

Teresa Michałowska

Kochanowskiego poetyka przestrzeni : kula i pion

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/1, 71-100

1978

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

KULA I PION *

Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość. Nie możemy pojąć żadnej rzeczy realnej inaczej jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni. [...]

Jednym z najbardziej ważkich i kuszących zadań filozofii antropologicznej jest opisanie i przeanalizowanie szczególnego charakteru, jakiego czas i przestrzeń nabierają w doświadczeniu ludzkim. Uznanie, że czas i przestrzeń muszą wyglądać tak samo w odczuciu wszystkich istot organicznych, byłoby przypuszczeniem naiwnym i bezpodstawnym. [E. Cassirer¹]

W traktacie *Apologia de descensu Christi ad Inferos* Pico della Mirandola pisał:

Istnieją [...] dwa rodzaje myślicieli. Do jednego z nich należą umysły filozoficzne, które nie mają żadnych trudności w rozumieniu tak wybitnie metafizycznych pojęć, jak idee anioła czy pozaziemskiej nicości. Do drugiego rodzaju należą ci, w których dar wyobraźni góruje nad zdolnością poznawczą. Są oni w stanie chłonać każdy wywód, dopóki tylko wyobrażenia dotrzymuje kroku ich myśli. Umysł ich bowiem nie potrafi przekroczyć granic własnej wyobraźni, a ogarnąć umie tylko przestrzeń (*magnitudo*) albo to, co mieszka lub mieści się w przestrzeni. Cokolwiek mają w myślach, albo samo jest liczbą, albo mieści się w liczbie, jak to jest w przypadku punktu. Dlatego ludzie ci są melancholijni i stają się wybitnymi matematykami, ale bardzo złymi metafizykami, gdyż myślą swą nie potrafią wzbić się poza umiejscowienie i przestrzeń, które są podstawami matematyki².

* Obraz przestrzeni usytuowanej wzdłuż linii poziomej zostanie omówiony w osobnym artykule: *Kochanowskiego poetyka przestrzeni. Wizja horyzontalna* (tekst przeznaczony do druku w „Pamiętniku Literackim”).

¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przełożyła A. Staniewska. Przedmową poprzedził B. Suchodolski. Warszawa 1971, s. 92.

² Cyt. za: E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Św. Hieronim w pracowni”, „Melencolia I”*. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 288. (Tu i w dalszych cytatach podkreślenia — jeśli nie zaznaczono inaczej — T. M.). Pojawiający się w przytoczonych sformułowaniach Pico della Mirandola motyw „melancholii” omawia szeroko Panofsky (*ibidem*, s. 285—290). Zob. też R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Cambridge 1964. Wyobrażenia przestrzenna,

Przeciwstawienie „wyobraźni” i „rozumu” (władzy intelektualnej „umysłów filozoficznych”) odwoływało się do obiegowych sądów psychologicznych, mających oparcie w renesansowych poglądach na fizjologię. Zgodnie ze schematem pojawiającym się już w traktatach średniowiecznych (np. u Awicenny i Awerroesa), z małymi tylko zmianami przyjętym przez uczonych nowożytnych, wyobraźnię (*imaginatio*) uważano za jedną z trzech wewnętrznych władz umysłowych, stawianą obok rozumu (*ratio*) oraz pamięci (*memoria*), lokalizowaną w dwóch przednich komorach ludzkiego mózgu. Tak więc bodźce dostarczane człowiekowi przez pięć zmysłów zewnętrznych jako luźne „obrazy sensualne” wyobraźnia selekcjonuje i układa w spójne, złożone „obrazy umysłowe”. Te z kolei przechodzą do średniej komory mózgu, gdzie znajduje się rozum (*ratio*, *vis cogitiva*), który je poddaje ocenom etycznym i wartościuje pod względem stosunku do prawdy, by wreszcie przesłać do tylnej komory mieszczącej pamięć, pełniącą wobec nich funkcję magazynu³.

„*Imaginatio*” stała się w XV i XVI w. doniosłym problemem antropologii filozoficznej, zwłaszcza dla tych myślicieli, którzy doceniali jej rolę w procesie poznawczym. Widziano w niej pośrednika między zmysłami a rozumem, między „ciałem” a „duszą”; punkt medialny między makrokosmosem a mikrokosmosem ludzkiego indywiduum⁴. Jej rolę epistemologiczną wartościowano jednak rozmaicie. Dla Ficina była ona składnikiem „drugiej duszy”, niższej władzy poznania. „*Anima secunda*” obejmowała funkcje fizjologiczne, wśród których — prócz zmysłów stykających się bezpośrednio z materią świata zewnętrznego mieściła się wyobraźnia, czyli „postrzeganie wewnętrzne” (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*). „*Anima prima*”, czyli „dusza pierwsza”, ogarniała natomiast dwie władze: „*Ratio*”, czyli rozum koordynujący efekty aktywności imaginacyjnej zgodnie z założeniami logiki, oraz „*Mens*” (*intellectus humanus sive angelicus*), kontemplujący wiecznie idee i w ten

niezbędna w geometrii, łącząca matematyków z artystami i biegłymi rzemieślnikami, była początkowo stawiana dość nisko w hierarchii władz umysłowych człowieka; w XVI w. została nobilitowana i zaliczona do władz znajdujących się pod wpływem Saturna i „szału melancholicznego”, właściwego geniuszom. Np. w systemie pojęciowym Korneliusza Agrippy z Nettesheim (*De occulta Philosophia*, 1509—1510) znalazła się wśród trzech odmian genialności ludzkiej.

³ Zob. G. Castor, *Pléiade Poetics. A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*. Cambridge 1964, s. 143—147.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 137—183. Sygnalizujemy tu w największym skrócie jeden tylko wątek rozległej problematyki teoretycznej „imaginacji”. Szerzej na temat koncepcji wyobraźni w dawnej teorii filozoficznej i estetycznej — m. in.: M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*. Urbana 1927. — R. Klein, *La Forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris 1970, s. 65—88. — *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. A. Preminger. Princeton 1974, s. 370—377. — *The Rule of Reason*. Ed. R. G. Saisselin. Cleveland—London 1970, s. 102—110.

sposób poznający prawdę, ujmujący takie np. pojęcia, jak wieczność lub nieskończoność⁵. Na początku XVI w. Karol Bovillus w *Liber de sensu* (1510) dowodził, że umysł ludzki stanowi duchowe centrum makrokosmosu, dzięki któremu Boska inteligencja może nawiązać kontakt ze światem fenomenów materialnych. Umieszczony na powierzchni ludzkiego ciała *sensus exterior* chłonie otaczające go *universum* (*maiolem mundum*); znajdujący się wewnątrz ciała *sensus interior* (czyli imaginacja) — przetwarza płynące z zewnątrz bodźce w pełne obrazy. Wyobrażenia należy zdaniem Bovillusa do wyższego porządku bytu, jest czymś doskonalszym niż zmysły — bierne receptory materialnych składników świata. Imaginacja podlega rozumowi, który poddaje selekcji i ocenie rezultaty jej aktywności. Jeśli ustaje kontrola rozumu, imaginacja może konstruować obrazy fałszywe, nie odbijające w najmniejszym stopniu istoty rzeczy. Nic dziwnego, przecież operuje materialem przypadkowym i niepewnym: podsuwanymi przez zmysły „złudami” (*spectra*)⁶.

Otoczający świat człowiek postrzega w formach spacjalnych. W taki sam sposób chłonie kosmos (rozpostartą nad ludzkimi głowami kopułę nieba) co przestrzeń horyzontalną wraz z rozmieszczonymi w niej bryłami. Przestrzenność jest nieodłączną kategorią dostarczanych mu przez *sensus exterior* wizualnych sygnałów, przekazywanych wyobraźni. Imaginacja z konieczności operuje formami spacjalnymi. Wyobraźnię przestrzenną posiadają matematycy — dowodził Pico della Mirandola. Ale równocześnie — uzupełniano tę myśl — stanowi ona główną władzę mentalną artysty, zwłaszcza malarza czy architekta⁷.

Sposoby widzenia i odtwarzania przestrzeni stały się centralnym problemem dociekań i dyskusji na temat malarstwa we Włoszech renesansowych. W wieku XV skryształizowała się tam nowa gałąź wiedzy artystycznej, oparta przede wszystkim na zasadach matematycznych: nauka o perspektywie.

Perspektywa to sposób przedstawiania na płaszczyźnie przedmiotów istniejących w przestrzeni, zgodnie z prawami widzenia, to znaczy tak, że obserwacja powstałego na płaszczyźnie obrazu wywołuje iluzję postrzegania takich samych stosunków przestrzennych, jak wówczas gdy obserwujemy przestrzeń w rzeczywistości⁸.

⁵ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*. W: *Studia z historii sztuki*, s. 192—195.

⁶ Castor, *op. cit.*, s. 147—150. Analogiczne wątki myślowe pojawiają się w dziele Bovillusa *Liber de Sapiente* (tekst i omówienie w: E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1963, zwłaszcza s. 329—331) oraz w traktacie Mikołaja z Kuzy *Liber de Mente* (zob. jw., s. 230, 256 i in.).

⁷ Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera*, s. 290.

⁸ J. Białostocki, *O teorii sztuki Albrechta Dürera*. W: *Pięć wieków myśli o sztuce*. Wyd. 2, zmienione. Warszawa 1976, s. 43.

Owa renesansowa wiedza, zwana *perspectiva artificialis*, dotyczyła zarówno *continuum przestrzennego* jak brył w owym *continuum* rozmieszczonych oraz zachodzących pomiędzy nimi stosunków.

Perspektywa artystyczna [...] pełniła kilka funkcji w sztuce Quattrocenta, znamiennych dla renesansowego połączenia sztuki i nauki. Po pierwsze, umożliwiała stworzenie konsekwentnego obrazu przestrzeni; po drugie, „organizację kompozycji”, i po trzecie, „utrzymanie doskonałej harmonii pomiędzy tą nową (przedstawioną w obrazie) rzeczywistością a powierzchnią, na której jest ona namalowana” (White). Problem poprawności przedstawienia przestrzeni i tego, co się w niej znajduje, był więc zasadniczo zbliżony z podstawowym problemem estetyki Renesansu wyrażającym się w dyrektywie harmonii jako naczelną zasady kompozycyjnej⁹.

W poetyce renesansowej wyobraźnia została uznana za jeden z podstawowych (obok imitacji oraz inwencji) czynników twórczej aktywności poety. Wśród teoretyków Plejady najdobitniej Ronsard podkreślał jej rolę w kreowaniu fikcji. W *Abregé de l'Art poétique françois* pisał m. in.:

*l'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant celles que terrestres, aminées ou inanimées, pour après les représenter descrire et imiter*¹⁰.

Panowało przekonanie, że imaginacja produkuje obrazy poetyckie (prawdziwe lub zmyślane), których przestrzenność narzuca się z całą oczywistością. Najprostszym środkiem ich ekspozycji stawał się opis.

Renesansowi teoretycy poezji formułowali reguły przedstawiania świata w jego aspekcie spacjalnym. Opierając się na tradycji antycznej, ewokowali zasady literackiej deskrypcji rozwijane w retoryce i poetyce starożytnej, a zwłaszcza zawarte *implicite* w dokonaniach poetyckich wzorcowych autorów (Wergilego, Horacego, Homera, Pindara). Rozbudowywali przede wszystkim normy opisu i pochwały „miejsce” (*locorum*),

⁹ *Ibidem*, s. 46. Zob. też cały podrozdz.: *Podbój przestrzeni*.

¹⁰ Cyt. za: Castor, *op. cit.*, s. 172 („Inwencja jest naturalną funkcją wyobraźni, tworzącej idee i formy wszystkich rzeczy wyobrażalnych, zarówno niebiańskich jak ziemskich, ożywionych jak martwych, aby je przedstawić, opisać i naśladować”). Zob. też s. 168—183. Problem „imaginacji” jako doniosłego składnika twórczej aktywności poety pojawiał się również u innych autorów, we Włoszech np. u A. Segniego (*Lezioni intorno alla poesia*, 1573; zob. przedruk w zbiorze: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di B. Weinberg. T. 3. Bari 1972, s. 39 n.), a jeszcze wyraźniej u F. Patriziego da Cherso (*Della poetica finzione*, 1587; zob. *Della poetica*. Edizione critica a cura di A. Barbagli. T. 3. Firenze 1971, s. 17 n.). Wcześniej G. F. Pico della Mirandola (II) wydał osobny traktat o wyobraźni (*Liber de Imaginatione*, Venezia 1501; wyd. krytyczne: *On The Imagination*. Ed. H. Caplan. Cornell Univ. Press, 1930).

stanowiących przestrzenne tło dla człowieka i jego działań¹¹. Jednak obraz ziemi, horyzontalną wizję spacjalną, poszerzali aż do granic *universum*. Scaliger domagał się ukazywania jednostki ludzkiej w kontekście makrokosmosu. Wszechświat kazał ujmować w jego kształcie fizycznym. „*Coelum*” było dla niego olbrzymią przestrzenią (*spatium*), zamkniętą w geometryczną formę kuli, w której po określonych torach poruszały się harmonijnie, niezmiennym ruchem ciała niebieskie¹². Wizję tę rozbudował Sarbiewski, przyrównując poetę do malarza i zarazem do Boga — jako do tych, którzy tworzą uniwersalne tło dla człowieka, lokowanego w centrum makrokosmosu¹³. Ale kontekst istnienia i działania jednostki mógł być pojęty jeszcze inaczej. Sarbiewski przypominał, że boski Maro umieszcza swego bohatera „nawet w podziemiu [...], co więcej — [...] umieszcza go w niebie”¹⁴. *Universum* świata mogło zatem zyskiwać w poezji inny zgoła wymiar, układając się wzdłuż wertykalnej osi łączącej sakralne niebo z podziemiem, mityczną „góre” z „dołem”.

Zgodnie z zasadą imitacji wzorów poeci renesansowi chętnie odwoływali się do nawrotnych obrazów spacjalnych podsuwanych im przez literaturę antyczną oraz judejsko-chrześcijańską. Tradycyjny repertuar wzbogacali jednak nowymi tematami. Reinterpretowali też dawne motywy, przesycając je treściami zgodnymi z własną mentalnością i wyobraźnią.

W liryce tego okresu zarysowały się trzy różne wizje przestrzenne, oparte na geometrycznych formach kuli i linii prostej. Kulisty był kosmos otaczający człowieka umieszczonego w centrum przestworzy, fascynujący swą harmonijnością i doskonałością okrężnego ruchu. Linia prosta biegnąca pionowo, stanowiąca oś mitycznej struktury wertykalnej, otwierała przed wyobraźnią poetów renesansu możliwość tworzenia obrazów związanych z bytem pośmiertnym człowieka. Co więcej, przeciwstawienie „góry” i „dołu” implikowało złożoną problematykę dwoistości natury ludzkiej. Ruch wertykalny (mniej doskonały od kolistego) włączył człowieka w swoisty obieg mityczny, którego siłę napędową tworzyła dialektyka duchowego „wzlotu” i „upadku”. Linia prosta pozioma kierowała wreszcie uwagę na przestrzenne *continuum* ziemskie: *theatrum ordinarium* działania jednostki, wyznaczając jednocześnie tor jej horyzontalnych poruszeń.

¹¹ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem* (wyd. 1: Lyon 1561), III, 5 (*Locus*); III, 120 (*Locus*); III, 121 (*Urbs*). Podstawowe źródła antyczne na temat teorii opisu „miejsca” przytacza H. Lausberg (*Handbuch der Literarischen Rhetorik*. München 1960, s. 382—384).

¹² Scaliger, *op. cit.*, III, 120.

¹³ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 5—10. BPP, B 4.

¹⁴ *Ibidem*, s. 135.

Wizja kosmosu

W pieśni 6 *Fragmentów*, dokonawszy opisu wszechświata, tego, „co widzimy” (w. 89) — Kochanowski zatrzymuje się nagle przed tym, co niepoznawalne:

Cóż, gdzie nasze oczy
Dosiąć nie mogą? Gdzie myśl, która niebem toczy,
Gdzie sama piękność świeci i kształty wszech rzeczy?
Nie może tego pojąć mdły rozum człowieczy. [w. 89—92]¹⁵

W owym niepojętym bezkresie egzystują idee bytów realnych oraz najwyższa idea piękna: „sama piękność”, utożsamiana w nurcie platońskiej estetyki i filozofii (od św. Augustyna po Akademię Florencką) — z Bogiem¹⁶.

Renesansowa filozoficzna koncepcja przestrzeni (*magnitudinis*) posiadała antecedencję zarówno w *Timaiosie* jak w *Biblii*. Platon ujął przestrzeń (*kénon*) jako niezależną od ciał rozciągłość, będącą receptorem i miejscem bytu zarówno ciał jak idei¹⁷. Określał ją jako „pewną postać niewidzialną i bezkształtną, która może przyjąć wszystko i ma jakiś niepojęty kontakt z przedmiotami myśli”. „Wszystko, co powstaje, ma w niej jakieś miejsce”¹⁸. Uzupełniał jej wizję o *vacuum*, próżnię: przestrzeń nie zajęta niczym¹⁹. Takiemu wyobrażeniu przeciwstawiał się

¹⁵ Wszystkie cytaty z polskich utworów J. Kochanowskiego przytacza się tu według wyd.: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 6. T. 1—2. Warszawa 1969. (Zastosowano w lokalizacjach cytatów skróty: *Fen.* = *Fenomena*; *Fragm.* = *Fragmenta*; *P.* = *Pieśni*; *T.* = *Treny*).

¹⁶ Przeciwwstawienie świata „widzialnego” oraz „niewidzialnego” wiązało się w systemie Ficina z koncepcją gradualnej struktury bytu. Najwyższym stopniem doskonałości odznaczała się niewidzialna sfera nadniebiańska, w której bytowały inteligencje oraz idee będące prototypami rzeczy materialnych, egzystujących w świecie niższym. Podobnie piękno ziemskie miało być tylko refleksem Boskiego: „przepychem Boskiej dobroci”. Szczegółowiej o tym zob. Panofsky, *Neoplatonowski ruch* [...], s. 190. — B. Kieszkowski, *Platonizm renesansowy*. Warszawa 1935, s. 53—61. — A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*. Genève—Lille 1954, s. 42.

¹⁷ Zob. A. C. Crombie, *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*. Przełożył S. Łypacewicz. T. 2. Warszawa 1960, s. 51. — *Dictionary of the History of Ideas*. Ed. Ph. P. Wiener. New York 1973. T. 4, s. 295—307; t. 1, s. 535—554.

¹⁸ Platon, *Timaios*, XVIII (cyt. według: *Timaios i Kritias*. Przełożył, wstępem oraz objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1960, s. 69, 71).

¹⁹ Koncepcja przestrzeni jako nieograniczonej próżni, zapoczątkowana przez atomistów, podjęta przez Epikura, została wyłożona w sposób poetycki przez Lukrecjusza w *De rerum natura* (I, 954—1013). Czytamy tu m. in. (cyt. według: *O naturze wszechrzeczy*. Przełożył E. Szymański. Do druku przygotowała I. Krońska. Komentarzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1957, s. 37):

Nic samo sobie kresu nie stawia; bo przyroda
Rządy sprawuje takie, że gdzie się ciało kończy,
Próżnia jest, i znów ciało, i znów się z próżnią łączy.
W ten sposób nieskończoność ma sens swój i harmonię,

Arystoteles (*Fizyka*, ks. IV, oraz *O niebie*) przecząc możliwości istnienia czegokolwiek poza ciałami, które posiadają określone wymiary i zajmują miejsca przylegające ściśle do siebie, tworzące zatem *plenum*²⁰. Te dwa ujęcia współzawodniczyły w późniejszej filozofii europejskiej²¹.

Renesansowi platonicy nie dopuszczali możliwości alternatywnej wobec wizji zarysowanej w *Timaiosie*, dążąc jednocześnie do pogodzenia jej z przekazem *Pisma*. Rozważania nad przestrzenią, w oczywisty sposób wypełnioną zarówno przez byty cielesne jak duchowe, koncentrowały się tu wokół problemów kosmologicznych. Koncepcja kosmosu, ukształtowana czy to przez Pico della Mirandola, czy przez Ficina, nie pozwalała na odłączenie „świata widzialnego” od „niewidzialnego”: *machinae mundi* od jej idealnej, duchowej i Boskiej zarazem suprastruktury²².

Wizja tego „co widzimy”: kosmosu, przedstawionego przez poetę jako przestrzeń ograniczona, o wyraźnym, geometrycznym kształcie, stoi na uboczu głównych osiągnięć XVI-wiecznych nauk astronomiczno-przyrodniczych. Odcisnęły się na niej natomiast w widoczny sposób niektóre, głęboko zakorzenione w tradycji antycznej i biblijnej *topoi* filozoficzne oraz estetyczne, aktualizowane i obdarzane nowymi sensami, zwłaszcza przez ten kierunek myśli renesansowej, który ulegał wpływom neoplatonizmu.

Wszechświat u Kochanowskiego jest kulą — tworzą ją ułożone koncentrycznie, ruchome sfery, osadzone na obrotowej osi łączącej dwa bieguny niebieskie.

Wszystki gwiazdy tym pięknym wzorem usadzone
 Pojmuje z sobą niebo nieustanowione.
 Sama oś, która prędkie krąg niebieski toczy,
 Z miejsca swego by namniej nigdy nie wykroczy,²³
 [Fen., w. 25—28]

Bo choć się jedno kończy i drugie pójdzie po niem,

To i tak będzie zawsze ciągnąć się w dal bezkresną. [w. 1008—1013]

System Platona — przeciwny w swych zasadniczych założeniach koncepcjom atomistów — dopuszczał wszakże pojęcie *vacuum* (przestrzeni niczym nie zajętej). Píše o tym Crombie (*op. cit.*, t. 2, s. 51): „Część przestrzeni zajęta przez rozciągłość jakiegoś ciała była tego ciała »miejscem«; przestrzeń nie zajęta w ten sposób stanowiła *vacuum*. W zasadzie był to pogląd atomistyczny”.

²⁰ Crombie, *op. cit.*, t. 2, s. 50—52.

²¹ *Ibidem*, s. 50 n. — M. Markowski, *Filozofia przyrody w pierwszej połowie XV wieku*. Wrocław 1976, s. 115 n.

²² Zob. Kieszkowski: *Platonizm renesansowy*, s. 53—61; Giovanni Pico della Mirandola. *Charakter i geneza jego filozofii*. Warszawa 1930, s. 41—55. Odb. z r. 33 „Przeglądu Filozoficznego”. — Panofsky, *Neoplatoński ruch [...]*, s. 189—192. — Chastel: *Marsile Ficin et l'art*, s. 57—63; *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*. Paris 1959, s. 208—217. — P. O. Kristeller, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains*. New York 1961, s. 48—70.

²³ Motyw „osi świata”, mający swą genezę w koncepcjach pitagorejczyków, rozwinięty przez Platona w *Timaiosie* (XII (s. 39): „Ziemię zaś, karmicielkę naszą,

Podobny obraz pojawia się w *Elegiach*:

Jeśli zaś spojrzeć na złote przybytki ruchomego nieba, to czyż cokolwiek ludzkie oczy równie zachwycić zdoła? [...] tysiące [...] gwiazd o niezliczonych kształtach, a wszystkie osadzone na wirującym sklepieniu ogromnego nieba do zachodniego toczą się oceanu. [IV, 3, w. 27—28, 32—34]²⁴

Czytamy tu o „wypukłym niebie” („*convexus orbis*”, w. 4). Do sfer są przytwierdzone ciała niebieskie: gwiazdy stałe, pięć planet (tzn. Merkury, Wenus, Mars, Jowisz, Saturn), słońce oraz księżyc (w. 35—50). Krążące jednostajnym ruchem sfery wydają harmonijny dźwięk, muzykę niesłyszalną dla ludzkiego ucha. Czytamy w *Psałterzu*:

Nie ludzkim głosem, który nie jest taki,
Aby go człowiek mógł słyszeć wszelaki,
Lecz sprawą swoją, ruchem jednostajnym,
Który wszystkiemu światu nie jest tajnym. [19, w. 13—16]

lub w *Pieśniach*:

To li jest on krąg odmiennej światłości,
Wódz gwiazd różlicznych i sprawca żyzności?
Słyszę głos wdzięczny: prze Bóg, a na jawi,
Czy mię sen bawi? [I, 10, w. 9—12]²⁵

Szczególne miejsce w owej kulistej, dynamicznej strukturze przestrzennej zajmuje ziemia: idealne centrum wszechświata. Centrum, ale i „niskość”, rozumiana jako mniejsza doskonałość w porównaniu z nieskończoną doskonałością sfer niebieskich. Przeciwwstawienie ziemi i nieba — w kontekście kosmologicznym — powraca u Kochanowskiego wielokrotnie, np. w *Elegiach* (IV, 3), we *Fragmentach* (zwłaszcza w pieśni 6), w *Psałterzu* wreszcie:

osadzoną na osi przeciągniętej przez cały wszechświat, urządził tak [...]”), został przejęty przez neoplatoników. Kieszkowski (*Platonizm renesansowy*, s. 60) przytacza odpowiednią wypowiedź na ten temat Ficina z *Theologia Platonica* (IV, 1, 129).

²⁴ J. Kochanowskiego *Elegie* przytacza się tutaj w dosłownym przekładzie prozą, według: *Dzieła wszystkie*. Wyd. Pomnikowe. T. 3. Przekład polski T. Krasnosielskiego. Tekst ustalił, wstępy i przypiski dodał J. Przyborski. Warszawa 1884.

²⁵ Motyw „muzyki sfer” kilkakrotnie powraca w utworach Kochanowskiego, m. in. we fraszkach *Do snu* (II, 37, w. 11—12) oraz *Do Marcina* (II, 59, w. 1—2). To popularne wyobrażenie miało swe źródło w matematyczno-astronomicznych koncepcjach pitagorejczyków, o czym pisze W. Tatarkiewicz (*Historia filozofii*. Wyd. 7. T. 1. Warszawa 1970, s. 47): „Ustaliwszy mianowicie, że przyczyną dźwięków jest ruch, twierdzili, że również i sfery gwiazdne, krążące dookoła środka świata, ruchem swym wydają dźwięk. Dźwięk ten jest harmonijny, ponieważ odległości sfer tworzą harmonijną proporcję: musi więc dźwięczeć w przestworzach »muzyka sfer«, symfonia świata, której nie słyszymy tylko dlatego, że działa stale i równomiernie”. Wypowiedzi Ficina zob. m. in. w: *The Letters of Marsilio Ficino*. Preface by P. O. Kristeller. London 1975, s. 45—46. — A. Kuczyńska, *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa 1970, s. 186—190.

I ziemia, i cokolwiek na niej się najduje,
I co pod niebem mieszka, i co się buduje,
Wszystko Panu należy; [...] [24, w. 1—3]

lub w znanym fragmencie *Hymnu*:

Tyś pan wszystkiego świata, Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował;
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznymi. [P. II, 25, w. 9—12]

Wizerunek ten godzi się — w ogólności — z tradycyjnym, przedkopernikańskim geocentryzmem; odpowiada wspólnym tendencjom łączącym kosmologię Platona i Arystotelesa, zbiega się ściśle i szczegółowo z obrazem zakreślonym w *De natura deorum* przez Cyserona, nie oddala się w istotnych zarysach od schematu przedstawionego w *Almageście* przez Ptolemeusza. Stanowi *locus communis* potocznej świadomości naukowej, zgodnej z duchem przedheliocentrycznej kosmologii renesansowej²⁶.

Jednakże nie naukowe jądro owego obrazu, ale spojony z nim ściśle konglomerat pojęć estetyczno-filozoficznych stanowi o jego istocie. Kulisty, dynamiczny, harmonijny, rozumny i piękny kosmos jest dla Kochanowskiego obiektem refleksji estetyczno-filozoficznej; jest również dowodem istnienia „Boskiego architekta”.

Koncepcja kulistości kosmosu wiązała się genetycznie z geometryczną kosmologią pitagorejczyków. Zgodnie z ich przekonaniami świat musiał być kulisty, gdyż kulę uważano za formę najdoskonalszą w swej prostocie²⁷. Platon nadał owej figurze piętno boskości.

Zaczem wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli, on się w każdym kierunku ciągnie równie daleko od środka aż do krańców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny. Uważał, że taki kształt jednostajny jest bez porównania piękniejszy od niejednostajnego²⁸.

Cycero (którego bezpośredni wpływ na Kochanowskiego w zakresie koncepcji kosmologicznych wydaje się bezsporny²⁹) podchwycił i rozwinął ten motyw, dowodząc przewagi estetycznej kuli nad takimi figurami

²⁶ Analogiczne badania poezji Plejady francuskiej pod kątem jej związków z renesansowymi naukami przyrodniczymi przeprowadził A. Kibédi Varga (*Poésie et cosmologie au XVI^e siècle*. W zbiorze: *Lumières de la Pléiade*. Paris 1966, s. 135—155). Na związki poglądów Kochanowskiego z traktatem Cyserona *O naturze bogów* zwrócił uwagę W. Weintraub (*Manifest renesansowy Kochanowskiego*. Z angielskiego tłumaczyła M. Skroczyńska. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3/4). Analizę systemu Ptolemeusza przeprowadza Crombie (*op. cit.*, t. 1, s. 107 n.)

²⁷ Tatarkiewicz: *op. cit.*, t. 1, s. 45—46; *Mikołaj Kopernik a symmetria świata*. W: *Pisma zebrane*. T. 2. Warszawa 1972.

²⁸ Platon, *op. cit.*, VII 33b (s. 42).

²⁹ Zob. Weintraub, *op. cit.*

geometrycznymi, jak ostroką, walec lub stożek, oraz argumentując jej doskonałość — boskością:

Bo czy jest coś piękniejszego od jedyne go kształtu, który obejmuje zamknięte w sobie wszystkie inne kształty [...]. Ponieważ zaś najbardziej wyróżniają się dwa kształty: spomiędzy brył kula [...], a z płaskich figur krąg czy koło [...], przeto jedynie te dwa kształty odznaczają się tym, że wszystkie ich części są jak najbardziej podobne do siebie, że najdalej położone punkty są jednakowo oddalone od środka i że nie ma nic lepiej domierzonego od tych kształtów. [...] A przecież nie ma nic doskonalszego od świata. [...] Idzie za tym, że świat jest istotą żywą, mającą czucie, rozum i mądrość. A stąd z kolei wynika, że świat jest bóstwem³⁰.

Uderzająca wydaje się powszechność takiego ujęcia, a także analogia argumentacji na jego rzecz w dziełach renesansowych. Przekonaniu o doskonałości figur geometrycznych: kuli i koła, dawali wyraz filozofowie, uczeni, artyści i poeci³¹. Motyw ten pojawiał się np. w metafizycznych rozważaniach Ficina³²; Alberti dowodził, iż „jest wyraźnie widoczne, że natura ma upodobanie głównie w okrągłych formach”³³; Palladio przypisywał kołu znamię boskości, twierdząc, że w architekturze forma ta „nadaje się najlepiej do uzmysłowienia jedności, nieskończoności, jednokształtności i sprawiedliwości Boga”³⁴. Przytoczmy znamieną wypowiedź XVI-wiecznego platonika, Francesca Giorgiego Venneta (Zorziego), w dziele *De harmonia mundi totius cantica tria* (1525):

Dlaczego Hermes nazywa Boga kulą dającą się ująć tylko umysłem, kulą, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie? Czyż nie dlatego, że Bóg jest prawdziwą kulą kończącą się na samej sobie, ponieważ od siebie samego ma początek? On sam bowiem jest początkiem i końcem wszystkiego. Stąd wszystko, co stworzone, nosi ślad Boga, dąży do kulistości, jak to widać na przykładzie niebios, ziemi i innych elementów. Dotyczy to również innych rzeczy, chociaż nie widać tego tak wyraźnie³⁵.

³⁰ M. T. Cicero, *O naturze bogów*, II, 18, 47; II, 46—47 (cyt. według: *Pisma filozoficzne*. T. 1. Przełożył W. Kornatowski. Komentarzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1960, s. 99).

³¹ O estetyczno-filozoficznych implikacjach koła w renesansie — zob. G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris 1961, s. 1—21.

³² E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*. Przełożył z języka włoskiego K. Zaboklicki. Warszawa 1969, s. 135.

³³ Cyt. za: J. Białostocki, *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 46.

³⁴ A. Palladio, *I quattro libri dell' architettura*, IV, 2, 6 (wyd. 1: Venetii 1570). Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 255; zob. też s. 234—235, 254—255. — W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka — piękno — twórczość — odtwórczość — przeżycie estetyczne*. Warszawa 1975, s. 150.

³⁵ Cyt. za: *Filozofia włoskiego odrodzenia*. Wyboru dokonał oraz wstępem i przypisami opatrzył A. Nowicki. Warszawa 1967, s. 188.

Z wyobrażeniem kulistości wiązała się najściślej estetyczna myśl o harmonii świata. To właśnie doskonały kształt kosmosu i okръżność ruchu w nim panującego zapewniały ów nieskończony łań, porządek i idealny zestrój elementów. Wprowadzone przez pitagorejczyków słowo „kosmos” oznacza właśnie „łań”, „porządek”. Harmonii kosmosu pitagorejczycy przypisywali jakość matematyczną: wynikała ona ze stosunków liczbowych. Miała też aspekt akustyczny: wychodząc z założenia, iż przyczyną każdego dźwięku jest ruch, stworzyli teorię muzyki sfer, niesłyszalnej — wskutek swej jednostajności — dla ludzkiego ucha³⁶. U późniejszych filozofów, np. u Platona, harmonia kosmosu stała się dowodem boskości świata, zyskała sankcję teologiczną. Tak właśnie objaśniał ją Cyzero:

Jednakże ich [tj. gwiazd stałych] roczne obiegi, które odbywają się bez przerwy z zadziwiającą i wprost niewiarygodną stałością, dowodzą, że i w nich znajduje się moc boska oraz rozum boski. [...] Nie ma tedy na niebie ani przypadku, ani dowolności, ani błędzenia, ani bezzasadności; przeciwnie, panuje tam całkowity porządek, prawda, celowość oraz pewność³⁷.

Wszecławiat jest w całości przesycony Logosem, mądrością, przejawiającą się nade wszystko w celowości wewnętrznej organizacji. Przedstawiając swą teleologiczną koncepcję świata Cyzero dostrzegł w jego strukturze dowody „mądrości bogów”:

Skoro tedy wszystkie części składowe świata urządzone są tak, iż nie mogły być ani lepsze do użytku, ani piękniejsze dla oka, to zobaczymy, czy dokonało się to przypadkowo, czy też jest to stan, w którym nie mogłyby one trwać w żaden sposób, gdyby nie były kierowane przez mądrość i opatrność bogów³⁸.

W powszechnej harmonii kosmosu uczestniczy także mniej doskonała ziemia. Łań, mądrość i celowość cechują ziemską przyrodę. Objawiają się także w budowie ludzkiego organizmu — ta zapożyczona z *Timaios*a idea genialnej harmonii ciała ludzkiego prowadzi Cyzerona do myśli o paralelności z organizmem wszecławiat³⁹. Dla neoplatoników najwyższy rozum, nazwany „umysłem kosmicznym” (*mens mundana, intellectus divinus sive angelicus*) stanowił składnik struktury świata, będący źródłem nadnaturalnej energii, która przenika całość rzeczy. Wszystkie stopnie bytu miał ożywiać i wiązać „wpływ boski, z Boga emanujący, przenikający niebiosy i zstępujący przez żywioły i wchodzący na koniec w materię”⁴⁰. Stąd rozpowszechnione w renesansie prze-

³⁶ Tatarkiewicz: *Historia filozofii*, t. 1, s. 46—47; *Historia estetyki*, t. 1, s. 98—99. Zob. też przypis 25.

³⁷ Cicero, *op. cit.*, II, 21, 55—56 (s. 104).

³⁸ *Ibidem*, II, 334, 87 (s. 122).

³⁹ *Ibidem*, II, 32—34, 47—66. — Platon, *Timaios*, XXXIII n.

⁴⁰ M. Ficino, *Theologia Platonica*, X, 7. Cyt. za: Panofsky, *Neoplatoński ruch* [...], s. 190.

konanie o „mądrym” porządku świata, mającym swe odbicie w powtarzalności pór roku, nocy i dnia, w cyklu wegetacyjnym roślin, budowie żywych organizmów, itd. Świat, olbrzymie *divinum animal*, jest przeniknięty metafizyczną mądrością, podporządkowany zasadzie powszechnej harmonii i jedności — *unitas partium et totius*⁴¹.

Argumenty teologiczne za harmonijnością i mądrością świata powracają w wielu poetyckich wypowiedziach Kochanowskiego, np.:

Kto władnie niebem? Kto gwiazdami rządzi,
Że się z nich żadna nigdy nie obłądzi?
Za czyją sprawą we dnie słońce chodzi,
A miesiąc świeci, kiedy noc nadchodzi? [*Fragm.* 3, w. 7—10]

a także we *Fragmentów* pieśni 5 (w. 1—16), w licznych psalmach, czy wreszcie — w *Hymnie*. Argumentacji za Boską harmonią kosmosu towarzyszy niezmiennie obraz naturalnej, ale również posiadającej sankcję nadprzyrodzoną, prawidłowości natury ziemskiej, np.:

Jego porządkiem Lato Wiosnę goni,
A czujna Jesień przed Zimą się chroni.
Ten opatruje, że morze nie wzbierze,
Choć wszystkie rzeki w swoje łono bierze. [*Fragm.* 3, w. 13—16]

— albo też:

Tyś fundament¹ założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznymi.
Za Twoim rozkazaniem w brzegach morze stoi,
A zamierzonych granic przeskoczyć się boi;
Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają.
Biały dzień, a noc ciemna swoje czasy znają.
Tobie k'woli rozliczne kwiatki Wiosna rodzi,
Tobie k'woli w kłosianym wieńcu Lato chodzi.
Wino Jesień i jabłka rozmaite dawa,
Potym do gotowego gnuśna Zima wstawa.
Z Twej łaski nocna rosa na mdłe zioła padnie,
A zagorzałe zboża deszcz ożywia snadnie;
Z Twoich rąk wszelkie zwierzę patrzy swej żywności,
A Ty każdego żywisz z Twej szczodrośliwości [*Hymn*, w. 11—24]

Kulisty i harmonijny świat jest piękny. Był on taki już dla Platona, który w *Timajosie* urodą świata dowodził jego wtórności wobec idei (rozdz. VI n.). Jednakże w pełni motyw „pankalii” rozwinęli dopiero stoicy. Idea powszechnego piękna świata przenika rozważania kosmologiczne Cyserona, powracając tam w wielu sformułowaniach (*O naturze bogów*, np. II, 7). Miała ona w estetyce europejskiej inną jeszcze sankcję. Za sprawą tłumaczy *Septuaginty* grecki przymiotnik „kalós” — „pięk-

⁴¹ Kieszkowski, *Platonizm renesansowy*, s. 61. — Garin, *op. cit.*, s. 128—133.

ny” przeniknął do *Biblii* i stał się tam podstawą przekonania o pięknie świata i samego Boga, zastąpiwszy hebrajskie szerokie pojęcie: „dobry”, „udany”. Obdarzony konotacją zarówno etyczną jak estetyczną, motyw piękna został rozwinięty w wielu miejscach *Pisma* (np. Rodz. 1, 4; *Mądr.*, 13, 1—9; *Ekl.* [Syr.] 42, 15—25; 43, 1—33)⁴². A oto znamieny fragment *Księgi Mądrości*:

Głupi [już] z natury są wszyscy ludzie, którzy nie poznali Boga:
z dóbr widzialnych nie zdołali poznać Tego, który jest,
patrzac na dzieła nie poznali Twórcy,
lecz ogień, wiatr, powietrze chyże,
gwiazdy dokoła, wodę burzliwą
lub światła niebieskie uznali za bóstwa, które rządzą światem.
Jeśli urzeczeni ich pięknem wzięli je za bóstwa —
winni byli poznać, o ile wspanialszy jest ich Władca,
stworzył je bowiem Twórca piękności;
a jeśli ich moc i działanie wprawiły ich w podziw —
winni byli z nich poznać, o ile jest potężniejszy Ten, kto je uczynił.
Bo z wielkości i piękna stworzeń
poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę. [13, 1—5]⁴³

Grecka idea pankalii, przeniesiona do *Septuaginty*, została podjęta przez estetykę chrześcijańską wczesnego średniowiecza, i to zarówno w jej nurcie greckim (rozwijał ją np. Bazyli z Cezarei, IV w. n. e.) jak rzymskim. W myśli estetycznej Zachodu zwłaszcza św. Augustyn, odwołując się do tradycji Platona, a przede wszystkim do Plotyna, formułował myśli o identyczności najwyższej idei piękna z Bogiem oraz o wtórności urody widzialnego świata wobec piękna wiecznego, Boskiego, nadzmysłowego. Motyw pankalii złączony z ideą Boga podtrzymywali estetycy chrześcijańscy następnych wieków (m. in. Robert Grosseteste, Ulryk ze Strasburga, wiktoriańskie)⁴⁴; powrócił on wreszcie — na fali neoplatonizmu — w estetyce nowożytnej. „Twoje, Panie, oblicze jest absolutnym pięknem, dzięki któremu istnieją wszelkie kształty piękna” — pisał Mikołaj z Kuzy⁴⁵. W Akademii Florenckiej zaś Ficino, wracając do myśli Platona wyłożonych w *Timajosie*, podkreślał, że wolą Boga było utworzenie świata najpiękniejszym z możliwych⁴⁶. Powszechność neoplatonickich myśli o pięknie świata uwidoczniają w renesansie zarówno wypow-

⁴² Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, s. 10—20.

⁴³ Tu i dalej opieram się na wyd.: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich [...]. (*Biblia Tysiąclecia*). Wyd. 2, zmienione. Poznań—Warszawa 1971.

⁴⁴ Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *passim*. — É. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*. T. 1—3. Brugge 1946.

⁴⁵ *De visione Dei*, VI, 1. Cyt. za: Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 150.

⁴⁶ Zob. Panofsky, *Neoplatonicki ruch [...]*, s. 190. — Garin, *op. cit.*, s. 157—161. — Weintraub, *op. cit.*, s. 169 (tu znamieny cytat z *Theologia Platonica*). — Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, s. 57—63.

wiedzi uczonych (zwracano uwagę na występowanie elementu estetycznego w rozważaniach kosmologicznych Kopernika⁴⁷) jak pisarzy i poetów, zwłaszcza pozostających w kręgu oddziaływania włoskiej kultury i filozofii. Za Castiglionem pisał w r. 1566 w *Dworzaninie* Górnicki:

A to nad świat ten — tę tak wielką machinę, którą Pan Bóg ku pożytku a zachowaniu w dobrej mierze wszystkich rzeczy stworzył — i może być co cudniejszego? Niebo okrągłe, ozdobione tak wielom jasnych pochodni, w pośrodku ziemia żywoity ogarniona i niczym nie podparta stoi, słońce, które obchodząc ten krąg, wszystko oświeca, ziemie do najniższego na niebie znaku schodzi, a zaś znieogła odchodzi, a przychodzi lecie ku najwyższemu znakowi. Nuż miesiąc, ten bierze od słońca światłość podług tego, jako blisko od niego abo daleko chodzą, i drugie pięć gwiazd, z których każda inaczej a inaczej postępując, tenże bieg w krąg nieba odprawuje; to te wszystkie rzeczy, jako z swej zamierzonej miary nigdy nie wychodzą [...], tak też zaś mają taką piękność w sobie i ozdobę, iż rozum człowieka nic piękniejszego wymyślić sobie nie może⁴⁸.

Wystarczy zestawzić ten opis z którymkolwiek obrazem kosmosu w poezji Kochanowskiego (np. w *Elegiach* IV, 3, w *Fenomenach*, *Hymnie*, *Fragmentach* 3, 5, 6, w psalmach, np. 19, 8, 33, 148 i innych), by — dostrzegłszy wspólnotę poglądu na fizykalną strukturę wszechświata — uchwycić jednolitość jego oceny estetycznej. Piękno świata skłania do kontemplacji i zachwyty, prowadząc nieuchronnie do przekonania o Boskiej genezie wszechrzeczy; aksjologia estetyczna prowadzi do wniosków teologicznych.

Dzieło świadczy o twórcy, budowla o architekcie, budowniczym, boskim rzemieślniku, najgenialniejszym artyście: o Demiurgu — u Platona; o mitologicznych bóstwach — u Cyserona; o Jahwe — u Izraelitów; o Stwórcy, jedynym Bogu — u chrześcijan średniowiecza i renesansu.

Ów „*Deus artifex*”, budowniczy doskonałego i pięknego świata, powraca w utworach Kochanowskiego w licznych ujęciach.

Tyś Pan wszystkiego świata, Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował; [*Hymn*, w. 9—10]

W *Elegiach* czytamy:

bardzo, a nawet zbyt sobie ten pochlebia, kto sądzi, że świat dla niego stworzony; to raczej jest bliższe prawdy, że ojciec i twórca wszechrzeczy [*artifex mundi*], który sam sobie wystarcza i nikogo nie potrzebuje, siebie tylko i swe własne cele miał na widoku, gdy wszechmocną dłońią świat tworzył; to jest chciał, aby stało dzieło godne tak wielkiego mistrza [*artifex*], którego mądrość i moc zarówno jest wielką jak dobroć, nad które by nie było nic doskonalszego, nic na oko piękniejszego ni lepszego [...]. [IV, 3, w. 129—138]

⁴⁷ *De revolutionibus orbium coelestium*, I, 1 (cyt. za: Weintraub, *op. cit.*, s. 169): „*Quid autem coelo pulcrius, nempe quod continet pulchra omnia?*” — Zob. też Tatarski, *Mikołaj Kopernik a symetria świata*, s. 342—345. — E. Chojacka, *Renesansowa myśl o sztuce i naukowe dzieło Kopernika*. W zbiorze: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976.

⁴⁸ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*. Opracował R. Pollak. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1954, s. 482—483. BN I 109.

W pieśni 6 *Fragmentów* na pierwszy plan wysuwa się zwłaszcza piękno Boskiej budowli:

Ten czyn niezmierzonego świata okazuje
Tak pięknie z b u d o w a n y. Kto sklepowi temu,
Nadobnymi gwiazdami ślicznie sadzonemu,
Nadziwować się może? Kto nocoświatnego
Miesiąca albo słońca niespracowanego
Napatrzył się do wolej, lubo rano wstaje,
Lubo ku wieczorowi prędki wiek podaje? [w. 68—74]

Psalm 8 chwali mądrość budowniczego świata:

Wszchemocny Panie, wiekuisty Boże,
Kto się Twym sprawom wydziwować może?
Kto rozumowi, którym niezmierzony
Ten świat stworzony? [w. 1—4]

Twój czyn jest niebo, Twoich rąk robota
Gwiazdy jaśniejsze wybranego złota;
Ty coraz nowym światłem zdobisz wdzięczne
Koło miesięczne. [w. 13—16]

Kosmologiczno-religijny topos „boga-budowniczego” świata przebył szczególnie długą drogę w europejskiej tradycji filozoficznej. Jego historia wiąże się zwłaszcza z ewolucją myśli platońskiej. W *Timaiosie* Demiurg został przedstawiony jako majster, rzemieślnik, konstruuujący budowlę świata według idealnego wzoru istniejącego w jego boskim umyśle (rozdz. VI—VII). Stoicy rolę genialnego architekta przypisali naturze. Zenon twierdził, iż „cała przyroda jest artystką, ponieważ ma swe drogi i sposoby, których się trzyma”⁴⁹. „*Deus artifex*” stał się obiektem apologii Cycerona:

Podobnie i filozofowie, jeżeli nawet widok świata początkowo ich zmieszał, potem jednak, gdy dostrzegli jego dokładnie oznaczone i zawsze jednostajne ruchy oraz poznali, że wszystko to odbywa się w ścisłym porządku i z niezmienną stałością, powinni byli zrozumieć nie tylko to, iż w tym niebieskim boskim domu przebywa jakiś mieszkaniec, ale i to, że jest nim rządca i władca, a zarazem jakby budowniczy tak wielkiego dzieła, tak wspaniałego gmachu⁵⁰.

Dom, gmach, budowla, pałac, świątynia — to antyczne metafory świata, skonwencjonalizowane w kontekście myśli o bogu-rzemieślniku.

Wizja „wielkiego budowniczego” wyłania się równocześnie z mitologią hebrajskiej. Na początku *Księgi Rodzaju* (1, 1—31; 2, 1—4) Jahwe (podobnie jak „twórca” u Owidiusza) konstruuje świat w logicznym porządku, według genialnie założonego planu: rozdziela sklepienie niebieskie

⁴⁹ Cyt. za: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, s. 232. Podkreśl. W. T.

⁵⁰ Cicero, *op. cit.*, II, 35, 90 (s. 124). — J. Ziomek (wstęp w: J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*. Wrocław 1960, s. LXIII—LXIV, BN I 174). Por. też Owidiusz, *Metamorfozy*, I, 5—88.

i ziemię, na firmamencie rozmieszcza gwiazdy, słońce i księżyc w doskonałym porządku, rozdziela światło i ciemność, wreszcie, zmęczony swą pracą, siódmego dnia odpoczywa. W *Księdze Joba* czytamy w *Hymnie na cześć Boga*:

Wielki jest Bóg w swej wszechmocy,
któż takim mistrzem jak On?
Kto Jego drogę chce zganić?
Kto powie: „Złe uczyniłeś”?
Staraj się chwalić Jego dzieła,
gdy o nich się pieśni układa. [Job 36, 22—24]

— i w innych wersetach:

Gdzieś był, gdy zakładałem ziemię?
Powiedz, jeżeli znasz mądrość.
Kto wybadał jej przestworza?
Wiesz, kto ją sznurem wymierzył?
Na czym się słupy wspierają?
Kto założył jej kamień węgielny [Job 38, 4—6]

Uderzający wydaje się wpływ kosmologii biblijnej na wyobrażnię neoplatoników renesansowych. Pico della Mirandola w traktacie *Heptaplus* (1489) objaśniał w tym duchu poszczególne dni biblijnego tworzenia, a w *De hominis dignitate* (1486) pisał:

Było tak. Już najwyższy ojciec i architekt Bóg, zgodnie z tajemnymi prawami mądrości, zbudował ten, który widzimy, dom świata, najwspanialszą świątynię boskości. Region ponadniebiański przyozdobił inteligencjami, znajdujące się w eterze globy ożywił, a szpetne i cuchnące części niższego świata wypełnił mnóstwem istot wszelkiego rodzaju.

Po dokonaniu tego dzieła artysta zapragnął, aby znalazł się ktoś, kto by potrafił wnikać w sens tak potężnego dzieła, kochać jego piękno i podziwiać jego wielkość⁵¹.

Podjęta przez neoplatoników myśl o kreatorskiej funkcji Boga nie prowadziła wszakże do koncepcji transcendencji twórcy wobec świata. *Deus* miał w pewnym sensie przenikać całość rzeczy. To stanowisko nie było jednak identyczne z panteizmem filozoficznym. Rozwijając ów metafizyczny pogląd Ficino pisał, że Bóg napełnia świat „nie będąc [nim] napełniony, przenika go nie będąc przeniknięty, zamyka go w sobie nie będąc w nim zamknięty”⁵². Myśl o koniecznej i stałej obecności pierwiastka Boskiego w naturze neoplatonicy wyprowadzali ze skomplikowanego obrazu gradualnej struktury bytu. Będąc w świecie Bóg przejawia swą aktywność stale i wciąż, jest wiecznym źródłem ruchu i działania⁵³. Koncepcje neoplatoników — mieszczące się między transcenden-

⁵¹ Cyt. za: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, s. 138.

⁵² Cyt. za: Panofsky, *Neoplatoński ruch [...]*, s. 189.

⁵³ *Ibidem*, s. 189—190. — Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, s. 42, 57—63.

tyzmem a skrajnym immanentyzmem — zdają się dominować w myśleniu filozoficznym renesansu; w każdym razie są w stanie objaśnić pozorną sprzeczność nawrotnych obrazów poetyckich, w których — jak u Kochanowskiego — Bóg raz jest ukazany jako budowniczy skończonego świata i sytuowany poza swym dziełem, kiedy indziej zaś, obecny w całej naturze, przenika ów świat:

Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,
I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie. [*Hymn*, w. 2—3]

Powróćmy do myśli sformułowanej na wstępie naszych rozważań. Kochanowskiego wizja kosmosu ukształtowała się pod wpływem tradycyjnych wątków filozoficzno-estetycznych, stworzonych przez kulturę europejską zarówno w jej nurcie antycznym jak biblijnym. Złożyły się na nią zwłaszcza motywy: kulistości, harmonii, pankalii oraz dwoiste ujęcie związku Boga i świata. Pozostając — w dziedzinie wyobrażeń przestrzenno-kosmologicznych — pod wpływem traktatu Cyce-rona *O naturze bogów*, ulegając jednocześnie — w kwestiach teologicznej interpretacji estetycznych jakości świata — sugestiom *Starego Testamentu*, poeta wyrażał w poetyckiej formie przede wszystkim idee swoich czasów: myślowe *loci communes*, mające oparcie w renesansowym neoplatonizmie.

Podziw dla „Boskiego” świata prowadził nieuchronnie do postawy kontemplacyjnej. Drobiną ludzka umieszczona w samym centrum makrokosmosu, owej nieogarnionej kuli, może tylko podziwiać piękno i doskonałość otaczającej przestrzeni. Kontemplacja należała do najważniejszych idei neoplatońskiej antropologii filozoficznej. Uzasadniając jej wyższość nad „życiem aktywnym” zarówno Pico della Mirandola jak Christoforo Landino czy Ficino ujmowali ją jako drogę do osiągnięcia pełnego szczęścia, do włączenia indywiduum ludzkiego w „obieg mistyczny”⁵⁴. Ideę tę Kochanowski wpisał w krąg refleksji nad powołaniem poety, np. w *Elegiach*:

Ja wolę badać ustrój niezmierzonego świata i poznawać biegi gwiazd wędrownych: czemu słońce czasu skostniałej zimy rąco bieży, a noc leniwa przeciwnie, na powolnym toczy się rydwanie? czemu księżyc raz maleńkim, to znów w pełnej wydaje się tarczy? co gasi wielkie światła na niebie? skąd się rodzą chmury i deszcz w chmurach kroplisty i w jaki sposób piorun z nieba łyskającego spada? skąd różnobarwna tęcza, która niebo dzieli? skąd Akwilon, skąd Eurus, co morzami głębokimi władną? jaka siła porusza ziemię i morskie nawałności? skąd bierze się krynicom i rzekom woda nieprzebrana? dokąd dusze po śmierci się przenoszą? czy gdzie w strumieniu stoi Tantalus dręczony

⁵⁴ Panofsky, *Neoplatoński ruch* [...], s. 193—194. — Garin, *op. cit.*, s. 119—141. — Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, s. 43. — *The Letters of Marsilio Ficino*, s. 189. — O idei kontemplacji w polskiej filozofii i antropologii: J. Czernikowski, *Orientacje ideologiczne w Polsce w XVI w. Vita activa, vita contemplativa*. W zbiorze: *Renesans. Sztuka i ideologia*.

pragnieniem? wreszcie czy ta budowa błyszczącego nieba wiecznie trwać będzie, czy też wszystko do pierwotnego powróci chaosu? To jest zadaniem mojego życia, jeżeli bóg nie będzie temu przeciwny: chętnie pozwalam, żeby skąpcom rzeki złotem płynęły. [III, 13, w. 34—51]

W tym sensie owa ogarniająca zewsząd poetę Boska kula wszechświata stawiała się równocześnie przestrzenią ludzką.

Przestrzeń mityczna

Niezależnie od poetyckiej wizji kosmosu rysuje się w utworach Kochanowskiego trójstopniowy układ przestrzenny wzdłuż osi wertykalnej; jego ogniwami są: niebo, ziemia i podziemie. W istocie mamy do czynienia z dwiema powiązаныmi ściśle parami opozycji spacji: „niebo—ziemia” oraz „ziemia—podziemie”. Znajdujące się w ich zasięgu trzy ontologicznie odrębne strefy, oddzielone od siebie ostrymi granicami, nie są wszakże — jak się przekonamy — nieprzenikliwe. Istnieją możliwości przekroczenia strzegących je barier, przejścia ze strefy do strefy. Najogólniej prawidłowości owych przeniknięć dają się ująć w przeciwstawne kategorie: ruchu ku górze („wzlotu”) oraz ruchu ku dołowi („upadku”).

Opozycja nieba i ziemi pojawia się u Kochanowskiego w wielu zestawieniach, zarówno uwikłanych w kontekst kultowy (np. „Pan z niebieskich wysokości / Pojrzzał na ziemskie niskości”, Ps. 14, w. 5—6) jak też — pozbawionych tego kontekstu. W tym ostatnim przypadku niebo, tracąc jednoznacznie sakralne piętno, staje się siedliskiem „wysokich” wartości (etycznych, intelektualnych): to, co „niebieskie”, zostaje przeciwstawione temu, co „ziemskie”, a więc niskie, pospolite (np. „Myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie”, P. II, 19, w. 10).

W pierwszym wypadku poetycka opozycja nieba i ziemi nawiązuje do wyobrażeń religijnych, ujawniając — w swym najgłębszym sensie — uniwersalną strukturę przeciwieństwa *sacrum* i *profanum*. Dążąc do uchwycenia istoty mitów niebiańskich pisze Mircea Eliade:

Niebo objawia się [człowiekowi] w całej swej rzeczywistości: nieskończone, transcendentne. Sklepienie niebieskie jest w najwyższym stopniu „czymś całkiem innym”, różnym od tego małego skrawka ziemi, który zajmuje człowiek i jego przestrzeń życiowa. Można powiedzieć, że symbolika transcendencji wynika z prostego uświadomienia sobie nieskończonej wysokości nieba. „To, co najwyższe”, staje się po prostu atrybutem bóstwa. Wyższe sfery, niedostępne dla człowieka, przestrzeń międzygwiezdna, zostają obdarzone boskim mirem transcendencji, rzeczywistości absolutnej i wieczności. Są to miejsca pobytu bogów; kilku zaledwie uprzywilejowanych ludzi może mieć do nich dostęp [...]; tam również [...] wznoszą się dusze zmarłych. To, „co na wysokościach”, jest zasadniczo dla człowieka wymiarem niedostępnym [...] ⁵⁵.

⁵⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłumaczył z francuskiego J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 45.

W taki sposób rozumiany dualizm nieba i ziemi był głęboko zakorzeniony zarówno w tradycji mitologicznej Greków i Rzymian, jak w wyobrażeniach Hebrajczyków; tymi też dwoma nurtami: antycznym oraz biblijno-chrześcijańskim, przeniknął do nowożytnych systemów religijno-filozoficznych. Stał się jedną z głównych idei renesansowego neoplatonizmu. U Pico della Mirandola np. przybrał postać przeciwstawienia świata anielskiego lub intelektualnego (*mundus [...] quem theologi angelicum, philosophi autem intellectualem vocant*"), będącego strefą przebywania Boga i aniołów, oraz świata elementarnego, podksiężycowego (*mundus sublunaris*), materialnego, obdarzonego rozciągłością, a więc przestrzennego; ten świat elementarny — to ziemia⁵⁶. U Ficina podobna opozycja została wpisana w schemat gradualnej hierarchii bytów: *corpus* (ciało, materia), *qualitas* (dynamiczna zdolność ciała) oraz *anima* składają się na świat widzialny, ziemski (*corporalis machina*). Natomiast *Mens* (byt duchowy: aniołowie, duchy, demony) oraz *Deus* bytują w świecie niewidzialnym (*mundus intelligibilis*) — ponadmaterialnym i nadmysłowym⁵⁷. W każdym wypadku wysokość i doskonałość nieba (świata wyższego) przeciwstawiano niskości i niedoskonałości ziemi, wyłączonej poza obręb *sacrum*⁵⁸.

Niebo oznacza dla Kochanowskiego przede wszystkim siedzibę Boga. W *Hymnie* Bóg znajduje się „na niebie” (w. 4); w innych utworach czytamy: „Już to dawno Bóg odmyślił w niebie” (*P. I*, 20, w. 27); „Żeby Bóg miłosiernym pojrzał okiem z nieba” (*Fen.*, w. 359); „Przedsię Bóg jest na niebie, a stamtąd wszystko widzi” (*Ps. 11*, w. 7). Jest ono równocześnie miejscem bytu pośmiertnego wybranych dusz: tutaj lokalizuje się chrześcijański raj, zapewniający sprawiedliwym pełnię szczęścia pozaziemskiego.

Kto będzie w Twoim mieszkaniu przebywał?

Kto będzie Twego pałacu świętego,

Wieczny mój Boże, wesela zażywał?

Człowiek niewinny, człowiek uprzejmego

Serca, który sprawiedliwość miłuje, [*Ps. 15*, w. 1—5]

⁵⁶ K i e s z k o w s k i, *Giovanni Pico della Mirandola*, s. 42—45.

⁵⁷ Zob. przypisy 22 i 53.

⁵⁸ Przeciwstawienie to miało oparcie również w koncepcjach fizykalno-kosmologicznych. W starożytności Arystoteles sformułował pogląd, iż całość wszechświata dzieli się na dwie strefy: o mniejszej i o większej doskonałości, rozgraniczone linią księżyca. W strefie podksiężycowej miały panować żywioły (ziemia, woda, ogień, powietrze), a jedynie możliwym ruchem był ruch po linii prostej wertykalnej: ku górze lub ku dołowi. W strefie nadksiężycowej, niebieskiej, nie ma już żywiołów, panuje tam doskonały ruch po kole (C r o m b i e, *op. cit.*, t. 1, s. 98—99). Pogląd ten był niezwykle trwały i powszechny. Przeciwstawienie „przyrodzonego” ruchu po linii prostej (górze—dół i odwrotnie) oraz „boskiego” ruchu kołowego znajdujemy np. u C y c e r o n a (*O naturze bogów*, II, 16). Problematykę tę w kosmologii renesansowej scharakteryzował K i b é d i V a r g a (*op. cit.*, s. 142—144).

Wśród dramatycznych pytań o pośmiertny los córki znajduje się zwrot w trenie 10:

Czyliś do raju wzięta? [...] [w. 5]

Odpowiedź przynosi tren 19:

między anioły i duchy wiecznymi
Jako wdzięczna jutrenka świeci, a za swymi
Rodzicami się modli [...] [w. 35—37]

Wizja raju zostaje dopełniona w dalszym opisie zgodnie z eschatologią chrześcijańską:

W niebie szczere rozkoszy, a do tego wieczne,
Od wszelkiej przekazy wolne i bezpieczne;
Tu troski nie panują, tu pracy nie znają,
Tu nieszczęście, tu miejsca przygody nie mają,
Tu choroby nie najdzie, tu nie masz starości,
Tu śmierć, łzami karmiona, nie ma już wolności.
Żyjem wiek nieprzeżyty, wiecznej używamy
Dobrej myśli, przyczyny wszystkich rzeczy znamy.
Słońce nam zawždy świeci, dzień nigdy nie schodzi
Ani za sobą nocy niewidomej wodzi.
Twórcę wszech rzeczy widziem w Jego majestacie,
Czego wy, w ciele będąc, próżno upatrzacie. [T. 19, w. 65—76]

Niebo jako strefa bytu wiecznego, szczęścia oraz bezpośredniego kontaktu z Bogiem stanowi odwrócenie wizerunku ziemi: utopijny obraz doskonałego świata⁵⁹.

Przeciwstawiona niebu ziemia jest miejscem bytu tymczasowego — chwilowym, niedoskonałym siedliskiem człowieka. („Wszyscy w niepewnej gospodzie mieszkamy”, *Fragm.* 4, w. 10; „Nie ma świat nic trwałego, a to barzo g’rzechy: / Jaki liścia, taki jest rodzaj i człowieczy”, *Fragm.* 2, w. 1—2). Prawidłowości rządzące ludzkim światem są dla człowieka nierozpoznawalne; nie znając Boskich wyroków i najgłębszych racji może on dostrzec jedynie zawiłanie i odmienność:

Niegodzien tego ten świat zawiłany,
Aby miał na nim, rozumem nadany,
Człowiek polegać, a swe szczęśliwości
Sadzić na jego płochej odmienności. [P. II, 17, w. 1—4]
Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie; [P. I, 9, w. 17—18]

⁵⁹ Wizerunek nieba u Kochanowskiego zgadza się zasadniczo z mitem chrześcijańskim; w innych utworach, zwłaszcza łacińskich, pojawia się wszakże podobna wizja krainy wiecznej szczęśliwości — ukształtowana zgodnie z antycznym mitem elizejskim, np. w *Elegiach*: „Mnie natomiast, co niewinny zstępuję do wód stygijskich, oczekują błonia pobożnym poświęcone cieniom, gdzie płaczu nie słysząc i nie znają trudów, gdzie tańce i śpiew, i zabawy służą rozkoszne” (II, 10, s. 57—60).

A kto by chciał na świecie
 Uważyć, co się plecie,
 Dziwnie to prawdy blisko,
 Że czelek — boże igrzysko. [P. I, 24, w. 9—12]

„Biedny świat”, „świat zawikłany”, „niepewna gospoda”, „świat zwątpiony”, na którym „prawdy nie masz” — przeciwstawiona niebiańskiemu *sacrum* „ziemia” jest miejscem niepewnej, pozbawionej cech szczęścia, ludzkiej kondycji.

Ale niebo i ziemia u Kochanowskiego — to przede wszystkim dwie różne strefy wertrykalne: „to, co wysoko”, i „to, co nisko”. Sakralne niebo, pozbawione wyraźnej formy geometrycznej, jest „wysokie”: „Pan z wysokiego nieba” (Ps. 20, w. 19), „na wysokim niebie” (*Fen.*, w. 379); „Chciej na wysokiej sięć stolicy swojej” (Ps. 7, w. 20), „Mieszkającemu śpiewajcie / Na wysokim Syjonie” (Ps. 9, w. 41—42), „O, który siedzisz na wysokim niebie” (Ps. 16, w. 1) itd.

Eliade dostrzega uświęcającą moc wysokości we wszystkich religiach świata.

Wyższe sfery są przepojone świętymi mocami. Wszystko, co bliższe jest niebu, partycypuje w mniejszym lub większym stopniu w transcendencji. „Wysokość”, „wyższość” upodabnia się do tego, co transcendentne i nadludzkie. [...] Nie trzeba chyba dodawać, że świętość „wysokości” jest warunkowana świętością wyższych sfer atmosfery, a więc ostatecznie świętością nieba⁶⁰.

Z tych samych powodów nabiera cech sakralnych każde miejsce wysokie: góra (jako punkt styku nieba i ziemi), wieże, wysokie miasta — wszystko to podlega konsekracji; jest równocześnie oznakowane najwyższą wartością; jest lepsze od tego, co na dole.

Tym, co na dole — jest ziemia. Mówi o niej poeta: „n i s k a ziemia”. A więc: „Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi” (*Hymn*, w. 27); „Pojrzyz okiem łaskawym ku tej niskiej ziemi” (*Fen.*, w. 87); „Pan tylko z nieba pojrzyz na ziemskie niziny” (Ps. 33, w. 25) itd.

Wysokie niebo — strefa *sacrum*, oraz niska ziemia — strefa *profanum* partycypują w uniwersalnej opozycji jasności i ciemności. Sakralne nacechowanie światła i blasku daje się zaobserwować już w wierzeniach starożytnych, łącząc się tam w pewnym stopniu z kultem solarnym⁶¹. Rolę jasności spotęgowała wszakże w religii, filozofii oraz estetyce europejskiej tradycja judejska. Izraelici byli szczególnie wrażliwi na tę właśnie jakość estetyczną, a piętno boskości nadała jej *Biblia*⁶². W *Księdze Rodzaju* światło zyskało najwyższą rangę etyczną.

Wtedy Bóg rzekł: „Niechaj się stanie światłość!” I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. [Rodz. 1, 3—4]

⁶⁰ Eliade, *op. cit.*, s. 103.

⁶¹ *Ibidem*, s. 81—83, 144—146. — I. Trenčsényi-Waldapfel, *Mitologia*. Z węgierskiego przełożył J. Ślaski. Warszawa 1967, s. 155 n.

⁶² Tatarakiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, s. 14—15.

Opozycja „dobrego”, „świętego” światła oraz łączącej się ze śmiercią i karą wiekiustą ciemności przenika całe *Pismo*. Światło towarzyszy Jahwe i opromienia Jego siedlisko, ciemność panuje w otchłaniach Szeolu⁶³. Doniosłą rolę odegrało światło w estetyce europejskiej nurtu platońskiego. W systemie Plotyna blask uzyskał interpretację metafizyczną i estetyczną zarazem; emanacja bytu została przyrównana do promieniowania świetlnego i w tych też kategoriach zostało zdefiniowane piękno. Czytamy w *Enneadach*:

nawet na tym świecie piękno leży nie tyle w proporcji, ile w blasku, który w niej prześwieca; to ten blask jest godny miłości...⁶⁴

Światło i blask — uduchowione i poddane sakralizacji przez wczesnych myślicieli chrześcijańskich (zwłaszcza Bazylego) dzięki Pseudo-Dionizemu utrzymywały się odtąd w estetyce wieków średnich; *claritas*, definicyjną cechę piękna, dopełniano zazwyczaj motywem harmonii — *consonantia*⁶⁵. Jasność towarzyszyła zawsze najwyższym wartościom metafizycznym i etycznym. Niebiańskie promienie oświetlały raj Dantego⁶⁶. Dla neoplatoników renesansowych blask i światło były jakościami metafizycznymi i duchowymi, symbolami dobra i prawdy, miały Boską genezę. Ficino pisze:

Jakże boskie jest zwierciadło boskiego słońca oświecane jego [tj. Boga] promieniami i zapalane jego płomieniami. Dzięki promieniom jego prawdy dostrzega ono wszędzie rzeczy prawdziwe, a we wszystkich rzeczach prawdziwych i ponad nimi — prawdę. Zapala się płomieniami samego Dobra [...] ⁶⁷.

W sensie estetycznym i etycznym zarazem definiował światło Pico della Mirandola: z woli Boga „rodzi się światło, to znaczy piękno i ozdoba formy, która rozprasza i usuwa ciemności [...]”⁶⁸.

⁶³ Zob. np. *Job* 37, 21—23; 38, 16—17; 38, 19.

⁶⁴ *Enneady*, VI, 7, 22. Cyt. za: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, s. 376. Podkreśl. W. T.

⁶⁵ W. Stróżewski, *O kształtowaniu się doktryn estetycznych w XIII wieku*. „Średniowiecze. Studia o kulturze” t. 1 (1961). — Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *passim*.

⁶⁶ Raj jako wysoka strefa jasności i blasku pojawia się już w Pieśni III, 1, np. (Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1959, s. 313, 314):

Majestat wszystkich rzeczy Wzruszyciela
W przestwory wnika i na światów skronie
Ustopniowaną jasnością odstrzela. [w. 1—3]

Wtem zajaśniało, jakby się podwoił
Dzień i jak gdyby Ten, co pięknem darzy,
Niebiosą w słońce podwójne przystroił.

Zapamiętała w kół wieczystych zarzy
Stała Beatryks, ja zaś wzrok odjęty
Od kręgu słońca utkwilem w jej twarzy. [w. 61—66]

⁶⁷ *Filozofia włoskiego odrodzenia*, s. 118—119. Zob. też Garin, *op. cit.*, s. 137—138.

⁶⁸ Cyt. za: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, s. 148.

W wyobraźni Kochanowskiego jasność jest nieodłącznym atrybutem wysokości.

Tu, widzę, ani ciemne mgły dochodzą,
Ani śnég, ani zimne grady szkodzą;
Wieczna pogoda, dzień na wszystkie strony
Trwa nieskończony. [P. I, 10, w. 13—16]

Czyli nas już umarłe macie za stracone
I którym już na wieki słońce jest zgaszone? [T. 19, w. 25—26]
Słońce nam zawsze świeci, dzień nigdy nie schodzi [T. 19, w. 73]

Jasność niebiańska jest upodabniana przez poetę do ziemskiej, przyrównywana do blasku słonecznego dnia⁶⁹. Jednakże może ona zyskiwać także wymiar metafizyczny: stanowi tak istotną cechę Boga, że może on być nazwany po prostu „wieczną światłością” (*Fragm.* 1, w. 33). Gdzie indziej czytamy:

Pan ogniem swojej światłości
Rozświeca moje ciemności; [Ps. 27, w. 1—2]

Bóg jest nadto dawcą światła duchowego:

Tyś rozpałił lampę moję, Tyś me ciemności
Rozświecił, mój Boże, ogniem swojej światłości; [Ps. 18,
w. 55—56]

Bóg jest również przyczyną światła naturalnego, powołanego w akcie tworzenia:

On dawnych ciemności
Nieporządek rozprawił mocą swej mądrości.
Dzień i noc Jego sprawa, i to światło wdzięczne
Niezagaszonego słońca, i koło miesięczne. [Fen., w. 3—4, 7—8]

W zestawieniu z metafizycznym, Boskim światłem niebiańskim — ziemia tonie w mroku. Ale nie jest to mrok zupełny: „niska” ziemia, będąca strefą życia, jest przecież każdego dnia kąpana w „przyrodzonym” blasku słonecznym. Domeną ciemności zupełnej jest strefa śmierci — podziemie.

Opozycja ziemi i podziemia przybiera u Kochanowskiego taki właśnie kształt. Podziemie tonie w mroku. Do *Trenów* dołączone *Epitafium Hannie Kochanowskiej* zawiera słowa:

I tyś, Hanno, za siostrą prędko pośpieszyła
I przed czasem podziemne kraje nawiedziła, [w. 1—2]

— a tren 2:

I nie napatrzawszy się jasności słonecznej
Poszła, nieboga, widzieć krajów nocy wiecznej! [w. 25—26]

⁶⁹ Zbliżone ujęcie znajdujemy i w innych utworach Kochanowskiego, np. w *Elegiach*: „Ty bowiem, od więzów śmiertelnych wolny, żyjesz prawdziwie i zamieszkujesz w niebieskim grodzie wspaniały przybytek, co na zimy i deszcze nie jest wystawiony, co i nocy nie zaznawszy wieczne światło posiada” (IV, 2, w. 3—8).

Ta nieokreślona kraina, tak różna od niebieskiego raju z trenu 19, tak niepodobna do oblanej „jasnością słoneczną” ziemi, jest przestrzenią pozbawioną wyraźnej formy, wolną od skryształizowanego geometrycznie kształtu. Przydając jej realia mitologicznego Hadesu (Charon, Styks, Persefona, rzeka zapomnienia, itd.), Kochanowski wyposażył ją tylko w ogólne cechy, jak głębia, ciemność, smutek. Orfeusz „Puszczał się w ziemię” (T. 14, w. 2), nawiedzał „podziemne niewesołe kraje, / Gdzie słońce swych promieni nigdy nie podaje” (P. II, 6, w. 15–16), „pod ziemią szukał żony” (P. I, 21, w. 28). Ale kraina ta nie zawsze — co bardzo znamienne — musiała znajdować się na linii wertykalnej: głębia mogła być niekiedy zastąpiona horyzontalnym „daleko”. Dopuszczała taką możliwość mitologia grecka⁷⁰; pogłos owego wyobrażenia daje się wydobyć ze słów matki w trenie 19:

Twój nieutulony

Płacz, synu mój, przywiódł mię w te tu wasze strony
Z krain barzo dalekich [...] [w. 15–17]

Ale ogólny, pozbawiony wyraźnych konturów rysunek podziemia zbiega się równocześnie z wyobrażeniem biblijnego Szeolu, a także nowotestamentowej „otchłani”. Analizując terminologię poetycką Kochanowskiego w *Psalterzu*, Jerzy Ziomek zestawiał takie wyrazy, jak „wieczna noc”, „grób”, „dół”, „ziemia”, „brzydka ziemia”, „upadek”, „piekło” i inne — użyte na oznaczenie miejsca bytu pośmiertnego, w miejsce łacińskiego *infernium* (w *Wulgacie*) oraz *szeol* (w oryginale hebrajskim). Zdaniem Ziomek, poeta posługiwał się „p o t o c z n y m i wyobrażeniami, związanymi i skojarzonymi ze śmiercią”⁷¹. Szeol — była to mroczna, bezkształtna kraina śmierci.

Izraelici, jak w ogóle semici, wyobrażali sobie to miejsce u dołu wszechświata, poniżej ziemi, tzn. pod wielkim morzem (*tehôm*), na którym pływa, według ich pojęcia, ziemia na kształt płaskiej płyty. Umarli więc mieszkają pod wodą⁷².

W Szeolu panuje gęsta ciemność, jego mieszkańcy nie oglądają nigdy światła⁷³. Wyobrażenie to w *Nowym Testamencie* zastąpiły „otchłani” lub „piekło” — jako miejsce kary:

Chrystus zwyciężywszy śmierć ma klucze „śmierci i otchłani” (*Apok.* 1, 18).

⁷⁰ Trencsényi-Waldapfel, *op. cit.*, s. 228. U Kochanowskiego pojawia się też wyrażenie „za morze”, np. w *Nagrobku Gąsce*: „Jużeś leciał za morze” (w. 5). Najczęstszy jest wszakże wizerunek podziemia zgodny z wyobrażeniami mitycznymi, utrwalonymi i skonwencjonalizowanymi w poezji antycznej, pojawiający się np. w *Elegiach* (III, 6; III, 8; IV, 1; IV, 2 i wielu innych).

⁷¹ Ziomek, *ed. cit.*, s. CV. Podkreśl. J. Z.

⁷² *Podręczna encyklopedia biblijna*. T. 2. Poznań 1959, s. 576, s. v. „Szeol”.

⁷³ Zob. *Job* 10, 21; *Psalm*y Dawida 48, 20, i inne. Zob. też *Podręczna encyklopedia biblijna*, t. 2, s. 576–577.

„Bramy piekielne” ([...] Mt. 16, 18) oznaczają powszechne władztwo śmierci [...] ⁷⁴.

Szeol i otchłań są również niewyobrażalne przestrzennie: *Pismo* mówi o nich w kategoriach głębi i ciemności (np.: „z głębokich wnętrzności Szeolu”, *Syr.* 51, 5; „co sięga do głębin Szeolu”, *Powt.* 32, 22).

Podziemna kraina u Kochanowskiego — niezależnie od realiów zaczerpniętych z antyku — zbliża się w swym ogólnym rysunku do uniwersalnego archetypu ludzkich wyobrażeń dotyczących strefy śmierci; jest symbolicznym „dołem”, niekształtną przepaścią bez dna i bez światła ⁷⁵.

Powiedzieliśmy na początku, że wyobrażenia Kochanowskiego dopuszczała przenikanie granic oddzielających niebo, ziemię i podziemie. W wertykalnym świecie mitycznym odbywa się ruch ku górze i ku dołowi. Ruch ku górze przybiera formę wspinania się, wstępowania lub wzlatywania; ruch ku dołowi — to spadanie z wysokości.

Symbolika wstępowania i wzlotu należy w swej najgłębszej warstwie znaczeniowej do sfery *sacrum*.

Każde „wstępowanie” staje się przełamaniem danej płaszczyzny, przejściem na tamtą stronę, przekroczeniem świeckiej przestrzeni i sposobu bycia ⁷⁶.

Wędrowka do strefy niebiańskiej jest symbolem ubóstwienia; podobną funkcję pełni wyobrażenie wzlotu.

Zwykły fakt „unoszenia się w powietrzu” („lewitacji”) równa się poświęceniu się bóstwu. [...] Móc latać, mieć skrzydła, to są formuły oznaczające przekroczenie ludzkiego sposobu bytowania; zdolność wznoszenia się w powietrze zapewnia dostęp do najwyższej rzeczywistości ⁷⁷.

Motywy wstępowania i wzlotu pojawiały się w mitologii świata starożytnego; wspomnijmy opowieść o gigantach wspinających się do nieba lub o Ikarze. W podaniach judejsko-chrześcijańskich dominował obraz drabiny i wstępowania do nieba po jej stopniach. Jakub widzi w marzeniu sennym drabinę sięgającą nieba, po której wchodzą aniołowie

⁷⁴ *Podręczna encyklopedia biblijna*, t. 2, s. 577. Zob. Mt. 11, 23; Filip. 2, 10.

⁷⁵ Wyobrażenie to jest odmienne od opisanego przez L. Kellera (*Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przełożyła M. D r a m i ń s k a - J o c z o w a. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 257—262) Dantejskiego stożka. Istotne wydaje się tu spostrzeżenie P a n o f s k y’ e g o (*Neoplatoński ruch* [...], s. 191—102), iż w systemie neoplatońskiej wizji świata nie było w ogóle miejsca na piekło czy jakiegokolwiek wyobrażenie tego rodzaju. Strefę niedoskonałości stanowiła materialna forma bytu: ziemia. „Jako odbłask splendoru *divinae bonitatis*, życie na ziemi uczestniczy w błogiej czystości dziedziny nadniebiańskiej — zaś jako forma egzystencji nierozdzielnie związanej z materią, przypomina ona przez swój smutek i mrok miejsce zwane przez Greków Hadesem lub Tartarem [...]”.

⁷⁶ *Eliade*, *op. cit.*, s. 103.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 109—110.

(Rodz. 28, 12). Złotą drabinę wznoszącą się do najwyższej sfery niebiańskiej opisuje Dante w *Raju* (XXI—XXII)

Symbolizm „stopni” i „drabin” oraz „wstępowania” zachował się również w mistyce chrześcijańskiej. Święty Jan od Krzyża przedstawia etapy doskonałości mistycznej jako „*Subida del Monte Carmelo*” (*Wejście na górę Karmel*) [...].

Wszystkie wizje i ekstazy mistyczne zawierają w sobie wstępowanie do nieba ⁷⁸.

Neoplatonicy ujmowali wznoszenie się ku niebu jako proces doskonalenia duchowego. „Od ciała musimy wznosić się do duszy, od duszy do anioła, od anioła do Boga” — pisał Ficino ⁷⁹. Pico della Mirandola dawał:

Niechże owładnie duszą jakaś święta ambicja, byśmy nie zadowoleni tym, co przeciętne, dążyli do tego, co najwyższe [...], wyteżając w tym celu wszystkie swe siły. Gardząc tym, co ziemskie, niebieskie i światowe, dążmy do pozaświatowej siedziby najwspanialszej boskości ⁸⁰.

Ruch ku górze stanowi dominantę wielu obrazów w poezji Kochanowskiego, obciążonych niejednakowym znaczeniem. W niektórych wypadkach, zwłaszcza w *Psalterzu*, symbolizuje on osiągnięcie nieba sakralnego poprzez zbliżanie się duchowe do Boga; ruch jest tu zazwyczaj przedstawiany jako wspinanie się na wzniesienie lub wstępowanie po stopniach, np.:

Tymi stopniami Góry świętej dostapiemy
I twarz Pańską (da Pan Bóg!) na oko ujrzemy [Ps. 24, w. 11—12]

Ruchowi temu towarzyszy przekraczanie granicy świata niebiańskiego, przestępowanie bramy lub progów („Otwórzcie się, wysokie, niedobyte brony”, Ps. 24, w. 13—14; „Nawiedzę Twe święte progi”, Ps. 5, w. 27).

Niebo sakralne jest miejscem, do którego unoszą się lub zostają wzięci sprawiedliwi: warunkiem przekroczenia strefy *sacrum* jest wtedy śmierć. Urszulka w *Trenach* „Wzięta jest do nieba” (19, w. 102); w *Fenomenach* bracia „za krewnością wzięci są do nieba” (w. 157); w *Pieśniach* — pośmiertna droga do nieba otwarta jest tym, „co służą ojczyźnie” (II, 12, w. 18); we *Fragmentach*: „Męstwem Alcydes do nieba się dostał” 3, w. 47) ⁸¹.

Wszelkie inne próby przekroczenia ziemskiej przestrzeni i naruszenia granicy *sacrum* kończą się klęską. Symboliczne wyobrażenie takiej sytu-

⁷⁸ *Ibidem*, s. 109.

⁷⁹ Cyt. za: *Filozofia włoskiego odrodzenia*, s. 113. Zob. też: Kieszkowski, *Platonizm renesansowy*, s. 67. — Panofsky, *Neoplatoński ruch* [...], s. 192—194. — Garin, *op. cit.*, s. 125—141.

⁸⁰ *Filozofia włoskiego odrodzenia*, s. 141—142. Zob. też Kieszkowski, *Giovanni Pico della Mirandola*, s. 49.

⁸¹ Motyw ten jest bardzo częsty u Kochanowskiego, pojawia się także w utworach łacińskich, np. w *Elegiach*, gdzie „podwoje nieba” stoją otworem dla szlachetnych i uczonych (IV, 2, w. 110—114; zob. też IV, 3; II, 7; i inne).

acji daje mit o gigantach, przytoczony (za Horacym, *Carmina*, III, 4) w *Muzie*:

Chcieli z drugimi braty do nieba przedzięki,
Góry na góry kładąc; i tak blisko byli,
Ze już twardymi dęby w jasną bramę bili.
Próżno to; [...] [w. 46—49]

Taką samą klęską kończą się dążenia poznawcze człowieka:

Wspinamy się do nieba, boże tajemnice
Upatrując; ale wzrok śmiertelnej żrzenice
Tępy na to! [...] [T. 11, w. 11—13]

Odrębne miejsce w wyobrażeniach ruchu ku górze zajmowały u Kochanowskiego, spojone z obrazem „poety”, motywy unoszenia się nad obłoki:

Wy mię z ziemię wzwodzicie, wy mię wyłączacie
Z liczby nieznaczonej i nad obłoki wsadzacie,
Skąd prózne troski ludzkie i niemęską trwogę,
Skąd omylną nadzieję i błąd widzieć mogę. [*Muza*, w. 23—26] 26]

— odrywania się od ziemi, ulatywania w powietrze i przemiany w ptaka:

Kto mi dał skrzydła, kto mię odział pióry
I tak wysoko postawił, że z góry
Wszystek świat widzę, a sam, jako trzeba,
Tykam się nieba? [P. I, 10, w. 1—4]

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzoney
Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony
Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę; a większy nad zazdrość, ludnemi
Miasty wzgardzę. [...] [P. II, 24, w. 1—5]

— przenikania obłoków:

Kiedy, ziemi zleciwszy śmiertelne zewłoki,
Ogniu równie prędkiemu, przeniknę obłoki. [*Muza*, w. 105—106]

— wstępowania na miejsce wyniesione:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy, [*Ps.*, ded., w. 11]

Lewitacja oraz wspinanie się na górę mogą stanowić też formę ucieczki przed nieszczęśliwą miłością:

zdawało mi się raz, że mnie nogi me niosą, to znów, że szybuję nad ziemią,
jakby ptak latający. Niezwłocznie wyszliśmy na górę wysoką, która sterczy
rozciągając się tuż nad bystrymi nurtami morza. [*El.* II, 11, w. 19—22]

Głęboki sens tych wszystkich form „ruchu ku górze” jest wspólny: łączy się z archetypicznymi przekonaniem ludzkimi o uświęcającej mocy wysokości i o ubóstwieniu jednostki poprzez jej wyniesienie ponad *profanum* ziemi. Wspinanie się, wstępowanie, lewitacja — to próby konsekrowania człowieka. Obrazy unoszenia się w powietrze (mające

bezpośrednią genezę przeważnie horacjańską⁸²) są dodatkowo obciążone sensem znamionym dla renesansowego neoplatonizmu: służą ekspresji sądu o boskości twórcy poezji⁸³.

Podobnie jak przekroczenie linii strefy niebiańskiej — tak też przebycie granicy dzielącej ziemię i podziemie wiąże się przeważnie ze śmiercią.

Podziemie (zarówno w mitologii świata starożytnego jak w wyobrażeniach Hebrajczyków) było połączone z ziemią jakimś niejasnym miejscem styku. U Wergilego styk ów znajdował się na dnie ciemnej jaskini:

Jest blisko wielka czeluść przepastnej jaskini,
Chropawa, kryta bagnem i knieją dokoła;
Żadne ptaszę bezkarnie przelecieć nie zdoła
Nad nią; taki ohydny od ciemnych jam głębi
Zionie zaduch [...] ⁸⁴

W *Biblii* był wyobrażany nie tak plastycznie, zawsze jednak kojarzył się z głębią i ciemnością, np.:

Czy dotarłeś do źródeł morza?
Czy doszedłeś do dna Otchłani?
Czy wskazano ci bramy śmierci?
Widziałeś drzwi do ciemności?
Czy zgłębiłeś przestrzeń ziemi? [*Job* 38, 16—18]

Metaforyka Kochanowskiego — poprzez swą ogólność — wydaje się bliższa tradycji biblijnej, choć nie brak w niej śladów antycznych. Czytamy o „progu ostatniej ciemności” (*Ps.* 6, w. 8); „wrotach nieszczęsnych” (*T.* 14, w. 1). Próg ten przekraczają w naturalny sposób zmarli. Do podziemia są również strącani ci, którzy odważyli się podjąć bezprawną próbę przekroczenia granicy *sacrum*. Do Tartaru, najgłębszej części podziemia, do „krajów dolnych” — Jowisz zrzuca gigantów:

Na koniec sam Jupiter, gniewem poruszony,
Wziął w rękę ostry piorun, piorun niezgaszony,
Niepochybny, niezłomny, którym więc, rzecz tęga,

⁸² Dotyczy to zwłaszcza *Non usitata...* (*Carmina* II, 20), która stanowiła inspiację Kochanowskiego w cytowanych pieśniach: I, 10, oraz II, 24. Motyw lewitacji pojawiał się u Horacego dość często (*Carmina* III, 2; II, 2; I, 3, IV, 2; IV, 4; IV, 8; i inne). Ów topos poezji antycznej przywoływali chętnie lirycy i elegicy, np. Propercjusz (*El.* III, 1), Owidiusz (*Amores* III, 12), Katullus (*Liber* 66 i inne). Obrazy lewitacji są znamienne zwłaszcza dla Petrarcki (sonety: 81, 134, 251, 278, 349 i inne).

⁸³ Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, s. 129—135. — Castor, *op. cit.*, s. 24 n. — R. Marcel, *La Fureur poétique et l'humanisme Florentin*. W zbiorze: *Mélanges Georges Jamati*. Paris 1956. Zob. też *The Letters of Marsilio Ficino*, s. 42—48, 98—99.

⁸⁴ Wergiliusz, *Eneida*, IV, w. 237—241. Przełożył T. Karyłowski. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1950, s. 155. BN II 29.

Przez ziemię aż do piekła ostatniego sięga.
 Tym uderzył w pośrzodek zuchwalców swowolnych,
 A ci na szyję spadli aż do krajów dolnych;
 Tamże je roztrzaśnione góry przywaliły,
 Żywe i martwe, za raz wedle ciał mogiły. [Muza, w. 57—64]

Granice podziemia mogą również — zgodnie z mitami — przekroczyć wybrani spośród żywych. Z opowieścią o wędrówkach Odysa i Eneasa w Hadesie łączy się też tradycja zstąpień biblijnych, np. Faraona do Szeolu (*Ezech.* 32, w. 17—31) lub Jezusa do otchłani (*Apok.* 3, w. 18—22). U Kochanowskiego motyw zstąpienia pojawia się w związku z podaniem o Orfeuszu:

Gdzie te wrota nieszczęsne, którymi przed laty
 Puszczał się w ziemię Orfeus szukając swej straty?
 Żebych ja też tąż ścieżką swej namilszej córy
 Poszedł szukać [...] [T. 14, w. 1—4]

Możliwość mityczna traci oczywiście sens w konfrontacji z empiryczną, ziemską rzeczywistością.

Jednakże ruch ku dołowi nie musi być zawsze tożsamy z przekroczeniem granicy dzielącej ziemię i podziemie; może być po prostu upadkiem z wysokości, odwrotnością wspinania się lub lotu, symbolicznym obrazem klęski intelektualnej lub moralnej.

Archetypicznych obrazów upadku dostarczała w tradycji starożytnej grupa mitów związanych z próbą wdarcia się do nieba, walki z bóstwami oraz poniesionej klęski, a więc tytanomachia i gigantomachia; inną formą nieudanej próby sakralizacji był lot Ikara. Podobną strukturę wykazywały opowieści biblijne, w których jednak nad plastyczno-przestrzenną wizją spadania z góry dominowała symbolika grzechu i odtrącenia, jako kary za próbę naruszenia porządku *sacrum*. Prócz sceny wygnania z raju (*Rodz.* 3, 1—24) należały tu zwłaszcza mity o buncie i upadku aniołów. Oto znamienna scena z *Apokalipsy*:

I nastąpiła walka na niebie:
 Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem.
 I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł,
 i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło.
 I został strącony wielki Smok,
 Wąż starodawny,
 który się zwie diabeł i szatan,
 zwodzący całą zamieszkałą ziemię,
 został strącony na ziemię,
 a z nim strąceni zostali jego aniołowie. [12, 7—9]

U Kochanowskiego upadek intelektualny człowieka, dążącego do Mądrości (zlokalizowanej wysoko, a więc w sferze *sacrum*), został przedstawiony jako spadanie po stopniach: ruch odwrotny do wspinania się (w związku z obrazem drabiny lub schodów):

Nieszczęśliwy ja człowiek, którym lata swoje
 Na tym strawił, żebych był ujźrzał progi twoje!
 Terazem nagle z stopniów ostatnich zrzuty
 I między insze, jeden z wielu, policzony. [T. 9, w. 17—20]

Upadek jako metafora grzechu i kary, totalnej klęski duchowej powraca wielokrotnie w *Psalterzu*:

Upad wisi nad grzesznymi,
 Upad nieuchroniony,
 Nad narody przekłętymi,
 Kędy Bóg zapomniony. [9, w. 69—72]

lub:

Upad mój wielka rozkosz przeciwnikom moim, [13, w. 13]

W marzeniu sennym poeta przeżywa wspinanie się na wysoką górę, z której ma dokonać skoku uwalniającego od udręki miłosnej (*El.* II, 11). W dół pociąga go bóstwo, pełniące rolę przewodnika. Ów symboliczno-senny upadek został ukazany w następującym obrazie:

To rzekłszy, sam skoczył i mnie pociągnął za sobą; lecz w chwili gdy padałem, przestach rozproszył moje widzenie, z trwogi serce mi bić poczęło, pot wystąpił i włosy na głowie stanęły. [w. 37—40].

Przestrzeń wertykalna ukształtowana w wyobraźni poety jako troista całość składająca się z odrębnych stref: nieba, ziemi i podziemia, ujawnia strukturę wspólną myśleniu mitycznemu zarówno w nurcie religii antycznej: greckiej i rzymskiej, jak judejsko-chrześcijańskiej. Jednakże nie właściwości poszczególnych segmentów spacji i ich wzajemne relacje, lecz głęboki sens antropologiczny owej całości jako kontekstu ludzkiego istnienia decyduje o doniosłości owej wizji w poezji Kochanowskiego. Człowiek przyporządkowany „z urodzenia” strefie średniej, okazuje się zawieszony między symboliczną „góram” a „dołem”. Ruch wertykalny dokonujący się w tej przestrzeni pozwala uwydatnić dwoistość natury ludzkiej: duchowej i cielesnej zarazem⁸⁵; obrazuje dialektykę nieustannego dążenia ku wysokości i ciężenia ku dołowi; pozwala zrozumieć w kategoriach „wzlotu” i „upadku” prawidłowości rządzące życiem duchowym człowieka.

⁸⁵ Motyw dwoistości natury ludzkiej: duchowości i cielesności, przyporządkowania sferom niebiańskiej i ziemskiej, stanowiący podstawę antropologii chrześcijańskiej (zob. zwłaszcza poglądy św. Augustyna) został na nowo ujęty i wyeksponowany przez neoplatoników z Akademii Florenckiej, szczególnie przez Ficina i Pico della Mirandola. O tym szczegółowo: B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1963, s. 167—186. — *The Renaissance Philosophy of Man*. Ed. by E. Cassirer, P. O. Kristeller, J. H. Randall. Chicago 1961, s. 185 n. (Wyd. 1: 1948). Sądy Ficina zob. też w: *The Letters of Marsilio Ficino*, s. 189 i in.