwoje czułego nie obrażam boku [...]. [El. III, 15, w. 5—6]

Zawarte podwoje możnych — podobnie jak w elegiach i pieśniach miłosnych zamknięte drzwi nieprzychylnej kochanki — strzegą wstępu do miejsc ściśle obwarowanych; przestrzeń niedostępna podlega swoistej konsekracji z uwagi na rozmaite wartości. *Sacrum* tej przestrzeni otacza granica wyłączająca poetę poza enklawę, spychająca go do strefy profanum, ustawiająca „na zewnątrz”.

Rzymscy lirycy znali sposób otwierania zamkniętych drzwi i przekraczania nieprzychylnych progów. Tibullus pisał:

Darmo śpiewam, nie ustąpią wrota
Przed pieśnią, lecz zwycięży je łatwo garść złota.
(*Elegiae* I, 5, w. 67—68)

Tylko wyjątkowo mogła granicę tę przełamać poezja (zob. np. Owidiusz, *Amores* II, 1, w. 20—22, 28).

Antyczny topos otwierania dzięki złotu drzwi i zamkniętych bram powraca u Kochanowskiego w utworach łacińskich (np. *El.* I, 8, w. 23—24) i polskich (np. *P.* II, 4, w. 1—20). Bramy miejskie ulegają też szturmującym (*P.* II, 13, w. 43). Natomiast tam gdzie panują miłość i poezja, cudze wrota są zawsze przychylnie otwarte (*El.* I, 7, w. 7—8).

W poezji Kochanowskiego przestrzeń „zamknięta” jest obdarzona różnymi wartościami emocjonalnymi. Miejsca mogą być dobre i przyjazne, dawać azyl poecie, mogą jednak nabierać cech wrogości, jako poniewolne zamknięcie jednostki ludzkiej.

Podstawową formę azylu stanowi dom. W podobnej funkcji pojawiają się: wieś rodzinna, ojczyzna oraz „strefa Boskiej opieki”.

Wizja domu zdaje się wyrastać bezpośrednio z tradycji poezji antycznej: to tam uformowały się podstawowe obrazy, które powracają w nowożytnej poezji europejskiej, obrazy kształtujące wyobraźnię twórców renesansowych oraz narzucające sposoby poetyckiego ewokowania form przestrzennych. Kochanowski kreśląc swój obraz domu — daleki, jak się przekonamy, od spektakularnej wizji plastycznej, za to silnie nacechowany intelektualnie i emocjonalnie — obracał się w kręgu gotowych wzorów imitacyjnych, przekształcanych jedynie i przystosowywanych do potrzeb własnej sztuki.

Renesansowe teorie poezji i prozy ujmowały dom jako *locus* stanowiący obiekt deskrypcji oraz laudacji. Odróżniano dom prywatny od budowli użytku publicznego. Już późnoantyczni retorzy (np. Fortunatianus) przeciwstawiali *domus*, *villa*, jako miejsca prywatne — teatrowi

lub stadionowi itp., widząc w tych ostatnich tylko przedmiot pochwały²¹. Scaliger omawiając opis miasta ograniczył się do krótkiej wzmianki na temat domów: zarówno państwowe jak prywatne budowle mogą i powinny być uwzględniane w ogólnej pochwie²². W ślad za nim Sarbiewski zalecał laudacyjne opisy, wysuwając wszakże na pierwszy plan środki, które służą podkreśleniu bogactwa domu. Zamożność lub przeciwnie — ubóstwo, należy uwydatniać ukazując obyczaje domowe (*consuetudines domesticae*). Wzoru takiego postępowania dostarcza *Eneida*.

Z obozu, świątyni, miasta, pałacu, z domu cudzego przejdźmy do własnego! Jeśli jesteśmy możni, mamy go w ks. I u Dydony [...]. Gdy zaś jesteśmy ubożsi, mamy nasze zwyczaje domowe w ks. VIII [...]²³.

W *Charakterach lirycznych* podawał nadto zestaw epitetów stosowanych dla domów (rozumianych bądź jako 'miejsca zamieszkania', bądź jako 'ród'): *locuples* (bogate), *plena* (obszerne), *casta* (czyste), *periura* (krzywoprzysiężne), *honestata* (zacne, czczone)²⁴.

Sarbiewski opisał jedynie konwencje stworzone w literaturze, zarówno w epice jak w liryce rzymskiej. Przeciwwstawienie domu bogatego i biednego powracało tu na prawach toposu, podobnie jak stereotypowe środki ewokowania bogactwa. Wspomniany przez teoretyka pałac Dydony przedstawił Wergili następująco:

We wnętrzu domu suto ścian każdy zakątek
Przystroją, stoły stawiają pomiędzy kolumny,
Szat szkarłat sztucznie tkanych połyska w krąg dumny,
Ogromne srebra świecą w złocie bez usterek
Rzeźbione czyny ojców lśnią, długi dzieł szereg,
Przez tyłu mężów wiedzion do rodu ich źródła.

(*Eneida* I, w. 636—642)²⁵

Podobnie u Katullusa:

A pałac Peleusowy w całej swej świetności
Błyszczącym złotem skrzy się i srebrem dokoła,
Lśnią kością krzesła, świecą puchary na stołach,
Królewskim się przepychem dom radośnie stroi.
Ślubne łoże bogini w samym środku stoi
Pałacu, całe kością z Indii wyłożone,
Pokrywa je szkarłatna purpura zasłony.
Na niej przedziwną sztuką tkane dawne dzieje
I sława bohaterów tęczą barw jaśnieje.

(*Liber*, 64, w. 43—51)

Dom bogaty oglądamy zawsze poprzez przepych wnętrza; znakami

²¹ Zob. przypis. 2.

²² Scaliger, *op. cit.*, III, 121 (*Urbs*).

²³ Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 96.

²⁴ Sarbiewski, *Wykłady poetyki*, s. 123.

²⁵ Wergiliusz, *Eneida*. Przełożył T. Karyłowksi. Opracował T. Sinko. Wrocław 1950, s. 28. BN II 29.

zamożności są tu złoto i srebro, kość słoniowa, drogie sprzęty, ozdoby, stoły z cenną zastawą, najlepsze wina, a wreszcie wielość służby:

Tłum niewolników — widać, że w domu dostatki —
(Tibullus, *Elegiae* II, 1, w. 23)

A oto kontrastowe obrazy ubóstwa:

Furiuszu, nie masz skrzyni, niewolnika,
Pluskwy, pająka, w piecu ni płomyka,
(Katullus, *Liber*, 23, w. 1—2)

(A wszystko kłamstwo; przecież w moim domu
Ani jednego [sługi], nawet nie ma komu
Nogi od wyrka przenieść przez ulicę.)
(*Ibidem*, 10, w. 21—23)

Dom ubogi nie podlega deskrypcji; wspomina się o nim ogólnikowo, używając stosownego słownictwa: „chata nad brzegiem rzeki” (Horacy, *Carmina* III, 1, w. 22), „dom z darniny” (*ibidem*, II, 15, w. 17), „kurna chata” (*ibidem*, 10, w. 6).

W łacińskiej poezji Kochanowskiego powraca opozycja domu bogatego i biednego wraz ze wszystkimi znakami bogactwa i ubóstwa. Deskrypcję pałacu znajdujemy np. w *Elegiach*:

gdyby ktoś na przykład w wielkie opływający bogactwa począł budować wspaniały dom, gdzie by swobodnie mógł się weselić i pokazać dostatek wyrównywiający jego rozrzutnej wspaniałości, i gdyby tam zgromadził od dawna zewsząd zbierane skarby, złoto, marmur, konie, sługi, oręż, meble i inne tym podobne rzeczy, które albo by do użytku służyły, albo mogły przydać ozdoby owemu domowi [...]. [IV, 3, w. 141—154]

Także — opis pałacu podczas uczty:

Tam komnaty lśnią się od świateł, tak iż noc pierzcha przed jasnością; rozmowy gości rozchodzą się po obszernym dworcu; bez przerwy krążą puchary, a bożek wina obficie sobie pływa w lśniącym złocie i srebrze. [III, 3, w. 85—88]

Kiedy indziej nad deskrypcją góruje pochwała domu:

Gościu! gdy marmurowy próg przestąpisz, pokłoń się geniuszowi miejsca; ten dom bowiem szczyli się, że wychowuje Firlejów, a jeśli o pięknej ich sławie i dzielnych czynach milczeć będą spółobywatele, to pewno sam nieprzyjaciel je przyzna. [*Foricoenia*, 72, w. 1—4]

Konwencje deskryptywno-laudacyjne rozluźniają się w poezji polskiej — stereotypowa pochwała ustępuje miejsca obrazowi zindywidualizowanemu i nasyczonemu emocjonalnie, jak we fraszce *Na pszczoły budziwiskie*:

Patrzaj, jako płodnych pszczoł niesłychane roje
Okładły, zacy panie, miodem ściany twoje.
Dobry to znak, jeśli Bóg dał wieszczą myśl komu,
Że dostatek i wieczne potomstwo w twym domu. [II, 83]

Bogatemu, świetnemu domostwu przeciwstawiany bywa dom skromny (*casa parva*), będący najczęściej domem poety, opisywanym w konwencjonalnych deminutiwach, jak np.:

Tu, Myszkowski, jeżeli kiedy zechcesz uniknąć wrzawy miejskiej, zawróć wartkie koła swej kolasy i nie gardź, bogacz, progiem lichego domku, bo i ubogie chaty mają swe bóstwa opiekuńcze [El. III, 2, w. 30—32]

Jednakże dom poety jest naprawdę zupełnie inny: średnio zamożny, a przy tym wypełniony wartościami humanistycznymi, wymiernymi tylko w kategoriach moralnych i intelektualnych. Wizja domu własnego jako intymnego azylu ukształtowała się wcześniej u liryków rzymskich, jakby niezależnie od prostej opozycji pałacu i ubogiej chaty. Dom taki nie podlegał prawom deskrypcji: z rzadka tylko uwydatniano jego szczegóły plastyczne, przeważnie po to, aby odciąć się od hołdowania zbyt kowi:

Nie błyszcz u stropu w domu
moim kość słoniowa ani też złoto,
kolumn w afrowym marmurze
ciosanych belki z Hymetu nie gniotą,
(Horacy, *Carmina* II, 18, w. 1—4)

„Średniość” materialną podkreślały np. gatunki napojów, nie dorównujące pałacowym:

Stołu mego nie szlachcą miody
z Kalabrii, winem się nie szczycę
lestrygońskim [...]
(Horacy, *Carmina* III, 16, w. 33—35)

nie szafuje winem, jak moiżni,
mój dom niebogaty.
(*Ibidem*, IV, 12, w. 23—24)²⁶

Dom własny jawił się poetom rzymskim jako strefa bezpieczeństwa. Był miejscem powrotu:

Cóż jest większym szczęściem niż troski porzucić,
Z serca strząsnąć ciężar, w dom swój własny wrócić,
I znojem dalekiej podróży znużony
Spocząć znów na łożu tyle upragnionym.
(Katullus, *Liber*, 31, w. 7—10)

i ucieczki przed światem:

Pod twym dachem miłe spędziłem godziny,
[.]
[...] U ciebie się wreszcie ukrywam.
Tu mnie wyleczyły spokój i pokrzywa.
(*Ibidem*, 44, w. 6, 14—15)

²⁶ Motyw ubóstwa domu poety zyskał też formę żartobliwą w utworze Katullusa (*Liber*, 13), co podchwycił Kochanowski we *Fraszkach* (I, 10).

Stanowił ów dom strefę ciepła i miłości:

Mnie zaś niechaj spokojem me ubóstwo darzy,
 Póki się w domu moim jeszcze ogień żarzy.
 [.]
 Skromny łan starczy, starczy, gdy na własne łoże
 Mogę po dziennym trudzie senne członki złożyć.
 Miło leżeć słuchając wichury szalonej
 I panią swoją tulić czułymi ramiony,
 Lub gdy Auster przywieje ulewy złowieszczce,
 Bezpiecznie w ciepłe sypiać kołysany deszczem.
 To są moje marzenia. [...]

(Tibullus, *Elegiae* I, 1, w. 5—6, 43—49)

Był równocześnie miejscem kultu kobiety:

Ona rządzi i każdy z nią się tylko liczy —
 Szczęśliw będę, gdy w domu sam stanę się niczym.
 (*Ibidem*, I, 5, w. 29—30)

Dom poety był nie tylko obiektem emocji, ale równocześnie ich współuczestnikiem; antropomorfizację ułatwiało dwuznaczne operowanie nazwą „domus”: zarówno w odniesieniu do budynku, jak i do istot żywych — „domowych”. Po śmierci żony staje się „pusty” (Propercjusz, *Elegiae* IV, 11, w. 62); po wyjeździe męża „smutny dom cały” (*ibidem*, III, 6, w. 15), zmienia się zawsze zgodnie z ludzkimi emocjami:

Z twą śmiercią przyjemności wszystkie uleciały,
 I razem z tobą dom nasz pogrzebany cały.
 (Katullus, *Liber*, 68, w. 21—22)

Dom „własny” nie posiadał wyraźnych konturów plastycznych. Z przygodnych, migawkowych wzmianek można tylko uzmysłowić sobie istnienie poszczególnych jego części składowych: komnaty (zob. np. Horacy, *Carmina* I, 15, w. 16), kątów (np. Tibullus, *Elegiae* I, 10, w. 50), okna (np. Propercjusz, *Elegiae* IV, 7, w. 15—17) lub sprzętów — łoża (np. Katullus, *Liber*, 6, w. 9—12; Tibullus, *Elegiae* I, 10, w. 50), a nawet biblioteki (Katullus, *Liber*, 68, w. 33—36).

W wyobraźni Kochanowskiego dom „własny” (o którym mówi się „mój dom”, np.: „Wszystki a wszystkie za raz w dom się mój noście”, *Tren* I, w. 5; „Klinocie drogi, / Mój dom ubogi / Oddany tobie / Ulubuj sobie!”, *Fr.* III, 54, w. 21—24; „ty bądź panią w mym domu”, *El.* III, 1, w. 37) odznacza się, podobnie jak u poetów rzymskich, umiarkowaniem i skromnością. Dom w Czarnolesie jest „średni”:

Panie, to moja praca, a zdarzenie Twoje;
 Raczyż błogosławieństwo dać do końca swoje!
 Inszy niechaj pałace marmórowe mają
 I szczerym złotogłowem ściany objijają,
 Ja, Panie, niechaj mieszkam w tym gniaździe ojczystym,
 A ty mię zdrowiem opatrz i sumnieniem czystym,
 Pożywieniem uciwym, ludzką życzliwością,
 Obyczajmi znośnymi, nieprzykrą starością. [*Fr.* III, 37, w. 1—8]

Pochwałę „średniości” znajdujemy też w *Pieśniach*:

Przedsię nazbyt ubóstwa nie znać w domu moim,
A by mi więcej trzeba, ufam w Bogu swoim; [II, 4, w. 37—38]

Skromność podkreślona jest brakiem kosztownych napojów:

Ani w mym lochu wina seremskie stawają, [II, 4, w. 34]

Ów skromny dom: zamykająca się wokół poety przestrzeń izolująca go od świata, otoczona granicą ścian, progu i drzwi, niewielkie *własne sacrum* — nie jest przedmiotem deskrypcji ani konwencjonalnej pochwały, ale strefą ogniskującą najbardziej intymne uczucia.

Jest on przede wszystkim miejscem osobistej wolności:

Wolność droższa mi nad perły, droższa nad ten piasek, co go lidyjska rzeka w złotodajnych niesie nurtach. Tu nie zważam na skinienie drugiego, tu progu nie pilnuję ani też sobie o twarde podwoje czułego nie obrażam boku. Tu, gdy mam głód, nie mam potrzeby wyczekiwać, aż się panu jeść zachce, ani też w ciżbie komuś na przebój torować drogi; tu sobie życie nie według obcej urządzam woli, lecz wolno mi wszystkie godziny według własnego rozłożyć upodobania. [El. III, 15, w. 3—10]

Jest on także strefą bezpieczeństwa. W domu panują ciepło i jasność (motyw dREW płonących na kominie i kręgu świetlnego potęguje symbolikę sakralności przestrzeni).

Każ ty nam zasieć przy ciepłym kominie,
Aż zły czas minie. [P. II, 1, w. 71—72]

Niechaj dREW do komina,
Na stół przynoszą wina, [P. I, 14, w. 6—7]

Dom jest miejscem miłości. Dla elegików rzymskich był najczęściej strefą tęsknoty za kochanką. W łacińskich utworach Kochanowski przywołuje ten ton (np. w *El.* II, 2, w. 43—44), jednak w polskich wierszach dominują akcenty rodzinności. Miłość do żony jako „podpory domu” towarzyszy uczuciom dla „małych dzieci” (P. II, 20, w. 4). Tak więc:

Rychlej, niesposobnego będąc świadoma
Zdrowia mego, frasuje swe serce doma,
Żebych jakiej choroby nagłej nie użył
Nie mając, kto by mi w tym jej sercem służył.
[.]
Ciężar także domowy, społeczny nama,
Teraz w mej niebytności musi nieść sama,
Strzegąc w domu porządku, warując szkody,
Dziątek lichych pilnując, zakładów zgody. [P. II, 20, w. 9—16]

Podchwytując antyczny topos antropomorfizacji Kochanowski czyni swój dom żywym uczestnikiem własnych emocji:

Samy cię ściany wołają
I z dobrą myślą czekają;
Lipa, stojąc wpośród dworu,
Wygląda cię co raz z boru. [P. II, 2, w. 25—28]

Z każdego kąta żalność człowieka ujmuje, [*Tren VIII*, w. 13]

Opuszczony przez najbliższych — jest miejscem rozpaczny:

Cóż pocnie Telezylla rozłączona z nowożeńcem? Cóż pocnie w pustym domu sama pozostawiona? Tak zapłakała, jak płacze turkawka osierocona po stracie towarzysza [...]. [*El. IV*, 1, w. 3—6]

W łacińskiej elegii brzmi to podobnie jak u poetów rzymskich, ale ów „pusty dom” w dojrzałych polskich utworach nabiera nieoczekiwanych wartości emocjonalnych:

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,
Moja droga Orszulo, tym zniknięciem swoim!
Pełno nas, a jakoby nikogo nie było:
Jedną maluczką duszę tak wiele ubyło. [*Tren VIII*, w. 1—4]

Teraz wszystko umilkło, szczere pustki w domu, [*ibidem*, w. 11]

Dom własny, powtórzmy, nie podlega deskrypcji. Wspominając o kątach, ścianach, drzwiach czy progu Kochanowski nie próbuje ewokować ich wyglądu. Zarzucano poecie ubóstwo wizji plastycznej²⁷; słusznie, tylko że owa obojętność na widowiskową i sensualną jakość otaczającej przestrzeni nie jest dowodem kłęski artysty, ale wynikiem swoistego sposobu widzenia świata. Również — rezultatem podjętej świadomości tradycji literackiej. Spektakularny aspekt domu traci wartość w zestawieniu z emocjonalną i intelektualną zasadą, organizującą od wewnątrz owo prywatne *sacrum*, spajającą w całość rozproszone elementy. Zamykająca się wokół poety ciasna przestrzeń domu staje się w ten sposób ucieleśnieniem jego ludzkich emocji i renesansowego światopoglądu.

Dom stanowi najbliższe poecie, wyodrębnione z *continuum* ziemskiej przestrzeni zamknięcie, odcinające go od „rozległego świata”, niebezpiecznego „daleko”; Kochanowski kreśli jeszcze wokół siebie dalsze granice rozrastających się odśrodkowo stref azylu: wsi i ojczyzny.

Wieś rodzinna — śladem antycznych konwencji — nabiera cech „miejsca uroczego”. W jej pejzaż są wkomponowane łąki, pola, sady, lasy, rzeki, ale i dom oraz gumno (*Sob.*, XII). Pejzaż ten obejmuje „niwy niezmierzone” (*P. I*, 1, w. 12), „polne łąki” pięknie zakwitające (*P. I*, 2, w. 6); słyhać tu „świercze”, które „nad łąkami / Ciepło lato witają głośnymi pieśniami” (*Muza*, w. 11—12), widać lasy, ciemne i nagie w zimie, to znów zieleniące się na wiosnę i latem (*P. II*, 9, w. 5—7; *I*, 2; *II*, 1, w. 55—56). W najbliższym otoczeniu domu drzewa dają ożywczy cień sprzyjający tworzeniu poezji (np. *P. I*, 7; *Fraszki II*, 6; *III*, 6, 7). Miejsce to jest formowane i przeżywane jako rodzima odmiana antycznej wsi, zapewniającej poecie literackie *otium*, stanowiącej przeciwień-

²⁷ Zob. W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*. W: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977, s. 150—172. Problem stosunku poety do sztuk plastycznych analizuje M. Hartleb (*Estetyka Jana Kochanowskiego*, Cz. 1. Lwów 1923).

stwo miejskiej cywilizacji. Ale na ową wizję nakłada się inny jeszcze rysunek. To rozległe, wydzielone z otwartej przestrzeni naturalnej miejsce jest otoczone granicą, z której istnienia dobrze zdajemy sobie sprawę, choć nie mówi się o niej wyraźnie. Zamyka ona przestrzeń zorganizowaną, będącą terenem celowego, gospodarskiego działania (*Sob.*, XII). Przestrzeń ta, poddana człowiekowi i objęta jego staraniem, to zarazem rękojmia niezależności społecznej i umiarkowanego dostatku („Pobożne jego staranie / I bezpieczne nabywanie”, *Sob.*, XII, w. 7—9). Daje gospodarzowi poczucie bezpieczeństwa, spokoju i materialnej stabilności, obce innym społecznym kondycjom (*ibidem*, w. 9—12)²⁸.

Granice o j c z y z n y, przeciwnie, zamykają się wyraźnie i ostro rozdzielają dwie strefy przestrzenne: swojską i obcą. Otaczają „szeroką polską krainę” (*P.* II, 13, w. 26). Mówi się o nich podniosłe (*P.* I, 13, w. 24; II, 13) z żywym zaangażowaniem emocjonalnym, wyrażającym patriotyczną postawę. Ojczyzna tworzy azyl poety jako członka narodu: bronienie tej strefy przed zagrożeniem płynącym z zewnątrz jest obowiązkiem obywatelskim.

Miejsca „zamknięte” — jak dom, wieś lub ojczyzna — sytuują się w realnej, ziemskiej przestrzeni. Inny charakter ma miejsce stanowiące „strefę Boskiej opieki”, chroniące człowieka przed zagrożeniem płynącym ze świata, lokalizowane wszędzie i nigdzie, a przywoływane przeważnie za pomocą metaforyki o proveniencji biblijnej. Azyl ten (czwarty krąg zamknięcia) może być sytuowany rozmaicie, np. pod „namiotem Bożym”:

On w niebezpieczeństwie moim
Skrzył mię pod namiotem swoim; [*Ps.* 27, w. 17—18]

— pod „cieniem Boskim”:

Ale Pan każdego broni,
Kto się pod cień Jego skłoni. [*Ps.* 14, w. 23—24]

— pod „skrzydłami Boskimi”:

Jedno zawždy niech będziem pod skrzydłami Twemi! [*P.* II, 25, w. 28]

— pod „zbroją” — łaską Bożą:

Okryjesz go łaską swoją
Jako napewniejszą zbroją;
Zbroją, która krom swej skazy
Może wytrwać wszelkie razy. [*Ps.* 5, w. 49—52]

Podobną funkcję ewokowania miejsc bezpiecznych, obwarowanych Boską opieką, pełnią metafory: twierdzy, zamku, opoki, portu.

Przestrzeń ograniczona może wszakże nie być azylem człowieka załęcznionego horyzontalną rozległością świata, ale przeciwnie — miejscem

²⁸ Hernas, *op. cit.*, t. 1, s. 20—28. — S. Kot, *Urok wsi i życia ziemiańskiego w poezji staropolskiej*. Warszawa 1937.

poniewolnego zamknięcia, skazującym na cierpienie i wywołującym wewnętrzny protest. Jego właściwością jest ciasnota. Opozycja „cieśni” i „przestrzenności” powraca zwłaszcza w *Psałterzu* i ma swe uzasadnienie w obrazowaniu biblijnym. „Miejsce ciasne” kojarzy się z ciemnością i śmiercią, „plac przestrony” jest wobec niego wyzwoleniem, łączy się z jasnością i z życiem. Czytamy np. w *Psałterzu*:

Już mię była sroga zewsząd śmierć otoczyła;
 Już mię była wód piekielnych powódź strwożyła;
 Jużem prawie swój grób widział; już na mię była
 Śmierć swoje nieuchronione sidła wrzuciła.
 [.]
 Ale mię Pan wnet ratował z litości swojej.
 Wywiódł mię z ciasnego miejsca na plac przestrony,
 Wybawił mię, bom u Niego nie jest wzgardzony. [18, w. 7—10,
 38—40]

I podobnie:

Tyś mię z nieprzyjacielskich srogich rąk wybawił
 I na miejscu przestronym nogi me postawił. [31, w. 19—20]

„Miejsce ciasne” — nieprzyjazne, ciemne, groźne, przybiera niekiedy postać sidiel (jak w *Ps.* 31, w. 9: „Pomóż mi z sidiel”), konkretyzuje się też wielokrotnie jako więzienie lub labirynt.

W obrazie więzienia ograniczenie przestrzeni sygnalizują zwłaszcza mury i drzwi: Danae znajduje się w „twardej, kamiennej wieży”, za „troistymi nieprzełomionymi drzwiami” (*P.* II, 4, w. 1—3). Zewnętrzne zniewolenie nie tłumi wszakże duchowej swobody człowieka:

Niech się tym cieszy, że mię ma w niewoli!
 Ręce mógł związać, myśli nie zniewoli!
 [.]
 Jednę mam wolność w swej ciężkiej niewoli,
 Ze się wždy mogą napłakać do woli [*Fragm.*, 8, w. 17—18, 23—24]

lub:

Spiewa więzień okowany
 Tając na czas wnątrznej rany. [*Sob.*, IX, w. 3—4]

Labirynt pojawia się rzadziej, przeważnie jako mitologiczna aluzja do kunsztownej budowli Minosa (np. *Fraszki* III, 29).

Cechy miejsca zamkniętego jako przestrzeni wrogiej zyskały również w wyobraźni Kochanowskiego: miasto i dwór.

Dla poetów antycznych miasto było przedmiotem deskrypcji i pochwały. W jego wizerunku na pierwszy plan wysuwały się mury ciasno okalające kompleks gmachów, ulic i placów, a obok murów także bramy miejskie. W *Eneidzie* znajdujemy tak właśnie ukształtowany obraz miasta w budowie (I, 418—440). Katullus opisując tęsknotę za miejscem rodzinnym wspomina:

Utracone gimnazjum, forum, stadion, zabawy?
 [.]
 Byłem kwiatem gimnazjum i w palestrze też znany,
 Moje drzwi obłożone, moje progi wygrzane,
 Mój to dom był spowity zawsze w wieńce i kwiecie,
 (*Liber*, 63, w. 60, 64—66)

Miasto budziło podziw. Rzym był dla Horacego i innych poetów „miastem nad miastami” (*Carmina* IV, 3, w. 13).

Deskryptywno-laudacyjna wizja przestrzeni zamkniętej murami i wypełnionej wspaniałymi budowlami ustępowała u elegików miejsca lirycznym obrazkom fragmentów owej całości: zaułków i ulic, nie tyle odwzorowanych plastycznie, co przeżywanych emocjonalnie, np. u Owidiusza:

Wszystko w mieście snem milczy, srebrne rosą łąwą
 Płyną godziny nocy. Otwórz wrota żwawo!
 (*Amores* I, 6, w. 55—56).

u Katullusa:

[...] Choć czekają moi przyjaciele
 Na rogach ulic [...]
 (*Liber*, 47, w. 6—7)

u Sulpicji:

Rozkoszne miasto! Na wsi czyż miło dziewczynie,
 (*Elegiae*, VIII, w. 3)

Znajdujemy wreszcie, tak charakterystyczne dla rzymskiej kultury miejskiej, obrazy bujnego, pełnego wrzawy tłumu, np. u Horacego:

Śpiewaj festynów dni bezsądne, wrzawę
 zabaw ludowych w falującym mieście,
 radość, że wielki August, syty zwycięstw,
 wrócił nareszcie.
 (*Carmina* IV, 2, w. 41—44)

Ale właśnie u Horacego można uchwycić także ton zupełnie inny: motyw zmęczenia miastem, któremu przeciwstawia poeta wiejskie ustronie. Znużenie i niechęć przybierają różne formy, np. w zachęcie do Mecenasa:

przestań żyć w zgiełku, rzuć Romy
 spiętrzone dachy, mury —
 szukaj wytchnienia. [...]
 [.]
 Tymczasem ciebie w miasta gorączce
 wciąż jeszcze nęka zamysłów mrowie:
 (*Carmina* III, 29, w. 11—13, 25—26)

czy wreszcie:

odkopnę miasto, gdzie mieszka
ziemska zawiść obrzydła.

(*Ibidem*, II, 20, w. 3—4)

Sugestywny, mimo swej fragmentaryczności, obraz miasta, na który składają się: mury, spiętrzone dachy, zgiełk, niepokój, tłum kierujący się zawiścią — budzi sprzeciw i lęk poety. Miasto okazuje się wrogię osobowości ludzkiej.

Renesansowi teoretycy poezji spetryfikowali reguły pochwalnej de-skrypcji miasta. Scaliger w osobnym rozdziale *Poetices libri VII* zalecał opisywanie domów, rynków, budynków publicznych, świątyń, mostów, wież, a także dróg i akweduktów oraz posągów i wszelkich dzieł sztuki. Ta otoczona ciasno linią murów całość architektoniczna winna być ukazana jako skupisko ludzkie, w którym rozwijają się nauki i sztuki²⁹. Zasady te — wsparte i potwierdzone wzorami poezji starożytnej — wcielali w życie poeci neolacińscy. W Polsce skonwencjonalizowane opisy pochwalne miasta dotyczyły przeważnie stolicy. „*Encomia Cracoviae*” pisali np. Korwin i Janicki³⁰.

Kochanowski okazał się wierny tradycji, zwłaszcza w poezji łacińskiej. W *Elegiach* znajdujemy opis Rzymu na tle miast włoskich:

Mamże jeszcze wspominać grody, silnym obwiedzione murem, i tylu sławnych mistrzów? mamże wspominać obrazy i posągi, świątynie bogów od złota błyszczące, tylu dzieł pomniki i ogromy groźne jak piramidy? Starych to Kwiryków sławna matka, cnót żywiciela i potężnego państwa stolica [...]. Owo siedlisko bogów, świata stolica, złoty Rzym na pół zapadły, ledwo imię swoje zachowuje [...]. [III, 4, w. 41—66]

W wizerunkach miasta powtarzają się zwłaszcza mury i wieże (*El.* III, 15, w. 19—22; I, 1, w. 17). Pojawia się obraz miejskiego zbytku (*luxus urbanus*, zob. *El.* I, 13, w. 11—26). Świetność miasta tworzą „świątynie bogów od złota błyszczące i łaźnie, i teatry, cylicyjskim szafranem woniejące” (*El.* I, 13, w. 13—14). Ale miasto jest też niewdzięczne (*urbs invisita*; zob. *El.* I, 13, w. 1), a jego wrzawa (*urbis tumultus*) winna skłonić Myszkowskiego (jak Mecenasa w Horacjańskich wierszach) do ucieczki na wieś (*El.* III, 2, w. 30—31). Wiejskie *otium* i naturalne *loca amoena* stanowią przeciwieństwo zbytku, gwaru i zewnętrznej, efektownej świetności (*El.* I, 13, w. 11—26).

Migawkową pochwałę Krakowa odnajdujemy np. w *Epinikion* dla Batorego, w scenie przekraczania bram miejskich:

Tak przekroczyłeś silne bramy sławnego grodu i wśród najwyższej radości wielbiącego cię narodu na zamek cię wprowadzono. [w. 361—365]

²⁹ Scaliger, *op. cit.*, III, 121 (*Urbs*),

³⁰ W. Korwin, *Oda saficka o Polsce i jej stolicy*. Przełożył E. Jędrkiewicz. W: *Antologia poezji polsko-łacińskiej. 1470—1543* Wstępem opatrzyła i opracowała A. Jelicz. Warszawa 1956. — K. Janicki, *Tristia*, X. W: *Carmina. Dzieła wszystkie*. Wydał i wstępem (I) poprzedził J. Krókowski. Przełożył

Za bramą miejską nowy władca napotyka tłum ludzi świętujących i wyrażających wspólną wszystkim radość.

Zetknięcie poety z miastem jest zupełnie inne. Stającego u bram przeraża ciasnota ściśniętego murami miejsca, zamknięcie przestrzeni, wypełnionej ludzką ciżbą, gwarem i hałasem.

ledwo od bramy nie zawróciła [Muza moja], gdy stanęła niezwykłym widokiem zdumiona: tłoczy się lud, nawzajem tłoczony; tu pieszy kroczy, tam jeździec ciągnie zbrojny; skrzypią piły i tętnią kowadła kowali, jakby sycylijska Etna dla Jowisza wytapiała grotty. To widząc Muza moja u bramy stanęła zdziwiona, gdyż nic takiego na wsi nie oglądała, i gdy dopiero z nastaniem zmroku ciżba się rozeszła, ledwo na miasto puścić się odważyła. [El. III, 11, w. 3—12]

Duszne, tłoczne i hałaśliwe miasto, uspokajające się nieco pod wpływem ciemności, nieprzyjazne poecie wyobcowanemu z tłumu i spoglądającemu nań z zewnątrz z narastającym przerażeniem — to jeszcze jedna wersja „miejsca ciasnego”, tworzącego zagrożenie ludzkiej osobowości, zbliżającego się swą strukturą (podobnie jak więzienie lub labirynt) do konwencji „miejsca straszego”.

Podobne cechy można odnaleźć jeszcze w obrazie „dworu zwodniczego” (*fallax aula*), odczuwanego przez poetę jako miejsce osobistej niewoli (El. III, 15, w. 1—10). Ciasnota, zagubienie w tłumie, zależność od cudzej woli, „obrażanie czułego boku o twarde podwoje” — to właściwości owego miejsca, pozwalające rozpatrywać je również jako wersję przestrzeni zamkniętej, wrogiej jednostce ludzkiej.

Ruch poziomy

W przestrzeni ziemskiej odbywa się ruch po linii horyzontalnej, prostopadły do kierunku przemieszczeń „góra—dół”³¹. Może to być przemierzanie odległości przez postacie przedstawione, a więc ruch fabularny sygnalizowany odpowiednimi fragmentami narracji epickiej, przybierający formę przychodzenia, odchodzenia, uciekania, płynięcia, wędrowania itd. Może to być jednak ruch odmienny: w świecie liryki słownictwo sygnalizujące przemierzanie przestrzeni może spełniać rolę systemu znaków służących ewokowaniu bądź zmienności zjawisk otaczającego świata, bądź też dynamiki procesów psychicznych jednostki ludzkiej.

E. Jędrkiewicz. Wstęp (II), komentarz [...] opracowała J. Mosdorf. Wrocław 1966. BPP, B 15.

³¹ Fragment ten szkicowo i wstępnie sygnalizuje złożony problem, z pewnością zasługujący na wnikliwsze zbadanie. Podobnie jak cały artykuł — został on napisany i złożony do druku przed ukazaniem się artykułu J. Abramowskiej *Peregrynacja* (w zbiorze: *Przestrzeń i literatura*), gdzie zagadnienie ruchu horyzontalnego w literaturze staropolskiej zostało omówione wszechstronnie i inspirowująco.

Wizja zmian w otaczającym świecie dotyczy np. zjawiska następstwa pór roku:

Po chwili wiosna przyjdzie,
Ten śnieg z nienagła zyjdzie, [P. II, 9, w. 9—10]

Przestrzeń, czas i ruch spletają się tu ściśle, konstytuując znaczeniowe pole odniesienia czasowników „przyjdzie” i „zypadzie”; „przychodzenie” i „schodzenie” stają się metaforami dynamiki świata przyrody³².

Przeżycia i stany psychiczne również są oddawane za pomocą metafor przestrzenno-ruchowo-czasowych. Plastyczny obraz wewnętrznego rozdarcia poety znajdujemy np. w zmitologizowanej wizji:

Czuję ja teraz, że myśl ma rwie się w różne strony: to gniew, to miłość wre w sercu moim. Taki stan, to jakby rozciągnąwszy się na ziemi na całych dziewięć staj, bujną piersią żywić dwa ptaki drapieżne, lub jakby wciąż toczyć kamień pod górę i wciąż spadać z nim na dół, lub jakby być wplecionym w ustawicznie kręcące się koło. [El. II, 3, w. 29—34]

Miłosna poezja rzymska oraz nowożytna włoska (Petrarka) знаły rozmaite odmiany metaforycznych „poruszeń” horyzontalnych, służących ewokowaniu stanów i przeżyć psychicznych. Pojawiały się tam nawrotne obrazy uciekania, wędrowania, błędzenia, płynięcia, wstępowania na drogę dobrą lub złą, przybywania, dobijania do brzegu, gonienia, pędzenia przed siebie, powolnego kroczenia itp. Najszerszy repertuar ruchowej metaforyki stworzył Petrarka, „uruchamiając” niejako w ten sposób świat psychiki.

Kochanowskiemu bliższa była w tym zakresie wyobraźnia poetów rzymskich. Dominują w jego utworach dwie zwłaszcza formy ruchu w przestrzeni psychicznej: ucieczka oraz wędrowka.

Ucieka on (podobnie jak Properejusz, np. *Elegiae* II, 16, w. 39—40) przed nie sprzyjającą mu kochanką na kraj świata, w nieokreślone „daleko” (El. II, 6, w. 21—30). Motyw ten pojawia się w innych jeszcze utworach (np. El. I, 4, w. 1—4; III, 1, w. 25—28). Bezskuteczna okazuje się ucieczka przed własnym sumieniem (*Fragm.*, 3, w. 42), przed samym sobą (El. II, 3, w. 38—46).

Wędrowanie (ładem i wodą), stanowiące — zarówno w łacińskiej

³² Obraz ten był dodatkowo uwikłany w złożone treści temporalne. Personifikowanie pór roku oraz eksponowanie ich ciągłego następstwa (obrazowanego chętnie za pomocą form ruchu kolistego) stanowiło *locus communis* renesansowej poezji oraz sztuk plastycznych. Topos ten miał źródło zarówno w starożytnej filozoficznej koncepcji kołowości czasu, jak też w mitach wiecznej regeneracji natury. W sztuce i w poezji (także u Kochanowskiego) podobnymi znaczeniami były obarczane symbole roślinne (np. drzewo — tracące i odzyskujące liście) oraz zwierzęce (np. jelen — odzyskujący rogi; wąż — zrzucający i odnawiający skórę). Piszę o tym obszerniej, przytaczając odpowiednią dokumentację oraz literaturę przedmiotu, w artykule *Znaki czasu w poezji Kochanowskiego* (w tomie moich rozpraw przygotowywanym do druku: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*).

jak polskiej poezji — wyraz niepewności i wewnętrznego niepokoju, jest metaforą chwiejności egzystencji ludzkiej.

Nie z taką trwogą prują żeglarze wody Neptuna, gdy gwiazdy w ciemną noc się skryły, nie taki niepokój ogarnia wędrowca, gdy przy schyłku dnia w hercyńskiej bładzi puszczy, jakim niepokojem serce me szarpane [...]. [EL. II, 5, w. 1—5]

Szczęśliwy, żeś już tego morza skały ominął i przybił do przystani z nie uszkodzoną łodzią. My jeszcze płyniemy po oceanie, niepewni, dokąd nawet groźna burza przeciwnego Notu poniesie [...]. [EL. IV, 2, w. 9—12]

Wędrowanie wiąże się z wyborem dróg i ścieżek. Zwłaszcza w *Psalterzu* — pod wpływem metaforyki biblijnej — drogi „świętobliwej”, „prawe” oraz ścieżki „nieobłądliwe”, „prawe”, „jawnej sprawiedliwości” pojawiają się obok dróg błędnych. Kroczenie po wytyczonych, wypróbowanych szlakach jest jednak inną nieco formą ruchu niż beznadziejna, pozbawiona określonego kierunku i celu wędrówka, o której pisał Horacy: „Czemu wędrujemy wiecznie?” (*Carmina* II, 16, w. 18).

Horyzontalna wizja świata skryształizowała się w twórczości Kochanowskiego pod wyraźnym naporem wzorów starożytnych, naśladowanych wszakże bez znamiennej dla epoki uległości imitacyjnej, lecz w przekornym dialogu z konwencjami poetyckimi oraz ze sztywnymi regułami podsuwanymi przez teorię literacką. Obraz przestrzeni pragmatycznej: „całego świata” i poszczególnych „miejsz” („naturalnych”, a więc „otwartych”, oraz „sztucznych”, a więc „zamkniętych”) — swą strukturą poziomą dopełnia wizje kulistą (wszechświata) i pionową (przestrzeni mitycznej), składając się na swoistą całość spacji. Owa całość okazuje się mocno spojona z renesansowym rozumieniem świata. Jest głęboko zakorzeniona w tradycji antycznej oraz biblijnej, ale równocześnie żywo reaguje na podniety płynące ze współczesnej filozofii, nauk przyrodniczych, religii, sztuk plastycznych. Nosi zarazem cechy właściwe indywidualnej wyobraźni poety. Ukazuje się nam jako swoista konstanta jego twórczości. Rzecz jasna, w poszczególnych utworach elementarne składniki troistej wizji świata powracają w niejednakowym ujęciu i nasileniu, są tonowane właściwościami językowymi i gatunkowymi, łączą się z pewnymi tematami, będąc wykluczane przez inne. Jednakże ich nawrotność pozwala mniemać, że mamy do czynienia nie z luźnymi i przypadkowymi obrazami, ale z wyraźnie zarysowaną przestrzenną wizją świata, zasugerowaną przez wyobraźnię i wiedzę epoki.