

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVIII

Kraków, maj–czerwiec 2017

Zeszyt 3 (342)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.1515/ruch-2017-0031

HINC HABITAT REGINA VOLUPTAS.
KSIĘGA III ZODIAKU ŻYCIA (1536 R.)
MARCELLA PALINGENIA STELLATA (PALINGENIUSZA)
W ŚWIETLE ŹRÓDEŁ LITERACKICH

EWELINA DRZEWIECKA*

Zodiacus vitae – łaciński poemat filozoficzny, wydany w Wenecji w 1536 roku – niejednokrotnie już zwracał uwagę polskich badaczy literatury dawnej. Zainteresowanie to wiązało się przede wszystkim ze studiami nad *Wizerunkiem własnym żywota człowieka pocziwego* (1558 r.) Mikołaja Reja, który, jak powszechnie wiadomo, *Palingenii exemplum Musaque secutus*¹ – oparł swój utwór na dziele Palingeniusza – autora *Zodiaku*². Podążanie za włoskim poetą paradoksalnie okazało się twórcze – pozwoliło Rejowi wykrystalizować swe poglądy i sprawiło,

* Ewelina Drzewiecka – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ J. Kochanowski, Elegia III, 13, zob. J. Kochanowski, *Carmina Latina, Ps. 1, Imago phototypica, transcriptio*, red. Zofia Głombiowska, Gdańsk–Sopot 2008, s. 552–553.

² O związkach *Zodiaku życia* i *Wizerunku* zob. m.in. Z. Kniaziotucki, *Do genezy poematu Mikołaja Reja „Wizerunek Żywota Pocziwego”*, „Rozprawy Polskiej Akademii Umiejętności”, seria II, t. 29, Kraków 1908, s. 211–328; A. Brückner, *Mikołaj Rej. Studjum krytyczne*, Kraków 1905, s. 149–221; J. Pyszkowski, *Mikołaj Rej's „Wizerunek” und dessen Verhältnis zum „Zodiacus vitae” des Marcellus Palingenius: Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz*, Kraków 1901; E. Sarnowska-Temeriusz, *Wizerunek i Zodiacus vitae [w:] Mikołaj Rej. Wizerunek własny żywota człowieka pocziwego, część II*, oprac. H. Kiepuś i W. Kuraszewicz, Wrocław 1971, s. 33–50.

że *Wizerunk* stał się wyrazem najdojrzałszych przekonań polskiego autora, apogeum jego indywidualizmu³. Dzieło to, choć przejawia wiele znamion oryginalności, nie jest jednak pozbawione partii silnie zbliżonych do oryginału. Należy do nich zwłaszcza *Epikurus* – rozdział III, wzorowany na III księdze *Zodiaku* zatytułowanej *Gemini* („Bliźnięta”)⁴. Zarówno Palingeniusz, jak i idący za nim Rej, podejmują tu opowieść o spotkaniu z Epikurem, który wiezie samego poetę – w przypadku *Zodiaku życia* i *Młodzieńca* – w *Wizerunku* do mitycznego ogrodu – siedziby królowej *Voluptas* (Rozkosz). Ze względu na osobę greckiego filozofa oraz jego wykład o naturze rozkoszy, Rejowy *Epikurus*, a przez to również III księga włoskiego poematu stały się na gruncie literatury polskiej przedmiotem interesujących studiów⁵. Uwagi doczekał się także Palingeniuszowy opis ogrodu, którego echa dostrzeżono w utworze Jana Dantyszka *Carmen paraeneticum ad Constantem Alliopagum* (1539 r.)⁶. Dotychczas jednak polscy uczeni nie podjęli gruntowniejszych badań nad źródłami literackimi, z których mógł czerpać i czerpał inspirację włoski poeta, a za nim, pośrednio także Mikołaj Rej i inni nawiązujący do *Zodiaku* autorzy XVI i XVII wieku w Polsce. W poemacie Palingeniusza bowiem rozpoznać można echa wielkich arcydzieł literackich, zarówno średniowiecznych – jak *Roman de la rose* (1275 r.)⁷ Guillaume’a de Lorris i Jeana Meun, zwłaszcza zaś utworów włoskiego trecenta, quattrocenta, cinquecenta

³ Z. Kniaziołucki, dz. cyt., s. 213.

⁴ A. Brückner, dz. cyt., s. 155. Jak zauważył już Zbigniew Kniaziołucki, pięć pierwszych rozdziałów *Wizerunku* opartych jest na pięciu pierwszych księgach *Zodiaku*, Z. Kniaziołucki, dz. cyt., s. 306.

⁵ E. Lasocińska, *Epikurejska idea szczęścia w literaturze polskiej renesansu i baroku. Od Kallimacha do Potockiego*, Warszawa 2014, s. 116–139.

⁶ Tamże, s. 131–134; V. Lepri, „*Hic liber libenter legitur in Polonia*”. *Mapping the popularity of the „Zodiacus vitae” in Poland between the sixteenth and seventeenth centuries* [w:] „*Odrodzenie i Reformacja w Polsce*” 2015, vol. 59 s. 74. Dantyszek, pełniąc służbę dyplomatyczną, mógł, jak zauważa autorka, zetknąć się z poematem Palingeniusza za granicą. Możliwe jednak również, że spotkał się z egzemplarzem dzieła w Polsce: jak wskazuje list Andrzeja Kmity, pisany po śmierci Krzyckiego i datowany na 26 maja 1537 r. (zob. Klemens Janicki, *Carmina: dzieła wszystkie*, wyd. J. Królikowski, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1966, s. 304–305), Krzycki musiał mieć w posiadaniu egzemplarz weneckiej edycji dzieła z 1536 r., ponieważ edycja bazylejska, która zapoczątkowała wielką karierę *Zodiaku* w Europie, ukazała się w sierpniu 1537 roku; zob. F. Bacchelli, *Appunti sulla prima fortuna basileese e francese dello Zodiacus vitae del Paligenio* [w:] *Nuovi maestri e antichi testi: Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno: atti del Convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli, Mantova, 1–3 dicembre 2010*, Firenze 2012, t. 17, s. 172; obraz ogrodu Rozkoszy w *Wizerunku* Reja – zob. J. Sokolski, „*Miejsce to zowq żywot...*”. *Staropolskie romanse alegoryczne*, Wrocław 1988, s. 50–58.

⁷ Zwrócił na to uwagę Jacek Sokolski, zob. J. Sokolski, dz. cyt., s. 62. Dzieło to niemal od chwili swego powstania zyskało popularność i cieszyło się uznaniem w kolejnych stuleciach, o czym świadczyły jego liczne reedycje i komentarze – zob. M. Frankowska-Terlecka, T. Giermark-Zielińska, *Wstęp* [w:] Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o róży*, wybór, przekł. M. Frankowska-Terlecka, T. Giermark-Zielińska, Warszawa 1997, s. 36–39. O dyskusji nad *Roman de la rose* – zob. B. Garavelli, *Il dibattito sul Romanzo della Rosa*, Milano 2006.

i seicenta. *Amorosa visione* (1342–1343 r.) Boccaccia, *Hypnerotomachia Poliphili* (1467 r., wyd. 1499 r.) Francesca Colonna, *Stanze per la giostra* (1475–1478 r., wyd. 1494 r.) Angela Poliziana, *Somnium de Fortuna* Eneasza Sylwiusza Piccolominiego (1444 r.) czy *Orlando Furioso* Lodovica Ariosta (1516–1532 r.) stały się dla Palingeniusza drogowskazami w budowaniu poetyckiego *imaginarium* księgi III, źródłem inspiracji i konceptów. Jednakowoż znaleźć tu można również wyraźne reminiscencje i kryptocytaty z pism twórców mniej dzisiaj znanych – Federica Frezziego, Giovanniego Caldieri i Antonia Filerema Fregosa.

Opowieść o poznaniu Rozkoszy w jej alegorycznym ogrodzie rozpoczyna się w bliżej nieokreślonym czasie i miejscu – nad brzegiem morza. Tam poeeta spotyka piękny starzec o długiej, białej brodzie, z wieńcem na głowie – Epikur. Filozof, zażywając odpoczynku (*otium*), przechadza się, zbierając kwiaty na pobliskich łąkach i zgadza się udzielić poecie lekcji o naturze rozkoszy.

Analogiczny opis spotkania z greckim filozofem można znaleźć w pismach dwóch północnowłoskich autorów – Giovanniego Caldieri i Antonia Filerema Fregosa⁸, których utwory czytane były w Italii w pierwszej połowie XVI w. W jednym z fragmentów obszernego dzieła *Concordantiae poetarum philosophorum et theologorum* Caldieri, napisanym ok. 1457 r. (dzieło to zostało wydane w 1547 r., dzięki czemu jego autor zyskał sławę neoplatonika⁹), znajduje się opis utopijnej, otoczonej białym marmurem wyspy. W tym *amoentissimo loco*, zielonym i kwitnącym, można było zregenerować korporalne siły i odzyskać spokój ducha, co czynił tłum zgromadzonych tam ludzi¹⁰. W tym właśnie miejscu, nad brzegiem morza, poeta spotyka Epikura. Mędrzec, niczym *deus otiosus*, spędza miło czas i daje napotkanemu wykład na temat rozkoszy. Choć sam Palingeniusz nie wspomina nigdzie o tym, jakoby zobaczył filozofa na wyspie, spotkanie Epikura nad brzegiem morza może sugerować, że wzorem wielu antycznych i renesansowych twórców, właśnie jakaś utopijna wyspa stała się w *Zodiaku życia* siedzibą ogrodu Rozkoszy.

Autor drugiego interesującego nas poematu – Antonio Fileremo Fregoso (XV/XVI w.)¹¹ – był twórcą pisanych w *volgare* tercyną i oktawą alegorycznych utworów narracyjnych i dialogicznych, w które przekuwał zainteresowania moralizatorskie i filozoficzne, inspirowane z jednej strony neoplatonickim humanizmem (pismami Ficina, zwłaszcza zaś Pica), z drugiej natomiast francuską alegoryczną literaturą średniowieczną. I choć jego małe poematy odbiegały

⁸ Na analogie te zwrócił uwagę Franco Bacchelli w swojej nieopublikowanej pracy doktorskiej, zob. F. Bacchelli, *Scienza e filosofia nell'opera di Marcello Paligenio Stellato: saggio di un'edizione critica e apparato delle fonti dello Zodiacus vitae*, tesi di dottorato di ricerca in storia della scienza, Firenze 1999, t. V, s. 57.

⁹ J. H. Cotton, *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 16, Roma 1973, s. 627.

¹⁰ G. Caldiera, *Concordantiae poetarum philosophorum et theologorum*, Venezia 1547, s. 142 v.

¹¹ O życiu poety zob. G. Dilemmi, *Introduzione* [w:] A. F. Fregoso, *Opere*, red. G. Dilemmi, Bologna 1976, s. XIII–XXX.

od królującej wówczas poetyki spod znaku Bemba i petrarkistów, cieszyły się pewną popularnością w Italii drugiej połowy XVI wieku¹². Alegoryczny charakter tych pism, ich filozoficzne i naukowe zacięcie bliskie były estetyce Palingeniusza, nie dziwi więc fakt, iż pomiędzy dziełami obu poetów dostrzec można liczne *loci communes*. Jedno z takich miejsc znajduje się w poemacie *De i tre Pellegrini*¹³. Opisano w nim historię trzech wędrowców odwiedzających różne alegoryczne miejsca, zaludnione widziadłami-personifikacjami. Docierają oni do otoczonego murami wirydarza Lucidy (*TP*, I, 1–72, s. 327–344), gwarnego targowiska Fortuny (*TP*, II, 1–74, s. 344–361), wreszcie do królestwa Minerwy – bogini rozumu (*TP*, III, 1–83, s. 361–380). Po drodze trafiają też na ukwiecone łąki, gdzie spotykają Epikura (*TP*, II, 45–53, s. 354–356). Filozof został tu przedstawiony jako *delicato mercante* (delikatny kupiec), usiłujący przekonać podróżnych do swoich sądów i sprawić by wybrali ten sam – wolny od zajęć – *modus vivendi*. Dlatego mówi im, że przebywa na łąkach dzięki „świętej przyjemności” (*santa Voluttà*) – najwyższemu dobru, bez którego nikt nie może być szczęśliwy (*TP*, II, 47–48, s. 355).

Ta przyjaciółka wszystkich zmysłów – przekonuje dalej Epikur – czyni świat dobrym, przepętnia go pięknem i wraz ze snem, co uspokaja członki, miłosnymi płasami i wesołym śpiewem ubarwia życie (*TP*, II, 50–52, s. 356). Wywód Palingeniusza o naturze rozkoszy, włożony w usta Epikura, jest o wiele bardziej rozbudowany, choć poeta argumentuje go w podobny sposób: to przyjemność stanowi *spiritus movens* wszelkich ludzkich dążeń, kontentuje zmysły i uwalnia od cierpienia. Ponieważ zgodnie z naturalnym instynktem wszystkie żyjące istoty poszukują tego, co przyjemne i wystrzegają się smutku, dowodzi to, że rozkosz jest najwyższym dobrem (*ZV*, III, w. 50–117, s. 166–167)¹⁴. Warto podkreślić, że obaj poeci prezentują obiegową i uproszczoną wizję filozofii epikurejskiej i, jak zauważyła niegdyś Adele Perrotta Nosei, odbiega ona w wielu miejscach od faktycznej nauki samego Epikura¹⁵. Chociaż w etyce Epikura wielokrotnie pojawia się pojęcie przyjemności zmysłowej – *hedone*, jej obraz jest złożony: to przyjemność cielesna z jednej strony, z drugiej ważniejsza dla filozofa z Samos rozkosz duchowa. Epikureizm znany w wiekach średnich dzięki przekazom Diogenesa Laertiosa, Cycerona, Seneki, Plutarcha, oraz Ojców Kościoła – Augustyna i Laktancjusza¹⁶, choć przez większość z nich poddany został krytyce, za sprawą ich pism przetrwał. Pośmiertna

¹² F. Bacchelli, *Giovanni Pico della Mirandola e Antonio Fileremo Fregoso* [w:] *Giovanni e Gianfrancesco Pico. L'opera e la fortuna di due studenti ferraresi*, red. P. Castelli, Firenze 1998, s. 91–105.

¹³ A. F. Fregoso, *De i tre peregrini* [w:] *Opere*, dz. cyt., s. 327–380, zwany dalej *TP*.

¹⁴ Zob. Dante, *Biesiada*, przeł. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004, s. 147.

¹⁵ A. Parrotta Nosei, *Marcello Palingenio Stellato e Lucrezio*, „Studi Italiani di Filologia Classica”, Nuova Serie, t. V, Firenze 1927, s. 114.

¹⁶ O losach epikureizmu i jego recepcji – zob. E. Lasocińska, *Wstęp* [w:] dz. cyt., s. 7–43; o recepcji w nowożytnej Italii – A. Brown, *Macchiavelli e Lucrezio. Fortuna e libertà nella Firenze del Rinascimento*, Roma 2013, s. 21–54.

sława Epikura i dominująca w średniowieczu recepcja jego poglądów wiązała się zwłaszcza z postrzeganiem filozofa jako reprezentanta hedonizmu i ateizmu. Nie brakowało jednak także prób rehabilitacji mędrca – do jego obrońców należeli m.in. Boccaccio i Petrarca¹⁷, a ich pozytywne naświetlanie pewnych aspektów epikureizmu było zapowiedzią ożywienia, jakie nastąpi w XV wieku. Ów ożywczy ruch zapoczątkowało w 1417 r. odnalezienie przez Poggia Braccioliniego poematu *De rerum natura* Lukrecjusza – gorącego czciciela Epikura. Poemat ten, napisany w duchu radykalnego naturalizmu, nie tylko wzbogacił znane średniowieczu pisma Epikura o etykę i fizykę, lecz swym pojawieniem otworzył nowy rozdział w historii myśli europejskiej¹⁸ i stał się źródłem inspiracji dla poetów renesansowych (w tym również dla Palingeniusza¹⁹). W ogniu żarliwych dyskusji, jakie toczyły się nad Lukrecjuszowym dziełem i epikureizmem, w świetle anatem jego przeciwników i entuzjazmu zwolenników, poglądy filozofa z Samos stawały się coraz bardziej znane²⁰. Klimat kulturowy panujący we Florencji XV wieku – w epoce nazwanej przez George’a Holmes’a „awangardą humanistyczną”²¹, sprzyjał nowemu zainteresowaniu epikurejską *voluptas*. Zmiana ta odzwierciedliła się już w twórczości takich pisarzy *Quattrocenta* jak Leonardo Bruni (w swoim dziele pt. *Isagogicon* [1424–1426 r.] zwrócił on uwagę na ścisły związek przyjemności i dobra moralnego) czy Cosmo Raimondi (autor utworu *Difesa di Epicuro* [1429 r.]). Pisma tych humanistów zainspirowały kolejne dzieła, wśród których na uwagę zasługują *De voluptate* (1430–1431 r.) Lorenza Valli oraz *Liber de Voluptate* (1457 r.) Marsilia Ficina, ponieważ wraz z nimi rozprzestrzeniło się zainteresowanie epikureizmem. Echa tych utworów pobrzmiwają w III księdze *Zodiaku życia*. W dziele Valli jeden z uczestników dialogu – epikurejczyk Vagius – podkreśla, iż każde działanie zmierza do jakiejś korzyści, a ta z kolei łączy się z przyjemnością. Koncept *voluptas–utilitas* obecny jest też w wykładzie Palingeniuszowego Epikura²², który uważa, że motorem różnych ludzkich aktywności jest rozkosz:

*denique virtutem quisnam quaesiverit ullam,
si non hunc praesens movet aut sperata voluptas?*

[...]

causa est ergo ipsa voluptas;

quippe aliud non est quam delectatio quaedam.

(ZV, III, 60–62; 70–71, s. 166)²³

¹⁷ A. Brown, dz. cyt., s. 23; E. Lasocińska, dz. cyt., s. 40.

¹⁸ Zob. S. Greenblatt, *Zwrot: jak zaczął się renesans*, przeł. M. Słysz, Warszawa 2012, passim.

¹⁹ Zob. A. Parrotta Nosei, dz. cyt., s. 111–124.

²⁰ E. Garin, *Powrót filozofów starożytnych*, przeł. A. Dutka, Warszawa 1993, s. 90.

²¹ G. Holmes, *The Florentine Enlightenment 1400–1500*, London 1969, s. 53.

²² Zwróciła na to uwagę E. Lasocińska, dz. cyt., s. 126.

²³ Korzystam z łacińskiego wydania „Zodiaku” *Marcelli Palingenii Stellati Zodiacus vitae*, wstęp i oprac. F. Bacchelli, Bologna 2012. Tekst jest transkrypcją pierwszej edycji weneckiej dzieła. Zwany dalej jako ZV.

I któż ostatecznie szukałby jakiegokolwiek cnoty,
jeśli nie wiodłaby go wynikająca z niej lub oczekiwana rozkosz?

[...]

Powodem [działania] jest więc sama rozkosz,
która stanowi w istocie nic innego, jak pewien rodzaj zadowolenia.²⁴

W wykładzie zaprezentowanym Palingeniuszowi Epikur podejmuje również kwestię śmierci duszy wraz z ciałem:

*ast ubi vita semel tenues defecit in auras,
nil sumus, ut nondum geniti nil prorsus eramus.*

(ZV, III, w. 151–152, s. 168)

Tymczasem kiedy życie raz zgasło w lekkich tchnieniach,
stajemy się niczym, jakbyśmy się nigdy wcześniej nie urodzili.

Kontrowersyjna teza greckiego filozofa, pozostająca w sprzeczności z doktryną chrześcijańską, przysporzyła mu wielu wrogów i poddawana była krytyce równie często jak epikurejska *voluptas*. Dlatego Dante w X pieśni *Piekieł* (*Piekieł*, X, 1–15) pogrzebał epikurejczyków z dala od innych heretyków, gdyż „uśmiercają oni duszę wraz z ciałem”, co – jak wyjaśnia Cristoforo Landino w swoim komentarzu alegorycznie odczytującym *Boską komedię* – „usuwa wszelki fundament do uczciwego pożycia społecznego i prawdziwej religijności”²⁵. Śmierć duszy w rozważaniach filozofa z Samos była konsekwencją teorii materialistycznej – kiedy ciało umiera, ona ginie wraz z nim, ponieważ tak jak i ono jest zbitką atomów. Do czasu przebywania w ciele dusza spełnia swoje funkcje, *post mortem* natomiast zamiera wszelkie czucie. Ponieważ zaś istotą ludzkiego życia jest czucie, a śmierć jest jego kresem, należy uwolnić się od strachu przed nią²⁶. Podobnie jest z lękiem przed pośmiertną karą za popełnione za życia czyny. Choć w zachowanych pismach sam Epikur niewiele miejsca poświęcił mitom pośmiertnym²⁷, kontynuujący jego naukę Lukrecjusz w ks. III *De rerum natura* wielokrotnie podkreślał, że strach przed królestwem Hadesa jest zabobonny i nieuzasadniony, a wręcz szkodliwy, bo zabija wszelką życiową przyjemność (Lucr. III, 30–37, III, *passim*). Podobną myśl wypowiada Palingeniuszowy Epikur, który popadając w pełen wykrzyknień ton Lukrecjusza, rozprawia się z mitem inferalnym słowami:

²⁴ Wszystkie cytaty są w moim przekładzie – E. D. W 2015 roku ukazał się przekład poematu autorstwa Urszuli Bednarz, zob. Palingeniusz (Marcellus Palingenius Stellatus) *Zodiak życia*, przeł. i oprac. U. Bednarz, wstęp U. Bednarz i J. Sokolski, Wrocław 2015.

²⁵ C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, red. P. Procaccioli, t. II, Salerno–Roma 2001, s. 581.

²⁶ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1999, t. 3, s. 263–265.

²⁷ J. Korpany, *Lukrecjusz, rzymski apostoł epikureizmu*, Wrocław 1991, s. 89.

[...] *nanque, animas post funera vivere perque
tartareos volitare lacus, et pendere dignas
pro meritis poenas vel sumere praemia facti,
credere quis debet, nisi cui mens integra non est?
Haec sunt, o miseri, vatum commenta furentum,
mos quibus est semper varias effingere nugas,
ut stolidas dictis delectent talibus aures [...].*

(ZV, III, w. 125–131, s. 167)

Kto bowiem, jeśli nie jakiś szaleniec, wierzy,
że dusze żyją po śmierci, wzlatają nad tonie Tartaru
i cierpią kary stosowne do popełnionych win?
Albo że otrzymują nagrodę za swe czyny?
Nieszczęśni! To przecież słowa szalonych wieszczów,
którzy zawsze mają w zwyczaju pleść głupstwa
i delectować takimi opowieściami uszy głupców.

W III księdze *Zodiaku* antyczny filozof po wygłoszeniu swej tyrady proponuje Palingeniuszowi udanie się do ogrodu – królestwa Rozkoszy. Nim jednak obaj tam dotrą, spotykają na swojej drodze symboliczne budowle. Należy do nich majątny dom Plutosa (Bogactwa). Bóstwo to mieszkało wraz ze swoimi trzema córkami: Pychą (Superbia), Rozwiążnością (Luxuria) i Niewiedzą (Ignorantia). Przybytku tego strzegły trzy sługi – Sors (Posiadanie), Fraus (Oszustwo) i Usura (Użytek), oczekujące daru za możliwość przejścia. Ten wykorzystywany często w tradycji literackiej motyw pojawia się też w utworze *Il quadriregio*²⁸ Federica Frezziego (druga połowa XIV wieku – 1416 r.)²⁹. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że dzieło to, cieszące się popularnością w XVI wieku, znane było także Palingeniuszowi. *Il quadriregio* to opowieść o symbolicznej wędrówce poety – głównego bohatera, który w poszukiwaniu mądrości odwiedza cztery królestwa: Miłości (ks. I), Szatana (ks. II), Wad (ks. III) i Cnót (ks. IV). W drugiej księdze tego dzieła pojawia się motyw zapłaty za przejście przez wrota do królestwa Plutona. Poeta, prowadzony przez boginię rozumu – Minerwę, musi dwukrotnie podstępem przejść przez bramę – najpierw piekielną, strzeżoną przez żądną darów Mamonę (*Q*, II, 15, 53–63, s. 235), następnie przez bramę świątyni Plutona, strzeżoną przez jedno z wielu widziadeł, które otaczały władcę. Plutos jako personifikacja bogactwa, przedstawiany w orszaku Demetri i Persefony, w tradycji literackiej często mylnie utożsamiany

²⁸ Zob. E. Laureti, *Il quadriregio di Frderico Frezzi da Foligno. Un viaggio nei quattro regni*, Foligno 2007, dalej zwane *Q*.

²⁹ F. Frezzi był jednym z wyróżniających się pisarzy włoskich przełomu XIV i XV wieku. Jego dzieło powstało w rozkwitającej humanistycznej atmosferze miasta Foligno (Umbria), w drugiej połowie włoskiego trecenta. *Il quadriregio*, napisane sto lat po *Boskiej komedii*, należy do dzieł inspirowanych Dantem i średniowieczną literaturą francuską, choć w przeciwieństwie do nich zalicza się go do utworów wczesnonowożytnych.

był z bóstwem podziemnym, Plutonem. Takie utożsamienie znaleźć można już w pismach Fulgencjusza, a także u wielu włoskich autorów³⁰. W utworze *Contenzione di Pluto e Iro* (1507)³¹ wspomnianego wyżej Antonia Fregosa, Plutosa – Bogactwo przedstawiono w otoczeniu towarzyszek – upersonifikowanych wad. Ten niedługi utwór napisany w czterdziestu jeden oktawach, stanowił żartobliwy dialog pomiędzy Plutosem – ślepym bogiem bogactwa, a Iro – bóstwem Ubóstwa. To ostatnie, czyniąc wyrzuty Plutosowi, zwraca się doń:

*Teco Superbia venne e Avarizia,
Lascivia e la Lussuria vergognosa,
Accidia che la mente e il corpo vizia,
l'affannata Ambizion che mai non posa [...]*
(CPI, 19, s. 137)

Z tobą idzie Pycha i Chciwość,
Rozpusta i wstydlive Pożądanie,
Lenistwo, co psuje umysł i ciało,
Dęczycielka-Ambicja, która nigdy nie śpi.

Choć personifikacja Biedy w poemacie Palingeniusza bezpośrednio nie występuje, poeta czyni aluzję do jej obecności, gdy wraz z Epikurem mija zrujnowane przybytki, w których mieszkała³². Powiązanie przyjemności z bogactwem zawarte w metaforycznym obrazie ks. III (monumentalny dom Plutosa stoi przecież na drodze wiodącej do mitycznego gaju, przez co bóstwo to, wraz ze swymi córami i służkami przynależy do świata *voluptatis*) jest sprzeczne z tezami samego Epikura. Mędrzec z Samos bowiem, sam prowadząc skromne życie, w swoich pismach podkreślał, że droga do osiągnięcia szczęścia nie wiedzie przez bogactwo i zbytek. Powiązanie bogactwa z rozkoszą w *Zodiaku życia* niekoniecznie oznacza jednak błędnie pojęty epikureizm czy celowe odwoływanie się do uproszczonych na jego temat sądów. Bardzo prawdopodobne, że jest to świadomy zabieg Palingeniusza, który uczynił tutaj aluzję do jednej z wielu plag Kościoła swoich czasów – do chciwości i przekupności kleru. W całym poemacie bowiem nie brakuje uwag piętnujących nieobyczajne życie duchowieństwa, a nawet samego papieża. Filozofia Epikura, wykorzystywana przez jego renesansowych zwolenników jako forma sprzeciwu przeciwko Kościołowi³³, również

³⁰ Por. Fulgentius, *Mythologiae* I, IV; Boccaccio, *Genealogiae deorum* VIII, cap. 6; Landino, *Comm. Dante*, pref. Inf. VII.

³¹ A. Fregoso, *Contenzione di Pluto e Iro*, 19 [w:] *Opere*, dz. cyt., s. 129–142.

³² Ponieważ główny bohater nie chce płacić za przejście przez dom Plutosa, Epikur znajduje inną drogę do gaju Rozkoszy. Ścieżka, którą się udają, jest trudna do przebycia i prowadzi obok zrujnowanych przybytków Biedy, zob. *ZV*, III, 215–218, s. 169.

³³ E. Lasocińska zwróciła uwagę, iż w epoce renesansu „epikureizm stawał się w historii rodzajem oręża przeciwko religii, zwłaszcza przeciwko jej przedstawicielom – duchownym”, E. Lasocińska, dz. cyt., s. 25; zob. także – tamże, s. 50–51; K. Kumaniecki, *Twórczość po-*

dla Palingeniusza stała się, być może, dogodnym narzędziem służącym rzuceniu inwektywy na przekupnych księży.

Po przebyciu uciążliwej drogi, Epikur i Palingeniusz docierają w końcu do tajemniczego gaju Rozkoszy, a widok roztaczający się przed ich oczyma przypomina Arkadię:

[...] *distabat silva, canentum*
suave melos volucrum, suaves sentimus odores,
quorum illic magna apparebat copia florum [...]
ibat circum amnis; [...] sed plurima claro
squammigeri pecoris ludebant agmina fundo.
denique non illic, nisi blanda et amantia pacis
auriti lepores, cervi, damae, capraeque [...].

(cały opis gaju: ZV, III, w. 223–294, s. 169–170)

[...] stał las: słyhać było wdzięczny śpiew ptaków,
 unosił się tam przyjemny zapach niezliczonych kwiatów [...],
 Wokół przepływał cichym biegiem potok [...],
 na jego przejrzystym dnie igrały liczne zastępy pokrytej łuską ławicy [...].
 Roilo się tam od istot wdzięcznych i miłujących pokój –
 długouchych zajęcy, jeleni, łani, kozic.

Obraz gaju-ogrodu, do którego nawiązał Stellato, należy do jednego z najstarszych toposów, znajdujących odzwierciedlenie w opisach literackich i przedstawieniach malarskich – jako symboliczne tło zdarzeń, przestrzeń utopii filozoficznych, społecznych i miłosnych³⁴. Inspiracja płynąca ze źródeł antycznych – z mitu o złotym wieku, zespolona z rajskim, chrześcijańskim komponentem, ożywiła ogród średniowieczny, uobecniając się w licznych powieściach (jak *Roman de la Rose*), w twórczości Dantego i Boccaccia, w poetyckich ogrodach Petrarcki, w wystudiowanych ogrodach Francesca Colonna. Ogrody Boccaccia, które w historii toposu funkcjonują jako „miejsca rozkoszne”, wyrastają z biblijnej tradycji *loci voluptatis*, retorycznej *loci amoeni* oraz średniowiecznej *horti conclusi*. Palingeniusz, nawiązując w pewnym stopniu do boccacciańskich wirydarzy, uczynił tłem zdarzeń „miejsce rozkoszy” – ogród będący siedzibą królowej *Voluptas* oraz jej alegorycznego dworu. Opis zawarty w *Zodiaku życia*, nie jest pozbawiony pierwiastków renesansowych: należy do nich uporządkowanie przestrzeni – na przedpolu rosną gęste, grodzące wejścia zarośla, cały gaj otacza rzeczka, a wstęgi małego strumyka przepływają wokół drzew rosnących „w pięknym ładzie”. Dalej ciągną się ukwiecone łąki, prowadzące do równiny,

etycka *Kallimacha*, s. 29–32; F. Kallimach, *Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka*, tłum. Irmina Lichońska, Łódź 1994, s. 55–56.

³⁴ G. Venturi, „*Picta poesis*” – *ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al seicento* [w:] *Storia d'Italia*. Annali 5: Il paesaggio, pod red. C. de Seta, Torino 1982, s. 666.

porośniętej tylko ziołami. Uporządkowana tkanka krajobrazu i mikropejzaże odzwierciedlają etapy symbolicznej wędrówki Palingeniusza: moment intelektualnego błędzenia – chęć podążania za rozkoszą, zostają odzwierciedlone w przedzieraniu się przez zarośla, przebywanie zaś kolejnych „kwater” ogrodu, prowadzi ostatecznie do zdobycia wiedzy. Wirydarz *Zodiaku* pozostaje jednak w swej strukturze średniowieczny. Rozliczne gatunki drzew, krzewów i kwiatów, które wymienia poeta, tworzą swoisty „katalog” nazw, zaczerpnięty prawdopodobnie z jakiegoś kompendium. Ta średniowieczna metoda konstruowania obrazu świata poprzez nagromadzenie wszystkich znanych jego elementów, obecna jest również w opisie ogrodu Wenery na wyspie Cyterze w *Hypnerotomachii* Francesca Colonna³⁵. Wirydarze Colonna stanowiły jednak zapowiedź wielkiej zmiany w traktowaniu przestrzeni, jaka nastąpiła w czasach renesansu. Palingeniuszowej deskrypcji daleko do architektonicznych ogrodów renesansowych, w których królowała *ars tropiaria*, a jej *naturalia* i *artificialia* tworzyły dogodną przestrzeń dla zażywania wystudiowanej przyjemności³⁶.

W ks. III uobecnia się jeszcze inna tradycja, do której nawiązał Palingeniusz. Zaczerpnięte z antyku przez średniowiecze wyobrażenia mitycznych królestw-ogrodów, zamieszkałych przez bóstwa, cieszyły się dużym zainteresowaniem również wśród włoskich humanistów XV i XVI wieku. Bohaterowie ich pism, przemierzając królestwa Miłości, Natury czy Fortuny, docierali do wonnych ogrodów – miejsc duchowego i cielesnego odpoczynku, terenów „świętych”, poświęconych muzom, nierzadko pełnych mirabiliów, zagadek i labiryntów. Idylliczną i niepokojącą jednocześnie atmosferę gaju, zaludnionego alegorycznymi postaciami (bliską tej, wykreowanej w III księdze *Zodiaku życia*) przenieśli na płótna również wielcy malarze włoskiego quattrocenta i cinquecenta. Na uwagę zasługują choćby płótna takich mistrzów jak Andrea Mantegna (*Parnas*, 1497 r.; *Pallada wypędzająca wady z ogrodu cnót*, ok. 1499–1502 r.)³⁷, Lorenzo Costa

³⁵ M. Szafrńska, *Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle «Hypnerotomachii Poliphili»*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, R. LIV, nr 1, s. 20; o ogrodach i wyspach w *Hypnerotomachii* – zob. A. Klimkiewicz, *Hypnerotomachia Francesca Colonna*, Kraków 2015, s. 97–137.

³⁶ Zob. B. Basile, *Villa e giardino nella trattatistica rinascimentale* [w:] *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma 29 settembre–1 ottobre 2003, Roma 2004; tegoż, *L'elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993, zwłaszcza s. 71–107.

³⁷ Autorem programu ideowego dla tego płótna był prawdopodobnie nadworny humanista d'Estów – Paride da Ceresara. Przesłaniem dzieła jest triumf Sprawiedliwości, Męstwa i Umiarkowania. Uzbrojona w szpadę i tarczę bogini rozumu – Minerwa, wyrzuca z ogrodu Cnót szpetne postaci wyobrażające Wady. W ogrodzie tym obecna jest również obnażona kobieta – jest to ziemską Wenery, bogini miłości zmysłowej, symbolizująca pożądanie, podobnie jak centaur, na grzbiecie którego stoi. Całe przedstawienie przepojone jest duchem alegorycznym, który przywodzi na myśl dialogi Baptysty Albertiego, choćby znany *Virtù e Mercurio*, M. Lucco, *Andrea Mantegna* [w:] *Mantegna a Mantova 1460–1506*, red. Mauro Lucco, Milano 2006, s. 106–108.

(*Alegoria dworu Izabeli d’Este*, 1506 r.)³⁸ czy Pietro Perugino (*Walka pomiędzy Miłością a Czystością*, 1505 r.), przeznaczone do gabinetu (*studiolo*) Izabeli d’Este w Mantui³⁹. Choć topos alegorycznych królestw cyrkulował w atmosferze intelektualnej XV i początku XVI wieku, a źródeł inspiracji dla Palingeniuszowego ogrodu Rozkoszy mogło być wiele, warto go porównać z deskrypcją gaju Fortuny, zawartą w liście Eneasza Sylwiusza Piccolominiego⁴⁰. Utwór *Somnium de Fortuna* – bo o nim mowa – datowany na 26 czerwca 1444 roku miał postać listu, dedykowanego Prokopiuszowi z Rabenstein⁴¹. W opowieści, zamkniętej w formie listu, przyszły papież relacjonuje senną wizję, podczas której przenosi się do królestwa Fortuny. Jej pałac⁴² znajdował się na środku rozległej łąki, w okolicach bujnego gaju otoczonego murami:

Illic florea prata, rivi tum lacte tum vino currentes, frigidi fontes, lacus piscibus pleni, balnea suavissima, densi luci, vineta semper uvis onusta, [...] poma, quorum solo pascaris odore per silvas, fere mansuete captu faciles, volucres et esui et cantui nate [...] (SF, s. 344)

Były tam ukwiecone łąki, potoki to mlekiem, to winem płynące, chłodne źródła, jeziora pełne ryb, wdzięczne kąpieliska, gęste gaje, winnice uginające się od winogron, [...] owoce, których samym zapachem rozchodzącym się po lasach mógłbyś się uraczyć, dziłkie zwierzęta oswojone i łatwe do złapania, ptaki stworzone do jedzenia i śpiewania [...]

Chcąc poznać boginię Fortunę bohater-narrator, prowadzony przez przyjaciela jej dworu Maffea Vegia, udaje się do miejsca, gdzie na przybyłych czekały bogato zastawione stoły:

[...] locus opiparis epulis semper refertus, quibus indiscretum omnes vescuntur [...] hic plurima sunt hujusmodi loca, mense sub arboribus parate [...] (SF, s. 344)

³⁸ L. Costa, *Alegoria koronacji Izabeli d’Este (w Królestwie Harmonii)*, 1505–1506 r., obraz. Obraz wypełnia sztafaż mitycznych bóstw: Izabelę koronuje Harmonia, córka Wenery i Marsa, obok zaś stoi Kadmos (wytrwałość) i Diana (uosabiająca czystość) oraz postaci oddające się lekturze i muzyce – aktywnościom stanowiącym „antidotum” na miłość ziemską, B. Secci, *Lorenzo Costa [w:] Mantegna...*, dz. cyt., s. 178–181.

³⁹ Koncept całego cyklu stanowił hymn na cześć miłości niebiańskiej i jej zwycięstwa: G. Romano. *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello [w:] Storia dell’arte italiana*, 6/1, Torino 1981, s. 38.

⁴⁰ F. Bacchelli, *Scienza...*, dz. cyt., t. V, s. 59.

⁴¹ E. S. Piccolomini, »*Somnium de Fortuna*« [w:] *Der Briefwechsel des Enea Silvius Piccolomini*, oprac. R. von Wolkan, Wien 1909, t. 1 [Abteilung: briefe aus der Laienzeit (1431–1445)], Ep. 151, s. 343–353, zwany dalej SF. Warto zauważyć, że list Piccolominiego cieszył się dużą popularnością w XV i XVI wieku i był wydawany zarówno w zbiorze jego listów oraz jako samodzielny utwór; zob. – S. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma: metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma 2012, s. 27.

⁴² U Palingeniusza pałac nie występuje, znaleźć go można natomiast w *Wizerunku Reja*. Nie ulega wątpliwości, że opis ogrodu Rozkoszy, który kreśli Rej, został bezpośrednio zaczerpnięty z *Zodiaku życia*, można jednak rozważyć, czy polski pisarz nie czerpał także z *Somnium de Fortuna* Piusa II, zob. kolejny przypis.

[To] miejsce sutych bankietów, gdzie każdy mógł otwarcie jeść. Wiele było tam takich miejsc, stołów przygotowanych pod drzewami [...]

Niemal identyczny widok zobaczył Palingeniusz, który po inicjacyjnym omyciu twarzy w potoku, otaczającym gaj, razem z Epikurem zbliża się do rozległej równiny, gdzie przechadza się królowa *Voluptas*. Stały tam pełne jedzenia stoły, z których wszyscy mogli bez ograniczeń korzystać – tak chciała bowiem bogini Rozkosz:

campus erat nemore in medio spatiosus et herbis / plenus odoriferis – nulla illic creuerat arbos-; / circum aderant mensae egregiae dapibusque refertae [...] / et omnes, / huc quotquot veniunt, impune absumere possunt / gratisque has epulas; dea sic vult, cumque comesae deficiunt, famulae reparant renovantque sapores. (ZV, III, w. 297–307, s. 170–171)

Na środku gaju znajdowała się przestrzenna niwa pełna wonnych ziół. Nie rośło tam żadne drzewo. Wokół stały bogate, przygotowane do uczt stoły [...] Każdy, ktokolwiek tu wstąpi może, zgodnie z wolą bogini, ucztować darmo i bez obaw. Kiedy stoły pustoszeją, niewolnice przygotowują nowe jadło, tak, iż można znów cieszyć podniebienie.

W obu opisach dostrzec można także inne analogie: *hera Fortuna* Piccolominiego, otoczona jest licznymi personifikacjami, które przynależą do jej świata. Są wśród nich: Powodzenie (*Favor*), Radość (*Gaudium*), Miłość (*Amor*), Sława (*Fama*), Pycha (*Superbia*), Popęd (*Libido*) i inne⁴³. Gromadzą się w jej pobliżu również wszyscy możni i potężni ludzie, którym za życia sprzyjała Fortuna, zarówno mityczni władcy i wojownicy, postaci historyczne – królowie i namiestnicy Kościoła, jak również personifikacje miast⁴⁴. W gaju Piccolominiego nie brakuje jednak także tłumu dziewcząt i chłopców, którzy tańczą do wtóru rozbrzmiewającej muzyki. Podobna scena rozgrywa się w gaju Palingeniuszowej Rozkoszy. Poeta dostrzega boginię, która przechadza się w otoczeniu swego alegorycznego dworu, za nią zaś zdążają dziewczęta i chłopcy, starcy i młodzieńcy. Zewsząd rozlega się tam muzyka, do której płasają taneczne hordy owładnięte wieczną zabawą. Początkowo nic nie burzy harmonijnej wizji tego miejsca, które – jak mogłoby się pozornie zdawać – przeznaczone było do zażywania

⁴³ E. S. Piccolomini, dz. cyt., s. 348. Warto rozważyć czy do dzieł inspirowanych listem *Somnium de Fortuna* nie należy zaliczyć również jednego z wczesnych utworów Jana Dantyszka *De Virtutis et Fortunae differentia somnium* (1510 r.). List Piccolominiego, przełożony na język czeski i wydany w Pradze przez Mikulaša Konača z Hodištkowa, czytany był przez polskich humanistów, inspirując m.in. Marcina Bielskiego, co widać w tegoż *Śnie majowym pod gajem zielonym jednego pustelnika* (1566/7 r.). Wiadomo jednak, że zbiór *Epistolae Familiares* Piccolominiego, w który włączono *Somnium de fortuna*, wydawany od 1473 roku, po raz pierwszy ukazał się w Polsce w 1481 roku – zob. I. Zarębski, *Stosunki Eneasza Sylwiusza z Polską i Polakami*, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego”, Seria II, t. XLV, nr 4, s. 101. Wczesny utwór Dantyszka wykazuje duże podobieństwa i analogie z listem Piccolominiego.

⁴⁴ Tamże, s. 348–351.

rozkoszy. A jednak Palingeniuszowy ogród, tak jak ogrody Alcyny⁴⁵ i Logistilli⁴⁶ w *Orlandzie szalonym* Lodovica Ariosta czy Armidy w *Jerozolimie wyzwolonej* Torquatta Tassa⁴⁷, okazuje się być pułapką pełną żałości i udręk. Poeta widząc switę bogini *Voluptas*, nie jest w stanie sam zidentyfikować wszystkich postaci. Są to dwie kobiety z dziećmi na rękach i dwa monstra, smagające językami roztańczoney, żaloszny pochód. Palingeniusz staje się świadkiem dziwnego *theatrum*: uskrzydłony, ślepy chłopiec, którego trzymała na rękach kobieta idąca po prawej stronie Rozkoszy, posyłał strzały, którymi prosto w serce ranił ludzi z tłumu. Na pomoc przybiegała im jeszcze inna kobieta, ratująca rannych, podająca im kielich z lekarstwem. Niewiasta, idąca po lewej stronie *Voluptatis*, miała otłuszczoną szatę i twarz, nieustannie piła i jadła. Chłopiec, którego trzymała na rękach, był senny i ociężały. Widowisko rozgrywające się przed oczyma Palingeniusza – biernego obserwatora – zastygało w melancholii wzmaganej zawożdżącą zewsząd muzyką. W gronie postaci przebywających w ogrodzie autor *Zodiaku życia* rozpoznaje też trzech mitycznych śpiewaków: Orfeusza, Ariona i Amfiona, sygnalizując tym problem związku muzyki i poezji z rozkoszą. Stał się on już w starożytności przedmiotem rozważań filozoficznych, rozwijanych w wiekach późniejszych. Jedną z ważnych funkcji poezji (rozumianej przez antycznych filozofów jako melopoezja) było dostarczanie przyjemności zarówno zmysłowej, jak i duchowej. Religijno-terapeutyczny walor muzyki, dominujący w epoce przedhomeryckiej, już w czasach Homera tracił znaczenie, by zyskać wyraźnie hedonistyczny charakter⁴⁸. O uczuciu przyjemności w doświadczaniu muzyki pisał m.in. Platon w *Prawach*, gdzie skarcił tych poetów, dla których przyjemność stawała się kategorią najważniejszą⁴⁹, choć nie wykluczył on jednak całkowicie uczucia przyjemności czerpanej w procesie odbioru muzyki⁵⁰. W rozważaniach starożytnych równie często pojawiało się zagadnienie wpływu, jaki muzyka może wywrzeć na odczuwanie i zachowanie człowieka – wierzone bowiem, że ma ona zdolność wprowadzania w określone stany i nastroje. Wzbudzanie afektów, które – jak wierzone – dokonuje się m.in. za sprawą muzyki, jest (jak np. u Platona) nierozdzielnie związane z kwestią wychowania religijnego i moralnego, ze sferą etyczną⁵¹.

⁴⁵ Zob. L. Ariosto, *Orland szalony*, przeł. Piotr Kochanowski, oprac. R. Pollak, Wrocław 1965, VI: 20–25, s. 80–82, VI: 72–75, s. 96–98.

⁴⁶ Tamże, X: 61–63, s. 202.

⁴⁷ Zob. T. Tasso, *Goffred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. Piotr Kochanowski, oprac. R. Pollak, Kraków 1951, XV: 53–57, s. 112–113; XVI: 9–16, s. 115–117.

⁴⁸ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2015, s. 19.

⁴⁹ Plat. *Nom.* 700d-e.

⁵⁰ R. Bernagiewicz, *Wprowadzenie do historii muzyki. Starożytna Grecja*, Lublin 2007, s. 40.

⁵¹ M. Lisecka, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016, s. 222.

Choć dla starożytnych muzyka stanowiła nieodłączny pierwiastek cywilizacji, postrzegana była jednocześnie jako mroczna siła, mogąca prowadzić do emocjonalnego zaburzenia, zdolna wywoływać stany ekstazy i szaleństwa⁵². Taka była właśnie muzyka Orfeusza burząca prawa natury, zmuszająca do posłuszeństwa nawet kamienie. Słuchając jego śpiewu doznawano uczucia przyjemności, przyjemność ta jednak miała wyższy wymiar – zmieniała się bowiem w oczarowanie, dlatego mit orficki pogłębiał hedonistyczną koncepcję muzyki⁵³. Do stanów silnego pobudzenia (a przez to wzmożonego doznawania rozkoszy i wzruszenia emocjonalnego) doprowadzać mogły, związane z inną tradycją muzyczną i religijną, dźwięki aulosów oraz pozostałych instrumentów dętych, używanych w orgiastycznym kulcie Dionizosa. Muzyce tej nie towarzyszył śpiew (a więc słowo – poezja), akompaniował jej natomiast ruch (taniec). Obie te tradycje, odzwierciedlające dwa sposoby oddziaływania muzyki i stawiające pytanie o jej etyczno-społeczny i wychowawczy charakter⁵⁴, wykorzystuje Paligeniusz, dla którego kwestie dydaktyczno-moralne miały naczelne znaczenie. W swym poemacie niejednokrotnie rzucał on oskarżenia pod adresem poetów i poezji – jej cel bowiem, według autora *Zodiaku życia*, nie powinien skupiać się na dostarczaniu przyjemności, lecz na wskazywaniu i krzewieniu wzorców cnotliwego życia. Dlatego tłum tańczących postaci, który uległ wpływowi rozkoszy, miał oczy zgaszone przez ciemność i głowy zasnute chmurami (ZV, III, w. 347–348, s. 305).

Schemat fabularny ks. III (podobnie zresztą jak całego poematu) nie został rozbudowany – stanowił jedynie pretekst do ekspozycji wykładni moralnej. Paligeniusz kreśli tu opowieść o swej poetyckiej wędrowce (będącej swego rodzaju *itinerarium animae*), a każda księga poematu pomyślana została jako kompendium uniwersalnej wiedzy, przekazanej za pomocą wykładów etyczno-moralnych i naukowych. Temu zamysłowi służyły napotkane w gaju Rozkoszy postaci, które – tak jak w *Hypnerotomachii* Francesca Colonna, nie stały się *spiritus movens* akcji – miały raczej charakter objaśniający, były *sui generis* drogowskazami przetłumaczonymi na obrazy, wizualną encyklopedią, za pomocą której poeta objaśniał czytelnikowi prawdy moralne. Dlatego ogród *Zodiaku życia* z *locus voluptatis* przeobraża się w *locus docendi* – przestrzeń przeznaczoną do nauczania i kształcenia⁵⁵. Proces ten rozpoczyna się wraz z pojawieniem się bogini Arete, która zastępując poecie i Epikurovi drogę, przestrzega ich przed niebezpieczeństwem przyłączenia się do grona czcicieli *Voluptatis*. Oburzony jej słowami Epikur, nie mogąc znieść pejoratywnych uwag

⁵² E. Fubini, dz. cyt., s. 26; zob. M. Lisecka, dz. cyt., s. 218–247.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 28.

⁵⁵ Jak zauważają Francesco Cardini i Massimo Miglio, ogrody renesansowe, w myśl inspiracji nauką neoplatońską, miały być miejscem uprzywilejowanym do nauki; zob. F. Cardini, M. Miglio, *Nostalgia del Paradiso. Il giardino medievale*, Roma–Bari 2002, s. 157.

rzucanych pod adresem Rozkoszy, opuszcza spiesznie Palingeniusza i przyłącza się do zgubnego pochodu. Warto zauważyć, że nakreślony przez Włocha portret myśliciela, choć początkowo jest wizerunkiem pozytywnym⁵⁶, w toku narracji ulega karykaturalnemu zniekształceniu. Stellato deformuje postać filozofa z Samos kilkakrotnie – kiedy ten prowadzi poetę do gaju Rozkoszy przez dom Bogactwa, gdy zachęca go do jedzenia i picia przy zastawionych stołach, a karykaturalność opisu mędrca osiąga apogeum wówczas, gdy Epikur, trzęsąc się ze wstydu i złorzecząc, pomyka do tańczącego tłumu czcicieli Rozkoszy. Sama zaś Arete, porównując go do sowy żyjącej w ciemnościach i trwożącej się przed światłem (ZV, III, w. 467–468, s. 172), w swym wykładzie na temat rozkoszy, zbija wszystkie argumenty, którymi grecki filozof wabił poetę. Stellato posłużył się tu podobną strategią kompozycyjną jak w Cycerońskim dziele *De finibus* – po wyłożeniu poglądów Epikura następuje ich surowa krytyka (podobnie czyni zresztą w ks. V *Zodiaku*, prezentując założenia filozofii stoickiej i ich krytykę, ZV, V, w. 298–327, s. 202–203). Ten sam modus znaleźć można w dziele *De i tre Peregrini* Antonia Fregosa. Tu także wszystkie argumenty Epikura zostają zbite – najpierw przez jednego z trojga wędrowców, następnie przez ich przewodniczkę. Przerwywając zachęty *vano Epicuro*, pokazuje ona prawdziwy obraz Rozkoszy – wrogiej cnocie i przeciwnej prawdzie. W kontrze do słów filozofa przestrzega, że za życie w zbytku i przyjemności cielesnej przychodzi zapłacić po śmierci ciała. Za sprawą nadmiernej rozkoszy bowiem:

*il dolce quale ha seco è poi sì amaro
che lassa al gusto amaritudo eterna.*
(TP, II, 64, s. 359)

słodycz, którą z sobą niesie, staje się gorzka,
Tak, że pozostawia smak wiecznej goryczy.

Fregoso, by lepiej zwizualizować te poglądy, wkłada w usta Eutimii metafory zaczerpnięte ze świata natury:

*Non fate già come le mosche fanno,
Che per dolchezza dentro il mel intrate
Qual morte in quello inviluppate stanno
E sono l'ale lor tanto impaniate
Che più d'alzarse a vol forza non hanno;*
(TP, II, 57, s. 357)

⁵⁶ Estera Lasocińska zauważa, że portret filozofa w ks. III *Zodiaku* uważany był przez Piera Gassentiego za jeden z ważniejszych XVI-wiecznych wizerunków rehabilitujących Epikura; zob. P. Gassendi, *Vie et moeurs d'Épicure*, t. i wstęp Sylvie Taussing, t. 2, Paris 2006, s. 181–182; E. Lasocińska, dz. cyt., s. 121, 151–160.

Nie czyńcie jak muchy czynią,
 które zwabione słodyczą wchodzą do miodu,
 i unieruchomione ponoszą w nim śmierć,
 a ich skrzydła są tak bardzo mokre,
 iż nie mają siły się podnieść;

Podobnie jest w III księdze *Zodiaku*: Arete przedstawia Rozkosz jako Erynię, która:

[...] *perditque clientes / ipsa suos falsa captos dulcedine, sicut / perduntur pisces, quos fallit arundine longa / piscator, dum littoreas demittit in undas / fila sedens scopulo atque hamos tenet esca latentes: / illi concurrunt avidi rapiuntque tenaces / ore cibos, sed mox haerent ac fila sequuntur.* (ZV, III, w. 393–399, s. 172)

[...] Gubi swoich czcicieli, usidlonych kłamiwą słodyczą. Tak giną ryby, które wędkarz zwodzi za pomocą długiej trzciny, kiedy zapuszcza linkę w przybrzeżne wody, a sam siedząc na skale, trzyma ukryte pod przynętą haczyki. Ryby podpływają chciwie i chwytają pyszczkiem mocno osadzoną przynętę, lecz wkrótce wpadłszy w pułapkę, podążają za wędką.

Arete wyjawia Palingeniuszowi sens zjawisk, które ujrzał przed chwilą i instruuje go, kim były postaci znajdujące się w pobliżu Rozkoszy. Nie mówi mu jednak, kim była kobieta trzymająca na rękach ślepego chłopca z łukiem – ich identyfikacja nastąpi w kolejnej, IV księdze *Zodiaku* (Wenus: IV, w. 241–316, s. 183–184; Kupido: tamże, w. 317–394, s. 185). Te trzy personifikacje – Wenera, Kupido i Rozkosz kroczące obok siebie pojawiły się w jeszcze innym poemacie Antonia Fregosa – *Cerva bianca* (1510 r.)⁵⁷. Utwór ten opowiada historię myśliwego, który podążył w pogoń za swoimi psami, ścigającymi nimfę. Główny bohater oraz jego sługa, prowadzeni przez przewodnika – *Ragione* (Rozsądek) przebywają razem wiele symbolicznych krain, wśród których znajduje się dolina rządzona przez Szaleństwo i Gniew, kraj nieszczęśliwych kochanków oraz inne, równie upiorne miejsca. W VII pieśni poematu bohaterowie dochodzą do świątyni Miłości. W jej wnętrzu widzą upersonifikowane postaci – *Voluptas* stojącą pomiędzy Wenerą a Kupidynem (CB, VII, 47–49, s. 255–256). W tym samym dziele Fregoso opisuje też dwie Wenery – jedną niebiańską, drugą ziemską, a każda z nich ma w ramionach synka, uzbrojonego w łuk i strzały. Syn ziemskiej Wenery *è nato trafiggere il corde a ogni animal* – „narodził się, aby ranić serce każdego stworzenia” (CB, IV, 45, s. 213). Obraz okrutnego, ślepego Kupidyna, który – jak napisał niegdyś Horacy *ferus et Cupido/semper aredentes acuens sagittas/cote crudenta* (C. II, 8, w. 14–16) – jest niezwykle częstym motywem pojawiającym się literaturze i sztuce renesansu i baroku⁵⁸. W I księdze poematu

⁵⁷ A. F. Fregoso, *Cerva bianca* [w:] *Opere*, dz. cyt., s. 143–262, zwana w tekście *CB*.

⁵⁸ E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York 1972, s. 95–128.

Il quadriregio Federica Frezziego bohater-narrator przemierza Królestwo Wenerę i Kupidyna, które jest kwitnącym ogrodem, zamieszkanym przez nimfy i satyrów. Początkowo Wenera i Kupidyn jawią się Frezziemu w pozytywnym świetle: miłość jest lekka i przyjemna, pełna słodkich forteli, Kupidyn – choć uzbrojony w łuk i złote strzały, ukazuje protagońście swe niewinne, chłopiące oblicze (*Q*, I, 40–54, s. 46). Wkrótce jednak staje się jasne, że nikt przed tymi strzałami nie umknie, zaś bezlitosny malec nie szczędzi ich nieszczęsnym nimfom. Im dłużej Frezzi przebywa w Królestwie Miłości, tym bardziej zatrważa się okrucieństwem Kupidyna i hanieбноścią zwodniczej Wenerę (*Q*, I, 18, w. 1–18, 43–44). W *Stanzach* (1475 r.) Angela Poliziana, którego królestwo Wenerę przeniósł na płótno Botticelli⁵⁹, w ogrodzie noszącym wszystkie znamiona *loci amoeni*, zaludnionym przez liczne personifikacje (jest tam również *Voluttà* – Rozkosz) Kupidyn pojawia się z całym zastępem swoich braci⁶⁰:

*Che solo uson ferir la plebe ignota,
Con alte voci e fanciullesco grido
Aguzzon le saette ad una cotta.*

(*Stanze* I, 73, s. 62)

którzy dopiero co zraniwszy niepomny tłum,
Z głośnym wrzaskiem dziecięcym
Ostrzą strzały o kolczugę.

W widowisku, które zobaczył Palingeniusz, wzięła udział kobieta, niosąca pomoc ludziom z tłumy, zranionym przez Kupidyna. Nie została ona co prawda zidentyfikowana, choć można sądzić, że jest to *Spes* – alegoria nadziei⁶¹. Fakt łączenia w zbiorowej wyobraźni nadziei z miłością znalazł odzwierciedlenie w wydanej wiele lat po Palingeniuszu *Ikonologii* (1599 r.) Cezarego Ripy. Nadzieja jest tam wyobrażona wraz z Kupidynem, ssącym jej pierś⁶². Obraz przedstawionej w *Zodiaku* kobiety, ofiarnie pomagającej rannym, został być może zaczerpnięty z VII pieśni utworu *Cerva bianca* Fregosa. W passusie tym oczom bohaterów zmierzających do świątyni Miłości ukazał się szpital dla nie-

⁵⁹ *Primavera* Botticellego (czas powstania: 1477–1482 r.). Opis i interpretacja obrazu zob. A. Warburg, *Botticelli*, przeł. E. Cantimori, Milano 2003, s. 47–74; E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, przeł. P. Bertolucci, Milano 1999, s. 141–158. Zob. też: E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, „The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1945, vol. 8, s. 7–60.

⁶⁰ A. Poliziano, *Stanze; Rime; Orfeo*, wstęp i oprac. D. Puccini, Milano 1992, s. 62.

⁶¹ F. Bacchelli, *Scienza...*, dz. cyt., t. V, s. 64.

⁶² C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2002, s. 295–296. Obraz Nadziei jako towarzyski Miłości znaleźć można także w utworze *Il Tesoretto* Brunetta Latinięgo. Pojawia się tam również *Piacere* – alegoria przyjemności, przedstawiona w postaci uskrzydłonego chłopca miotającego strzały; zob. B. Latini, *Il Tesoretto*, Milano 1985, s. 65–66.

szczęśliwie zakochanych (CB, VII, 16–21). Lekarzem w owym przybytku był starzec – Czas, zaś pielęgniarką – *Speranza* (Nadzieja):

*Speranza nel gran loco era infermiera,
Ché la vivanda gli vedea portare
Per nutricularli la mattina e sera.*

(CB, VII, 21, s. 249)

Nadzieja była w tym obszernym miejscu pielęgniarką,
Która przynosiła im (chorym) jedzenie,
Aby ich żywić rano i wieczorem.

Po lewej stronie *Voluptatis* kroczyła kobieta o brudnej szacie i twarzy, nieustannie oddająca się jedzeniu i picciu. Również ona miała na rękach synka, który był ociężały i ospały. Byli to – jak dowiedział się Palingeniusz – *Gula* (Łakomstwo *vel* nieumiarkowanie) i jej syn *Hypnos* (Sen). Postrzeżenie nadmiernego jedzenia i picia w kategoriach grzechu pojawiło się już na przełomie III i IV wieku i łączone było z pożądaniem seksualnym oraz rozpustą, do których wiodło⁶³. *Peccata capitalia* czyli siedem grzechów głównych, do których zaliczono również łakomstwo, scharakteryzowane przez Ojców Kościoła, szybko jako personifikacje zagościły w zbiorowej wyobraźni wieków średnich. Do najczęstszych przedstawień grzechów należały personifikacje żeńskie, chętnie wyobrażane w cyklach literackich, zaś w sztukach plastycznych rozpowszechnione dzięki *Psychomachii* Prudencjusza. Za sprawą tego dzieła walka cnót z przywarami stała się popularną dekoracją średniowiecznych kościołów, choć gościła również na płótnach mistrzów renesansowych⁶⁴. Wizualizacja Łakomstwa, podobnie jak wyobrażenie innych grzechów głównych, mogło przybierać różne formy – czy to scenek rodzajowych ukazujących nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu, czy – ku przestrodze – jak zrobił to Dante w *Boskiej komedii*, przedstawiając w swej ponurej wizji nieszczęśników pokutujących w piekle za grzech obżarstwa. Infernalne katusze żarłoków i pijaków, piekielne biesiady z udziałem opilców i oźralców, inspirowane średniowiecznymi wizjami eschatologicznymi, znane były dobrze twórcom renesansu i baroku⁶⁵. Federico Frezzi w III księdze *Il quadregio* poświęcił nieco miejsca upersonifikowanemu Łakomstwu, prezentując komiczną i ironiczną jednocześnie przestrożę, w której

⁶³ J. K. Goliński, *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*, Bydgoszcz 2002, s. 197–198.

⁶⁴ Choćby *Battaglia di Castità contro Lascivia* (1504 r.) Perugina czy *Alegoria del Vizio* (1531 r.) i pendant do tego dzieła – *Alegoria della Virtù* (1531 r.) oba pędzla Correggia, przeznaczone do gabinetu Izabeli d'Este.

⁶⁵ Zob. J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, 1994, s. 47–48; zob. J. K. Goliński, *Peccata capitalia. Pisarze...*, dz. cyt., s. 197–206; tenże, „*Peccata capitalia*”: ze staropolskich dziejów motywów, „Pamiętnik Literacki” 2002, vol. XCIII, z. 3, s. 69–83.

zostało ono ukarane⁶⁶. Pewne podobieństwa do opisu i charakteryzacji Łakomstwa nakreślonego przez Palingeniusza pojawiają się w jeszcze innym fragmencie księgi III poematu Frezziego. Czytamy tam:

*Vidi una donna tutta brutta ed unta,
E con volto lascivo e disonesto,
Che aveva la veste stracciata e consumata.*
(Q, III, 13, w. 20–22, s. 346)

Zobaczyłem kobietę szpetną i otluszczoną,
O obliczu lubieżnym i nieuczciwym,
Która miała szatę podartą i zniszczoną.

Opis ten staje się dalej dużo bardziej drastyczny – *Gula* Frezziego okazuje się mieć dwa oblicza – świńskie i psie, spiczasty język i szpony zamiast dłoni. Palingeniusz choć pozbawił swoją deskrypcję drastyczności, charakteryzuje Łakomstwo podobnie jak Frezzi:

*Reginae ad levam mulier stans altera habebat
semper in ore cibos, manibusque et vestibus unctis
sordida curabat solius gaudia ventris,
grandiaque inuerso siccatat pocula fundo.*
(ZV, III, w. 329–332, s. 171)

Po lewej stronie królowej stała inna kobieta, o tłustych
dłoniach i szatach, która nigdy nie przestawała jeść.
Troszczyła się tylko o zaspokojenie niskich uciech
żołądka i osuszała dna ogromnych kielichów.

To przedstawienie Łakomstwa stało się z czasem ikoniczne, czego dowodzi takie jej wyobrażenie w *Ikonologii* Cesara Ripy⁶⁷.

Wykład Arete nie tylko wyjaśniał Palingeniuszowi znaczenie niektórych postaci dworu *Voluptatis*, ale koncentrował się także na ukazaniu mu skutków nieumiejętnego zażywania przyjemności, zwłaszcza zaś nadmiernego folgowania uciechom żołądka. Słowa bogini wpadające w ton pouczeń, przypominają przestrogi tekstów kaznodziejskich – w pismach wielu Ojców Kościoła, w tym już u Grzegorza Wielkiego, piętnuje się nadmierne oddawanie się jedzeniu i picciu. Św. Tomasz⁶⁸ w swojej *Summie teologicznej* dodaje, że Nieumiarkowaniu przypisuje się pięć „córek” – pięć grzechów, które są jej pochodnymi

⁶⁶ F. Frezzi, dz. cyt., s. 336–345.

⁶⁷ „Brzydki ubrana kobieta, tłusta, czerwona na gębie [...]”, C. Ripa, dz. cyt., s. 120.

⁶⁸ Choć łacińskie słowo *gula* bywało najczęściej rozumiane jako łakomstwo lub nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu, to u św. Tomasza oznacza ono dosłownie „obżarstwo”, co można rozumieć jako najgorszą postać łakomstwa – zob. *Skrót zarysu teologii (Sumy teologicznej) św. Tomasza z Akwinu*, skrótu dokonał i objaśnieniami opatrzył F. W. Bednarski, Warszawa 2000, s. 618.

i są to: niestosowna wesołość, błazeństwo, nieczystość, gadulstwo i tępota umysłowa⁶⁹. Dokładnie tych samych argumentów przeciwko *Guli* używa Arete, która w ostrych i obrazowych słowach ukazuje skutki podążania za Łakomstwem (ZV, III, 580–588). Posuwa się nawet jeszcze dalej, egzemplifikując nie tylko uszczerbki mentalne i moralne, ale – z medyczną precyzją – choroby ciała będące efektem nadmiernego picia i jedzenia. Z pogardą i odrazą mówi również:

*Sordidior quae res, quae bellua vilior est, quam
ebrius? hic epulas, quas non multo ante vorauit,
evomit atque mero putet, tremit ille caditque
saepe caput frangens oculos ve aut crura, loquendo
balbutit nec habent ullum verba edita sensum.*

(ZV, III, w. 602–606, s. 176)

Cóż jest podlejszego, jakie zwierzę marniejsze niż pijak? Wymiotuje strawę, którą niewiele wcześniej zjadł, cuchnie winem, trzęsie się, potyka i często rozbija sobie głowę czy oczy albo łamię nogi; kiedy mówi, bełkotcze i żadne słowo, które wypowiada, nie ma sensu.

Warto jednak podkreślić, że krytyka przyjemności zaprezentowana przez Arete nie piętnuje całkowicie uczucia rozkoszy, a jedynie jej nadużywanie. Bogini stwierdza bowiem, że każdy człowiek otrzymał z natury zarówno rozum, jak i zmysły, i że te ostatnie stymulują umysł i przynoszą mu wytchnienie po długim wysiłku (ZV, III, w. 479–510, s. 174–175). Folgowanie zmysłom prowadzi jednak do zguby, dlatego należy używać ich z umiarem. Księga III *Zodiaku* kończy się przerwaniem wykładu – wezwaną przez bogów Arete wraz z Tau-manidą – boginią tęczy, unosi do nieba Zefir. Osamotnionemu poecie powracającemu do domu towarzyszą personifikacje: Febus zanurza rydwan w morzu, Wieczór zaś – pasterz gwiazd wyprowadza je na pastwiska⁷⁰.

Podróż do ogrodu Rozkoszy, zaprezentowana w jednej z XII ksiąg *Zodiaku życia*, stanowi zapis symbolicznej wędrówki poetyckiej, prowadzącej – podobnie jak w pozostałych księgach utworu – ku samopoznaniu i osiągnięciu mądrości. W tym procesie poszukiwań wiodącym przez różne stanowiska filozoficzne, przywoływane i poddawane krytyce, krystalizują się poglądy Palingeniusza. Jednak autor *Zodiaku życia* to nie tylko poeta-filozof. Wykładnia filozoficzna podporządkowana jest w poemacie nadrzędnemu celowi, jaki poeta-dydaktyk stawia sobie i czytelnikom – naświetlając ludzkie wady i grzechy-pułapki, w jakie skłonna jest popadać ludzka natura, pragnie wskazywać drogę odnowy moralnej.

⁶⁹ *Videtur quod inconvenienter assignentur gulae quinque filiae, scilicet inepta laetitia, scurrilitas, immunditia, multiloquium, habetudo mentis circa intelligentiam*, St. Thomas Aquinas, *Summa theologica*, Latin Text and English Translation, London–New York 1963, s. 131–134; zob. *Skrót zarysu...*, dz. cyt., s. 619.

⁷⁰ Lucyfer jako pasterz gwiazd – zob. *Ov., Met.* II, 114–121; IV, 214–217; XI 97–98.

Nie należy wszakże zapominać, że Palingeniusz to również poeta-humanista. Liczne trawestacje i kryptocytaty zawarte w poemacie, czytelna ewokacja dzieł antycznych, średniowiecznych i wczesnohumanistycznych, a także bogactwo konceptów – wytworu niespokojnej fantazji poetyckiej Palingeniusza uświadamiają, że *Zodiak życia* jest nie tylko wielkim studium wyobraźni, lecz także polem świadomej gry z tradycją literacką.

Ewelina Drzewiecka

‘*HINC HABITAT REGINA VOLUPTAS*’: LITERARY SOURCES OF BOOK III
OF MARCELLUS PALINGENIUS STELLATUS’ *ZODIACUS VITAE* (1536)

Summary

This article explores the literary sources of Book III of *Zodiacus vitae*, a philosophical poem by Marcellus Palingenius Stellatus. Publish in Venice in 1536, it was banned by Inquisition and condemned to oblivion in its native Italy. The infamy of the work in Italy was in stark contrast with the popularity it enjoyed in early modern Europe, including Poland. Book III (*Gemini*), which contains the work’s best passages, tells the story of the poet’s journey to the Garden of Lust (*Voluptas*), filled with a series of allegorical figures, where he was lectured on the nature of pleasure and its uses. In this way the garden is turned into Humanist *locus docendi*. The article tries to explain the main philosophical sources and contexts of this learned debate.