

# Alastair Fowler

---

## Liczby, czas, symbolika

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 405-426

---

1982

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALASTAIR FOWLER

## LICZBY, CZAS, SYMBOLIKA

### Jedność czasu

#### Jedność dramatyczna — teoretycy włoscy

To samo zaabsorbowanie czasem, które często daje się zauważyć w literaturze XVI i XVII w., jest oczywiste w krytyce tego okresu. Jak wiadomo, jedność czasu z jakiegoś powodu była jednym z głównych zagadnień renesansowej teorii literatury i absorbowwała umysły wszystkich najlepszych krytyków oraz niektórych spośród najlepszych pisarzy. Lecz większość pojmuje tę doktrynę błędnie i to tak dalece, że skłonna jest całkowicie ją odrzucić jako jałową pedanterię, niewolniczy neoklasycyzm lub abstrakcyjne teoretyzowanie, nie mające — przynajmniej w Anglii — nic wspólnego z właściwą formą dramatu. Nastawienie normatywne zniechęca nas i odwodzi od badań.

Nowożytni uczeni poważnie traktujący jedność czasu, w centralnym punkcie stawiają problem iluzji teatralnej<sup>1</sup>. Prawdą jest, że rozbieżność między czasem fikcyjnym i czasem trwania przedstawienia, powiększona przez nieprawdopodobieństwo wtłoczenia skomplikowanej akcji z odwróceniami w fikcyjną ciągłość jednoczesną z przedstawieniem, nastęrczała trudność teoretykom renesansowym. A jedność czasu w istocie stała się tym, co dr Johnson trafnie opisał jako prawo „nakazane przez despotyczną starożytność”, nie związane z doświadczeniem nowożytnej publiczności<sup>2</sup>. Niemniej błędem byłoby ujmowanie

---

[Alastair Fowler, angielski teoretyk i historyk literatury, zajmujący się głównie epoką renesansu, autor wielu rozpraw rozproszonych w czasopiśmie naukowych, wydawca tomu zbiorowego *Silent Poetry, Essays in Numerological Analysis* (1970).

Przekład według: A. Fowler, *Triumphal Forms. Structural Patterns in Elizabethan Poetry*. Cambridge 1970. Rozdz. 6, *The Unity of Time*, s. 125—132, oraz rozdz. 7, *Temporal Numbers*, s. 133—147. Tytuł fragmentu pochodzi od Redakcji.]

<sup>1</sup> Zob. np. W. K. Wimsatt, Jr., C. Brooks, *Literary Criticism: A Short History*. London 1965, s. 191.

<sup>2</sup> S. Johnson, „Rambler”, s. 156.

tej doktryny wyłącznie w kategoriach iluzji teatralnej, choć w samym renesansie dyskutowano o niej z tego punktu widzenia, co spowodowane było retorycznym nastawieniem krytyki. Albowiem formy nie-dramatyczne również podporządkowane były jedności czasu.

Doktryna ta staje się bardziej zrozumiała, gdy odniesiemy ją do metody kompozycyjnej, opartej na liczbach oznaczających miary czasu. Jest ona zatem interesująca zarówno jako świadectwo dysputy teoretycznej na temat idealnej formy numerycznej, jak i ze względu na swój związek ze strukturalną organizacją poszczególnych utworów. Dziełactwo klasyczne, jakim była owa jedność, okazało się łatwo przyswajalne dla renesansowych koncepcji formy literackiej, które nie zyskałyby aprobaty ani Arystotelesa, ani dra Johnsona.

Jedność czasu to przepis na konstruowanie dzieł literackich zgodnie z modułem czasowym. A cóż innego to oznacza, jeśli nie numerologię czasową? W tym ujęciu dzienna granica fabuły tragicznej może wydać się nie tyle ograniczeniem narzuconym z zewnątrz, co formalnym wzorcem bądź modelem. Nawet sformułowanie zasady jedności tragicznej zyskuje nowe znaczenie w odniesieniu do kompozycji strukturalnej. Arystotelesowskie bowiem *ὕπὸ μιαν περίοδον ἡλίου* renesansowi krytycy włoscy interpretowali jako: w obrębie jednego obrotu słońca (*nello spazio di un giro di Sole*)<sup>3</sup>, co jest sformułowaniem wyraźnie astronomicznym, uwypuklającym jedność i pełnię formy przestrzennej. Co więcej, moduł czasowy dla fabuły dramatycznej oznaczał nie tyle pojedynczy dzień, co pewną liczbę godzin. Najczęściej krytycy przyjmowali za Robortellem, że kontrowersyjny pojedynczy dzień z tragedii Arystotelesowskiej oznacza „sztuczny dzień”, składający się z 12 nierównych godzin. Taką interpretację przyjął m. in. Lovisini (1554), Denores (1586) oraz — jako ostateczną granicę fabuły komicznej — Riccoboni (1579)<sup>4</sup>. Można też ewentualnie polecić moduł 24 godzin zegarowych.

Jak wspomniałem, krytycy renesansowi powszechnie omawiali czasową strukturę dramatu w powiązaniu z czasem przedstawienia, gdyż w języku krytyki dominowały pojęcia retoryczne. Typowe jest ujęcie kwestii jedności czasu przez Maggiego (1550). Opiera on swą doktrynę na żywej wśród publiczności potrzebie wiarygodnego prawdopodobieństwa:

<sup>3</sup> G. Denores, *Poetica*. 1588, fol. 10v. Zob. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago and Toronto 1961, t. 2, s. 788. — L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*. Vienna 1570, s. 60, omówienie w: Wimsatt, Brooks, *op. cit.*, s. 160, przypis.

<sup>4</sup> Zob. Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 318, 453 i 587. Rozróżnienie między godzinami naturalnymi i nierównymi — zob. niżej, s. 414, przypis 40.

Rzeczy dokonane w ciągu miesiąca, a przedstawione w czasie 2 czy najwyżej 3 godzin przeznaczonych na odegranie tragedii bądź komedii wywołują efekt absolutnego braku wiarygodności<sup>5</sup>.

Podobnie Ingegneri (1598) podkreśla konieczność utrzymania wrażenia prawdy w obliczu licznych fizycznych nieprawdopodobieństw przedstawienia teatralnego:

Fabuła, która według mistrzów sztuki może obejmować czas jednej doby — tj. 24 godziny — byłaby godna najwyższego uznania, gdyby mogła przebiegać w czasie nie dłuższym niż czas przedstawienia, tj. 4—5 godzin<sup>6</sup>.

Dla Castelveta (1576) ograniczenie akcji do 12 godzin jest niezbędne z innego powodu: ograniczonej wytrzymałości fizycznej publiczności<sup>7</sup>. Choć argumenty te wydają się tak odmienne, wzięły początek z tego samego zainteresowania reakcją publiczności i doprowadziły do tego samego bliskiego związku czasu akcji z czasem przedstawienia.

Niektórzy krytycy utożsamiali bądź mylili te dwie miary czasu, jak np. Lottino, gdy mówi (około 1566), że formy dramatyczne są ograniczone, ponieważ nie mogą obejmować „dłuższego okresu niż owe parę godzin, w czasie których trzeba je przedstawić publiczności”<sup>8</sup>. Inni, z dziwaczną arbitralnością, wyznaczali dla obu tych czasów oddzielne granice. Rossi np. (1589)<sup>9</sup> domaga się spektaklu trwającego nie więcej niż 5 lub 6 godzin i akcji nie dłuższej nad 8—10 godzin. Z drugiej strony można dążyć do dokładnej synchronizacji, a nawet ją osiągnąć: słynny przykład z następnego stulecia stanowi *Berenika* Racine’a której akcja trwa około 2,5 godziny<sup>10</sup>. Lecz krytycy *cinquecento* dostrzegali trudności w osiągnięciu tego ideału.

W braku całkowitej synchronizacji przerwanie akcji przez podział na akty może pozwolić dramaturgowi na utrzymanie wyobrazeniowego prawdopodobieństwa. Piccolomini (1575), który utrzymuje, że 3- lub 4-godzinny spektakl może przedstawiać cały sztuczny dzień, dowodzi nawet, że podział na akty jest zabiegiem pozwalającym na dopasowanie czasu przedstawienia do czasu akcji, przy czym przerwy uzasadniałyby różnicę — w ten sposób prawdopodobieństwo zostałoby zachowane<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Cyt. według Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 415.

<sup>6</sup> *Ibidem*, t. 2, s. 1091.

<sup>7</sup> Castelvetro, *op. cit.*: „*Il quale io no veggio che possa passare il giro del sole, siccome dice Aristotele, cioe ore dodici, conciosiacosache per le necessita del corpo, come e mangiare, bere, disporre i superflui pesi del ventre e della vesica, dormire e per altre necessita, non possa il popolo continuare oltre il predetto termine cosi fatta dirmora in teatro*”. Zob. Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 69, 505.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 505.

<sup>9</sup> *Ibidem*, t. 2, s. 669.

<sup>10</sup> Wimsatt, Brooks, *op. cit.*, s. 191.

<sup>11</sup> Cyt. według Weinberg, *op. cit.*, t. 1, s. 547.

Autor wyraża tu interesującą myśl, że jedność czasu ma związek ze strukturą i podziałem zewnętrznym. Dla Piccolominiego podział na akty służy zachowaniu modułu czasowego — w istocie jest to rodzaj chwytu numerycznego. Podział na akty może również naśladować czas fabularny w mniej dosłowny, a bardziej symboliczny sposób, jak w pięcioaktówce Samuela Tuke'a *The Adventures of Five Hours* (1663).

### Jedność epicka

Numeryczne implikacje jedności czasu są wyrazistsze w przypadku form niedramatycznych, gdzie problemy iluzji teatralnej nie powodują dodatkowych komplikacji. Limity czasowe ograniczały inne rodzaje z niemal równą surowością. Tak więc fabuła sielanki mogła trwać „godzinę lub nieco więcej”<sup>12</sup>, akcji heroicznej krytycy przyznawali miesiąc, inni, bardziej liberalni — rok<sup>13</sup>. Pigna (1561) podaje typowe uzasadnienie dłuższych miar w kategoriach wymogów retorycznych:

ponieważ człowiek nie może (<...>) ukazać wielkości swej duszy w ciągu jednego dnia, prezentacja życia wielkiego księcia musi zająć co najmniej miesiąc. Nie jest to zbyt długo, ponieważ utwór taki jest przeznaczony do lektury, a nie do wysłuchania przez wyczekującego widza<sup>14</sup>.

Względy te nie wyjaśniają, dlaczego miesiąc przekładano nad — powiedzmy — 6 tygodni. Wybór pełnej jednostki czasowej jako miary dla fabuły epickiej jest rodzajem wyboru, który zwiemy numerycznym. Jest rzeczą znaczącą, że krytycy wiązali czas trwania fabuły z różnymi rodzajami literackimi. Dryden ze swymi heroicznymi ambicjami nieuchronnie uznawał jedność czasu w dramacie jako wzorowaną na praktyce epickiej:

miara i symetria dramatyczna pochodzą od <Homera>. Naśladowali oni [dramatopisarze] jego jedną, całkowitą i wielką fabułę zgodnie z proporcjami dramatu: jeśli zawarł opis swego świata w obrębie roku, wystarczyło to, by ich nauczyć, że ich fabuła, będąc mniejszą, a także mniej urozmaiconą wydarzeniami, ich świat w rezultacie musi zawierać się w mniejszym obrębie czasu, który zredukowali do granic kalendarzowego bądź sztucznego dnia<sup>15</sup>.

Fabuły wielkich eposów tworzą wzorce czasowe nie tylko jednak w tym sensie, że czas ich trwania odpowiada modułowi. Stanowią też wzorce chronologicznego rozkładu między podziałami zewnętrznymi

<sup>12</sup> Denores cyt. według Weinberg, *op. cit.*, t. 2, s. 1076.

<sup>13</sup> Zob. B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston, Ill., 1950, s. 256. Ronsard przeznaczona na to rok, opierając się na *Eneidzie*, ks. V, w. 46—48. André Dacier szacuje jednak fabułę *Eneidy* na 7 lat (przyp. do *Poetyki*, V, 4).

<sup>14</sup> Cyt. według Weinberg, *A History...* t. 1, s. 470.

<sup>15</sup> J. Dryden, *The Dedication of the Aeneis*. W: *The Poems of John Dryden*. Ed. J. Kinsley. Oxford 1958, t. 3, s. 1005.

(księgi, pieśni) i wewnętrznymi (epizody, wydarzenia). Najdobitniejszym tego przykładem jest struktura chronologiczna *Iliady* Homera, zanalizowana przez Cedrica Whitmana według schematu <sup>16</sup>:

Księga I														Księga XXIV		
1	9	1	12	1	1	1	1	nocne poselstwo	1	1	1	1	12	1	9	1
				Walka	Pogrzeb	Mur	Przerwana bitwa		Wielka bitwa	Walka	Pogrzeb	Gry				

Można tu wysunąć zastrzeżenie, że niełatwo jest ustalić chronologię tak długiego dzieła. A nawet założywszy, że utwór ten ma wzorzec strukturalny, jakie istnieją szanse, że zostanie on zauważony? Odpowiedź brzmi: bardzo duże. Wiemy, że przynajmniej od XVI do XVIII w. uważni czytelnicy liczyli dni fabuł epickich ze zdumiewającą dokładnością. W przedmowach np. do poszczególnych ksiąg swego przekładu tego właśnie eposu Pope stale kieruje uwagę na kalendarz. O księdze I pisze:

Czas tej księgi obejmuje 22 dni: 9 okresu zarazy, 1 w radzie i kłótnię książąt, 12 zajmuje pobyt Jupitera u Etiopczyków — w chwili jego powrotu Tetyda przedkłada swą prośbę <sup>17</sup>.

Jak zauważa Addison,

ci, którzy zajmowali się krytyką *Odysei*, *Iliady* i *Eneidy*, poświęcili wiele trudu na ustalenie liczby miesięcy bądź dni zawartych w fabule każdego z tych poematów <sup>18</sup>.

Czytelnicy wcześniejszych epok nie nosili jeszcze końskich okularów nakładanych przez naturalistyczne oczekiwania, mogli zatem po-

<sup>16</sup> C. H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, Mass., 1958, s. 257.

<sup>17</sup> A. Pope, *Poems*, t. 7: *Translations of Homer: The Iliad I—IX*. Ed. M. Mack. London 1967, s. 81. Pope, który pomija dzień błagalnych zaklęć Chryzesa, idzie tropem nieco odmiennym niż Whitman, w gruncie rzeczy szacunki czasu trwania akcji poematu są różne, od 47 dni według Dacier'a (przyp. do *Poetyki*, V, 4) i 48 dni według Drydena (*Discourse Concerning Satire*. W: *The Poems...*, t. 2, s. 620) po 54 dni Whitmana. Lecz moim zdaniem samo liczenie dni, bez względu na poprawność wyniku, może odkryć nieco ze wzorca chronologicznego.

<sup>18</sup> *The Spectator*. Ed. D. F. Bond. Oxford 1965, t. 3, s. 391; zob. też t. 2, s. 267. — „The Tatler”, s. 6. — R. Le Bossu, *Traité du poème épique*. Paris 1675, t. 2, s. 5, 18; t. 3, s. 12. Michael Wilding zwrócił moją uwagę na przypis Zachary Greya do *Hudibrasa* III, 3, 67, który cytuje z wydania z 1744 r.: „Jak już zauważyłem, możemy śledzić naszych bohaterów w dzień i w nocy, co jest szczególnie ważne w poezji, by uniknąć pogmatwania i dysput między krytykami. Jak policzyliby ilość dni, którą zajmuje fabuła *Iliady*, *Eneidy* i *Raju utraczonego*, gdyby poeci nie przyzwiedli ich skrupulatnie do tego doniosłego odkrycia?”

strzeżać chronologię jako wzorzec, w sposób, który potem stał się trudniejszy. Pozostajemy ślepi na cały zespół wzorców formalnych, jak długo zakładamy, że chronologia musi służyć wyłącznie wymogom narracji. Dawniej jednak obliczenia fabularne same w sobie uważano za interesujące i ważne. Mogły one nawet stanowić o przyporządkowaniu danego utworu do określonego rodzaju literackiego — w swych *Sposizione* (około 1570) Castelvetro odmawia poematowi Dantego nazwy komedii na tej podstawie, że akcja nie została zakończona w obrębie jednego obrotu słonecznego<sup>19</sup>. Oceniana według norm epickich, *Boska Komedia* prezentuje nadzwyczajną jedność czasu: jak zauważył Rinuccini, opowiada o jednej podróży jednego bohatera dopełnionej w krótkim czasie 6 dni<sup>20</sup>.

Licząc dni fabuły<sup>21</sup> *Boskiej Komedii*, można zauważyć, że właśnie dzień siódmy sprowadza bohatera do ziemskiego raju i w krąg Kościoła, z jego siedmioma *liste* podzielonymi przez gryfa. Jak stwierdza Vincent Foster Hopper,

Sześć dni, które zajęła wędrówka przez Piekło i Czyściec, nieodparcie nawsuwają myśl o wędrówce ludzkości przez sześć ziemskich wieków. Siódmy to Ostateczny Sabat świata, dzień Ostatecznego Zmartwychwstania i zgodnie z tym siódmy dzień znajduje Dantego w Ziemskim Raju. W południe tego dnia wstępuje do Wiecznego Raju, wznosząc się od doczesnego do duchowego świata. Tego samego siódmego dnia wędruje przez całe niebiosa<sup>22</sup>.

Hopper sugeruje dalej, że w pewnym nieokreślonym punkcie, lecz przed wizją poety w 8 niebie odkupionych, następuje przejście do „8 lub Ostatecznego Wieku Odkupienia”. Jak jednak zauważył Gunnar Qvarnström, to wyłonienie się tygodnia kosmicznego w wieczności „nie burzy ustalonego schematu 7 wyraźnych dni epickich, a raczej czyni ten schemat jeszcze wyrazistszym”.

Nie dostrzeżono jednak, przynajmniej w ostatnich czasach, że 7 dni *Boskiej Komedii* ułożone są tak jak *liste*, według symetrycznego wzorca 3/1/3. Co więcej, wzorzec ten ma punkt centralny. Centralny bowiem dzień akcji, Poniedziałek Wielkanocny, to dzień, w którym Dante dotarł do czwartego z siedmiu tarasów Czyścica. I jak powiedzieliśmy, ten centralny taras jest miejscem kluczowej rozprawy o miłości, w pieśni XVII *Czyścica*, centralnej pieśni księgi i poematu, tej samej, która tworzy ós numerycznego wzorca wszystkich wersów. Wzorce te są zsu-

<sup>19</sup> Weinberg, *A History...*, t. 2, s. 829.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 887. Zob. także *ibidem*, s. 983 (Caburacci o jedności czasu w eposie Ariosta).

<sup>21</sup> Są one bardzo wyraźnie zaznaczone, upływ czasu na przestrzeni całego utworu ukazują astronomiczne *chronographiae*, niektóre zagęszczone, misterne i niezwykle starannie wyliczone — tak jak kontrowersyjny *Czyściec*, ks. IX, w. 1—18.

<sup>22</sup> V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*. New York 1938, s. 199; omówienie w: G. Qvarnström, *Poetry and Numbers*. Lund 1966, s. 33.

mowane w jedności struktur czasowych, która zapewnia równoczesność wszystkich ośrodków szeregów symetrycznych:

Pieśni całego poematu <sup>23</sup>	(1) + 49 + 1 + 41
Pieśni w układzie symetrycznym całości wersów	3 + 1 + 3
Tarasy Czyśca	3 + 1 + 3
Dni fabuły	3 + 1 + 3

Czas fabularny *Boskiej Komedii* wykazuje jej związek z tradycją heksaemeryczną [*hexaemeric*]. Do tej samej tradycji, w której większość dzieł miała konstrukcję numeryczną, należy *Raj utracony*. Choć chronologia Milтона jest niezwykle powikłana i trudna do prześledzenia, mamy udokumentowane świadectwo zainteresowania czasem trwania fabuły. Addison omawia to zagadnienie w „Spectatorze” (369) i naturalnie dokonuje błędnego obliczenia: szacuje on bezpośrednio opowiedzianą fabułę ziemską na 10 dni („Od pierwszego pojawienia się Adama w księdze IV do jego wygnania z Raju w 12 dniu autor nalicza 10 dni”<sup>24</sup>), podczas gdy w opinii współczesnej<sup>25</sup> liczba ta wynosi 11. Lecz Addison przynajmniej uchwycił, choć w znikomym jedynie stopniu, zasadę rozróżniania między narracją bezpośrednią i pośrednią. Kwestia, którą podniósł Le Bossu<sup>26</sup>, czy czas drugiego rzędu powinien zostać włączony do obliczania fabuły epickiej, miała zasadnicze znaczenie w przypadku *Raju utraconego*, ponieważ jego akcja, wliczając dni narracji bezpośredniej, wykracza nieco poza epicki 1 miesiąc. Całkowita akcja trwa 33 dni, jej część po upadku przekracza 31 dni marca (miesiąc przed upadkiem: zob. *Raj utracony* X, 329).

Czytelnik, licząc dni *Raju utraconego*, prawdopodobnie zauważy, że stosunek narracji bezpośredniej do pośredniej wynosi 1:2, co stanowi wzorowaną na oktawie proporcję harmonii i dobrze uporządkowanej zmysłowości. Nie możemy też nie dostrzec aluzji do lat życia Chrystusa w sumie 33 dni, tyleż wynosi również całkowita ilość pieśni wszystkich ksiąg *Boskiej Komedii*<sup>27</sup>. Naturalne byłoby też poszukiwanie chronologicznej symetrii podobnej do tygodnia Dantego, co można znaleźć w umieszczeniu przez Milтона Mesjaszowego tygodnia stworzenia (*Raj utracony* VII) w centrum 33 dni. Co więcej, ten tydzień stworzenia

<sup>23</sup> Licząc *Piekło* I jako wstęp, z Gmelinem. Zob. Qvarnström, *op. cit.*, s. 32.

<sup>24</sup> *The Spectator*, t. 3, s. 391.

<sup>25</sup> Zob. *The Poems of John Milton*. Ed. J. Carey and A. Fowler. London 1968, s. 443—446. — G. Qvarnström, *Enchanted Palace*. Stockholm 1967, s. 88 n.

<sup>26</sup> Zob. jego omówienie jedności czasu w *Traité* (cyt. wyżej, przyp. 18), na którym Addison się opiera, choć niedokładnie pojmuje jego znaczenie.

<sup>27</sup> Wcześniejsze opracowania tej znanej symboliki liczbowej, u Cassiodorusa i innych, znajdują się w: E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Tr. W. R. Trask. London 1953, s. 496; M.-S. Røstvig, *The Hidden Sense*. „Norwegian Studies in English” 9 (1963), s. 8. Później, w ślad za Dantem, zastosował je numerycznie Spenser w *Ruins of Rome*.



sam ma akcent centralny. Jego czwarty dzień, w którym Mesjasz stwarza słońce, jako jedyny uhonorowany jest słowem „*crowned*”; „*Glad evening and glad morn crowned the fourth day* [Radosny wieczór i radosny ranek koronowały dzień czwarty]” (VII, 386). Tak więc szereg ma silny akcent centralny, charakterystyczny dla baroku <sup>28</sup>:

Dni 13 + 3 + 1 + 3 + 13  
tydzień  
stworzenia

### Numeracja według kategorii czasowych

#### Ikonografia czasowa

Naturalnym przedłużeniem jedności czasu było posłużenie się miarami czasowymi jako modułami dla podziału utworów na wersy, zwrotki, pieśni czy inne jednostki. Ślad tej możliwości spotykamy już w dramacie w formie podziału na akty. Lecz numeracja w kategoriach czasowych rozpowszechniona jest tak szeroko w podziale elżbietańskiej poezji na strofy i zaowocowała tak bujnie w wynajdywaniu nowych chwytów, że musi znacznie wykraczać poza zwykłe zastosowanie błędnie pojętej teorii klasycznej. Jednego zdecydowanego bodźca możemy upatrywać w skwapliwym podporządkowaniu się *decorum*, które kształtowało każdą sformalizowaną działalność społeczną tej epoki. Głębszy jednak motyw wypływał z ówczesnego rozumienia samego stworzenia jako procesu mistycznego, dokonanego według znanej serii czasowej. Świat został stworzony w ciągu 6 dni tygodnia, poeta mógł zatem powtórzyć modlitwę psalmisty: „Nauczże nas obliczać dni nasze, abyśmy przywiedli serca do mądrości” (Psalm XC, 12).

Idea projektowania pomników, budowli, obrazów religijnych i procesji według określonych liczb stanowiących modele czasu była wówczas powszechnie przyjęta. Precedensy klasyczne znano lub wyobrażano je sobie. Tak np. Valeriano na okręgu roku opisuje złoty okrąg w grobie Simondiusa, mający 365 łokci w obwodzie, „*singulis anni diebus in singulis cubitis exsculptis*”, i porównuje go do obrazu zodiaku w holu Palazzo della Regione w Padwie <sup>29</sup>; Sir William Segar skrupulatnie odnotowuje, że 365 młodzieńców postępowało za 365 magami w triumfalnym pochodzie Dariusza, „albowiem rok perski zawierał tyleż dni” <sup>30</sup>, a Sir Tomasz Browne’a entuzjazmem napawają możliwości, które dają święte gaje starożytnych, by wyrazić symbolikę czasu za pomocą liczb:

<sup>28</sup> Chronologia *Raju utraconego* jest dokładnie opracowana w mojej *Introduction do The Poems of John Milton*, s. 443—446 oraz w odpowiednich przypisach.

<sup>29</sup> „Hieroglyphica” 39, z. 11, s. 486.

<sup>30</sup> W. Segar, *Honour, Military and Civil*. 1602, t. 3, s. 24.

Ponieważ wznosili swe świątynie tak metodycznie, uwzględniając należyte położenie, wystawę, styl, formę i porządek w układach architektonicznych, można by z pewną dozą prawdopodobieństwa domniemywać, że podobnymi cechami odznaczały się gaje i plantacje wokół nich, w formie i *species* odpowiednie do każdego z bóstw. A w ich gajach słońca była to <tn. 5> dobrze pasująca liczba, przez pomnożenie oznaczająca dni roku i mogąca hieroglifami powiedzieć tyleż, co mistyczna statua Janusa<sup>31</sup> w języku swoich palców. A ponieważ przykładali tyle wagi do liczby jego koni, strun harfy, promieni wokół głowy, oznaczających ciała niebieskie, pory roku i miesiące, tak pełne konceptów oddawanie czci bogu nie zatraciłoby inwencji przy innych świętych przybytkach<sup>32</sup>.

Jak widzimy, Browne przyjmuje za naturalną znajomość symboliki 4 koni boga słońca (oznaczających 4 pory roku), 12 promieni (miesiące) i 7 strun liry (planety bądź sfery)<sup>33</sup>.

Sztuki plastyczne średniowiecza i wczesnego renesansu istotnie niezwykle szeroko rozpowszechniły znajomość ikonografii czasowej. Wystarczy wspomnieć ogromną różnorodność iluminowanych rękopisów, fresków i rzeźb dekoracyjnych o tematyce kalendarzowej bądź astronomicznej i niezliczone prace miesięczne<sup>34</sup>, Zodiaki, serie planetarne<sup>35</sup>. Wiele prac z tego zakresu było tak zaprogramowanych, jak choćby freski z Tempio Malatesta, *Strażników Miesiący* Cossy w Palazzo Schifanoia w Ferrarze i wiele pięknych godzinek. Krańcowym, choć nie pozabawionym odpowiedników przypadkiem jest sufit Peruzziego w Sala della Galatea w rzymskiej Villa Farnesina, który ukazuje stan nieba w dniu 1 grudnia 1466 r. — dzień urodzin Agostino Chigi<sup>36</sup>. Prostszych zaś przykładów było wszędzie pod dostatkiem. Knole House miał 365 pokoi, 52 klatki schodowe i 7 podwórców, w pałacu Mansarta w Marly-le-Roi 12 pawilonów otaczało środkowy blok symbolizujący słońce. Procesje, maski, pochody, wszelkie widowiska reprezentowały Czas i je-

<sup>31</sup> Uwaga na marginesie: „Którą postawił król Numa, z palcami tak ułożonymi, by liczbowo wskazywały 365. Pliniusz”.

<sup>32</sup> T. Browne, *The Garden of Cyrus*. W: *The Works of Sir Thomas Browne*. Ed. G. Keynes. London 1928, t. 1, s. 185.

<sup>33</sup> Zob. Wergiliusz, *Eneida*. Przekład T. Karyłowski. Opracował S. Stabryła. Wrocław 1980, ks. XII, s. 163 n.: „S kroń mu pełną chwały zdobi z 12 promieni dyjadem, znak Słońca-przodka”. O symbolizmie numerycznym ikonografii słońca zob. H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship*. Oslo 1953, zwłaszcza s. 9.

<sup>34</sup> Zob. J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*. „Princeton Monographs in Art and Archaeology” 21 (Princeton, N. J., 1938). — É. Mâle, *The Gothic Image*. Tr. D. Nussery. London 1961, s. 64—75.

<sup>35</sup> Liczne ich omówienia i ilustracje znajdziemy w: J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*. Tr. B. F. Sessions. Bollingen Series 38. New York 1953.

<sup>36</sup> Przykład ten i podobne omówione są tamże, s. 76 n. Zob. także F. Saxl, *La fede astrologica de Agostino Chigi*. Roma 1934.

go części<sup>37</sup>. By zaspokoić potrzeby projektantów, Cesare Ripa włączył do swej *Iconologia* (Roma 1593) 4 skomplikowane programy ikonograficzne dla 12 miesięcy i 4 pór roku. Nic nie świadczy bardziej wymownie o pasji do schematów czasowych niż fakt, że choć nie istniała żadna silna tradycja ikonograficzna przedstawiająca 24 godziny, Ripa czuł potrzebę obmyślenia zbioru takich projektów.

Często może zdarzyć się okazja do wyobrażenia godzin, a choć byłoby możliwe naśladowanie projektów opisanych już przez wielu autorów, wolałem opisać je raz jeszcze, w odmienny sposób. Różnorodność jest bowiem rozkoszą dla entuzjasty<sup>38</sup>.

Wzorce numeracji w kategoriach czasowych były stosowane nawet w muzyce jeszcze za czasów Bacha<sup>39</sup>.

W dzisiejszej dobie kalendarz jest mniej znany, niż gdy obchodzono dni różnych świąt, a święta rozproszone były w ciągu całego roku<sup>40</sup>. Lecz pewne inne schematy i liczby pozostały w użytkowaniu bądź też dadzą się łatwo odnaleźć. Numerologia czasowa często polega na prostym dostosowaniu całości wersów czy zwrotek do takich miar jak 12 (miesiące bądź godzin dnia lub nocy), 24 (doba), 52 (tygodni), 60 (minut) i 365 (dni). Można też użyć miar astronomicznych: 12 znaków, 23 1/2 (stopni największego odchylenia słońca), 24 (godzin gwiezdnych), 30 (stopni na znak), 89, 90, 92 i 93 (dni na porę roku), 359 (stopni dziennego ruchu słońca), 360 (stopni rocznego ruchu słońca po ekliptyce lub pozornego ruchu dziennego).

<sup>37</sup> Na temat budowli starożytnych i wschodnich zaprojektowanych na wzór modeli kosmicznych zob. L'Orange, *op. cit.*, s. 9 n. Figury odzwierciedlające symbole czasowe w widowiskach były zbyt powszechne, by je wymieniać, lecz trzeba wspomnieć przynajmniej podany przez Vasarięgo opis wieków człowieka i wieków historii w widowisku na cześć Leona X (*Zywot Pontorma*). Opis angielskiego widowiska, przedstawiającego 12 godzin, znajdujemy w: R. Withington, *English Pageantry*. Cambridge, Mass., and London 1918—1920, t. 1, s. 234. Szczególnie wspaniałym przykładem teatralnym jest maska z Haddington Jonsona, w której aktorzy „pod postaciami 12 znaków” umieszczonych w olbrzymiej sferze armilarnej ze srebra i złota ucieleśniali „dwanaście świętych potęg / przewodniczących wszystkim godowym godzinom” (*Ben Jonson*. Ed. C. H. Herford, P. Simpson and E. Simpson. Oxford 1925—1952, t. 7, s. 258).

<sup>38</sup> C. Ripa, *Iconologia*. Roma 1603, s. 203.

<sup>39</sup> O liczbie 365 u Bacha zob. Qvarnström, *Poetry and Numbers*, s. 39.

<sup>40</sup> Bibliografię podaje C. R. Cheyney, *Handbook of Dates for Students of English History*. London 1961, s. XI—XVIII, a także artykuł Jonesa w *History of Technology* (Oxford 1957, t. 3). Szczególnie użyteczny jest artykuł R. L. Poole, *The Beginning of the Year in the Middle Ages*. „Proceedings of the British Academy” 10 (1921). Najlepsze opracowanie wielu różnych sposobów liczenia godzin, z których najważniejsze rodzaje to godziny zegarowe bądź równe (jak nasze) i czasowe bądź nierówne (12-częściowy podział na okres ciemności i światła), znajduje się w: G.-B. Riccioli, *Almagesti novi ... tomus primus*. Bologna 1651, t. 1, s. 34—37.

Prosta symbolika liczb czasowych — zastosowania  
heksaemeryczne i numeryczne ·

Jak się zdaje, niewiele przykładów posługiwania się liczbami stanowiącymi symbole miar czasu dochowało się ze starożytności, poza prostymi rachunkowymi zastosowaniami liczb czasowych u tak późnych poetów łacińskich, jak Klaudiusz (którego krótsze wiersze liczą 52 wersy) i Ausoniusz (sielanki IX i X o miesiącach, jedna liczy 12 linijek, druga 24 z dwoma wersami na każdy miesiąc). Ważnymi wyjątkami o długotrwałym wpływie są I i IX sielanka Wergiliusza, każda składająca się z dokładnie 12 mów („*amor tantum mihi crescit in horas*”), tak że zarówno w kategoriach numerycznych, jak w treści, stosują się do starożytnej konwencji, zgodnie z którą poematy pasterskie kończyły się z zapadnięciem nocy. Ten konkludujący topos, oznaczony przez Curtiusa jako „Musimy kończyć, gdyż noc zapada”, ciągnął się przez całą literaturę średniowieczną, aż został ponownie zinterpretowany przestrzennie przez Spensera i Milтона. Zarówno *Prothalamion*, jak i *Lycidas*, stosują się do tej konwencji i oba utwory posługują się miarą 180, oznaczającą liczbę stopni dziennego półobrotu słońca — u Spensera tyle wynosi suma wersów, u Milтона liczba pełnych wersów (180—1). Pamiętamy, że imię *Lycidas* również zostało wzięte z IX eklogi Wergiliusza.

W średniowieczu stosowanie liczb oznaczających miary czasu do form literackich stało się nieco powszechniejsze. Decydujący wpływ wywarli pisarze heksaemeryczni, którzy organizowali swe utwory według wzorów odpowiadających 6 dniom stworzenia lub 7 dniom boskiego tygodnia. Tak więc św. Ambroży ułożył swój *Hexaemeron* w 6 księgach, św. Grzegorz napisał 6 hymnów *De dierum creatione*, a św. Augustyn (który wytłumaczył 6 dni stworzenia w kategoriach neoplatońskiej symboliki liczbowej) podzielił *De Genesi* na 12 ksiąg<sup>41</sup>.

W XV w. Pico della Mirandola podał nową interpretację tej tradycji heksaemerycznej w dziwnym świetle kabalistyki i neopitagoreizmu. Obraz aktu stworzenia sporządzony przez Pica, *Heptaplus*, podzielony jest na 7 ksiąg, każdą złożoną z 7 rozdziałów, co jak wyjaśnia przedmowa, stanowiło układ naśladowujący wcześniejsze dzieła powstałe w tej tradycji. Układ liczbowy tego dzieła jest numerycznie znaczący:

Podzieliłem cały mój opis między 7 ksiąg bądź traktatów, bardziej po to, by naśladować Bazylego i Augustyna, niż by ożywić uwagę czytelnika, znajdu-

<sup>41</sup> Mające duży wpływ *Homilies on the Hexaemeron* Bazylego Wielkiego miały bardziej skomplikowany układ: podzielone na 9 części, zaplanowane z myślą o u honorowaniu stworzenia roślin (wiączając drzewo na środku ogrodu) w części centralnej: Ranek 1 / Wieczór 1 / Ranek 2 / Wieczór 2 / Dzień 3: Stworzenie Roślin / Dzień 4 / Dzień 5 / Ranek 6 / Wieczór 6.

jącego pewne wytchnienie w częstych przerwach. Dodajmy do tego, że ponieważ 7 opisów pomieściłem w 7 księgach i każda z ksiąg podzielona jest na 7 rozdziałów, wszystkie części odpowiadają 7 dniom stworzenia. Czyniliśmy to w zgodzie z układem najbardziej stosownym i harmonijnym i, jak 7 dnia według Mojżesza przypada Sabat, czas pokoju i wytchnienia, tak i każdy z naszych opisów zawsze prowadzi w 7 rozdziale do Chrystusa, który jest kresem Prawa i naszym Sabatem, naszym pokojem i wytchnieniem, naszym szczęściem<sup>42</sup>.

Tak wyraźne wyznaczenie zamierzenia liczbowego, wyrażone jasno i prosto, zadowoliliby każdego sceptyka. Pośród późniejszych platoników, pitagorejski symbolizm liczbowy zaczął być uważany za fundamentalny wobec całego pojęcia heksaemeronu. Henry More zauważył, że głęboka świadomość tego,

jak niewiele może pojąć filozof z sześciu dni stworzenia i boskiego spoczynku dnia siódmego, bez owego klucza istoty liczb i figur, zmusza do wyznania, że istnieje jedna najwyższa mądrość, która zawsze towarzyszyła Kościołowi i Pismu Świętemu, od początku do końca, i która w najbardziej niezgłębionych jego tajemnicach chętnie czyniła użytek z owej liczbowej lub — jeśli można tak rzec — kabalistycznej kryjówki<sup>43</sup>.

Pod wpływem reformacyjnej i kontrreformacyjnej poetyki biblijnej nastąpiło odrodzenie, a nawet bujny rozkwit tradycji heksaemerycznej w samej poezji<sup>44</sup>. Muza chrześcijańska natchnęła *Semaines* (1578, 1603) Du Bartasa, które często tłumaczono i na które często się powoływano. Do tego kręgu utworów należą również *Le sette giornate del mondo creato* (1952) Tassa, *La semaine ou la création du monde contre celle du Sieur du Bartas* (1609) Christofle de Gamona, *Meditations on the Six Days of the Creation* Traherne'a, w których Dzień szósty obejmuje 12 strof 6-wersowych<sup>45</sup>, oraz Sir Richarda Blackmoore'a *Creation, a philosophical poem in seven books* (1712).

Co więcej, praktyka dzielenia długich dzieł na części odpowiadające dniom rozciągała się poza właściwe ramy 6 dni. Do tej przedłużonej tradycji heksaemerycznej należy *Speculum mundi, or, A Glass Representing the Face of the World* (1635) Johna Swana, ukazujący 6 dni pracy, i *L'académie française* La Primaudaye, podzielona w angielskim przekładzie z r. 1618 na nie mniej niż 43 „dni roboczych”<sup>46</sup>. „Niekom-

<sup>42</sup> Pico della Mirandola. *Opera omnia*. Basilea 1573, t. 1, s. 10.

<sup>43</sup> H. More, *An Explanation of the Grand Mystery of Godliness*. 1660, s. 197; cyt. według Røstvig, *op. cit.*, s. 94.

<sup>44</sup> Zob. F. E. Robbins, *The Hexaemeral Literature*. Chicago 1912. — W. Kirkconnell, *The Celestial Cycle*. Toronto 1952. — R. A. Sayce, *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*. Oxford 1955. — Røstvig, *op. cit.*, s. 72 n.

<sup>45</sup> Th. Traherne, *Centuries, Poems and Thanksgivings*. W: *Works*. Ed. H. M. Margoliouth. Oxford 1958, s. 192—199.

<sup>46</sup> Na temat La Primaudaye zob. F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*. „Warburg Studies” 15 (1947), s. 123 n. Tom 1 obejmuje prace

pletna" *Seconde semaine* Du Bartasa w istocie należy do tej samej, subheksaemerycznej kategorii, ponieważ ułożona jest w  $4+4+4+5 = 17$  podrozdziałów. W tym przypadku dysponujemy własnymi argumentami autora na obronę tego podziału; jego *Brief avertissement sur sa première et seconde semaine* (1584) dowodzi, że

w języku Ducha św. (...) dni mistycznych i tygodni profetycznych nie mierzy się według zwykłego biegu słońca, ponieważ często obejmują kilka lat bądź stuleci. Lecz dla uzyskania pełnej odpowiedzi odsyłam wszystkich krytyków do ostatniego rozdziału *De Civitate Dei* św. Augustyna, z którego zaczerpnęłam tytuł, tezę i podział niniejszego dzieła<sup>47</sup>.

Sylvester znacznie prościej dzieli każdy z 4 pełnych dni *Seconde semaine* na 4 części, co w całości daje  $4 \times 4 = 16$  części i projektowaną liczbę doskonałą dla całego schematu  $4 \times 7 = 28$  części. Można przypuszczać, że te podziały odpowiadają 4 porom dnia, co nasuwa tytuł Sylwestra z r. 1606: *Posthumus Bartas. The forenoon of the fourth day of his second week*.

Na wyobraźnię twórczą te precedensy strukturalne zdawały się oddziaływać bardzo silnie — silniej nawet niż odrębna tradycja świecka reprezentowana przez takie utwory jak *Dekameron* Boccaccia i *Pentameron* Bazylego. Już tylko krok dzielił heksaemera i encyklopedyczne summy wyraźnie uporządkowane według podziałów czasowych bądź astronomicznych od poematów o podobnym, lecz bardziej ukrytym układzie numerycznym, od — powiedzmy — *Zodiacus Vitae* Palingeniusa, zawierającego treści o charakterze encyklopedycznym, porozdzielane metodą skojarzeń między 12 znaków, do *Pasterskiego kalendarza* Spensera w 12 eklogach „proporcjonalnych do 12 miesięcy”<sup>48</sup>.

18 dni, każda składa się z 4 rozdziałów, co w sumie daje 72 rozdziały: tom 2 — dzieła 13 dni, każde składające się z 8 rozdziałów z wyjątkiem ostatniego, liczące 4 rozdziały, co daje w sumie 100, oraz tom 3 — dzieła 12 dni, liczące po 8 rozdziałów z wyjątkiem 11 (z całości 12 rozdziałów), co daje 100:  $18 \times 4 = 72$ ;  $12 \times 8 + 1 \times 4 = 100$ ;  $10 \times 8 + 1 \times 12 + 1 \times 8 = 100$ . Tom 4 podzielony jest na  $16 + 7$  rozdziałów, z których ostatni podzielono jeszcze na 24 podrozdziały.

<sup>47</sup> Guillaume de Salluste Sieur du Bartas, *The Works*. Ed. Holmes et al. Chapel Hill, N. C., 1935, t. 1, s. 219. Du Bartas nawiązuje do *De Civitate Dei* XXII, 30, do cieszącej się dużym wpływem prezentacji św. Augustyna symboliki liczbowej rządzącej wiekami ludzkiej historii. Sześć przeszłych wieków, na które podzielona została historia odkupienia, można porównać do dni: „wiek pierwszy, jak gdyby pierwszy dzień, trwa od Adama do potopu”. Św. Augustyn zaczyna rozdział 17 cz. II *De Civitate Dei* od przedmowy nawiązującej do podziału jego dzieła na księgi (przedmowa do ks. VI). Sylvester zmienia schemat Du Bartasa na  $4 \times 4$  części przez pominięcie *Histoire de Jonas* z Dnia 4.

<sup>48</sup> Marcellus Palingenius, *The Zodiac of Life*. Tr. B. Googe. New York 1947. Na temat podziału materiału u Palingeniusa według związków ze znakami zob. R. Tuve, „Journal of English and Germanic Philology” 34 (1935), s. 1—19. — J. H. Walter, „Modern Language Review” 36 (1941), s. 37—58. — A. Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*. London 1964, s. 26, 63 (przyp.).

W okresie średniowiecza numerologia czasowa była stosunkowo rzadko spotykana. Astronomia i astrologia mogły silnie wybijać się w treści utworów poetyckich, lecz niewiele poematów poza tradycją heksameryczną miało struktury zorganizowane zgodnie z numeracją czasową. Teologiczny symbolizm liczbowy królował nad wszelkimi innymi formami. Wraz z nadejściem renesansu sytuacja uległa zasadniczej zmianie (także pod tym względem *Boską Komedię* najszlachetniej jest uważać za utwór wczesnorennesansowy).

Numerologia czasowa rozpowszechniła się bowiem wówczas tak szeroko, że stała się formą charakterystyczną. W istocie, choć teologiczny symbolizm liczbowy miał przetrwać do XVII w., obok abstrakcyjnego neopitagoreizmu, cechą najdobitniej odróżniającą numerologię renesansową od średniowiecznej jest szersze posługiwanie się liczbami oznaczającymi miary czasu. Krytycznoliterackie teorie jedności, precedensy heksameryczne oraz głębokie, emocjonalne i filozoficzne zaabsorbowanie czasem — wszystko to złożyło się na godny uwagi rozkwit poezji lirycznej o formach opartych na liczbach oznaczających miary czasu.

Wczesnym przykładem będzie tu wydana pośmiertnie *Ekloga* I Garcilasa de la Vegi (Barcelona 1543), składająca się z 56 wersów wstępu i 365 wersów dialogu, podzielonych 182+183. Łatwo można by mnożyć angielskie przykłady podobnego, numerycznego posługiwania się liczbami oznaczającymi miary czasu i astronomicznymi, jak wówczas, gdy Cowley kończy 24-wersowy ustęp następującymi wersami:

*The smooth-paced hours of every day  
Glided numerously away.  
Like thy verse each hour did pass,  
Sweet and short, like that it was.*

[Niepostrzeżenie godziny dnia / Lekkim przebiegły krokiem. / Jak twój wiersz przeszła każda godzina, / Słodka i krótka, tak jak on]<sup>49</sup>.

Urok tych banalnych ozdobników jest jednak w najlepszym razie wątpliwy. Ograniczymy się jedynie do dwóch, nieco bardziej finezyjnych przykładów. *Britannia rediviva* Drydena bardzo przemyślnie złożona jest z 361, a nie 360 wierszy, aby dopełnić pochlebstwa, iż słońce „rozciągnęło swój obrót / Poza granice wzdłużonego roku”, by ujrzeć narodziny księcia w czasie letniego przesilenia dnia z nocą (w istocie 10 czerwca 1688 r.)<sup>50</sup>. Co więcej, ponieważ dzienna regresja obrotu słońca

<sup>49</sup> A. Cowley, *Elegy upon Anacreon*. W: *Poems*. Ed. A. R. Waller. Cambridge 1905, s. 60. Pod tę samą kategorię prostych wzorców rachunkowych podpada *That Time Conquereth all Things* Turberville'a (ed. Chalmers, t. 2, s. 616), liczący 52 wersy.

<sup>50</sup> J. Dryden, *Britannia rediviva*. W: *The Poems of John Dryden*. Ed. J. Kinsley. Oxford 1958, t. 2, s. 541—551. Figura ta pochodzi od Wergiliusza (*Eneida*. Wydanie trzecie zmienione. Przekład T. Karyłowski. Opracował S. Stabryła. Wrocław 1980, w. 795): „pobije krainy / Za torem gwiazd i słońca”.

necznego wokół ekliptyki wynosi około 1°, można uznać, że niemożliwy dodatkowy stopień ponad rocznych 360 wydłuża rok o jeden dzień. W wyniku tego całkowita liczba wersów powiększona do 366 (jeśli uwzględnimy 5-liniowy epigraf na początku poematu) również jest stosowna, ponieważ daje się pomyśleć jako 365+1. Podobne posunięcie znajdujemy w elegii *Pamięci pana Oldhama*, która liczy 25 wersów, lecz jedynie 12 rymów. W nakierowanym na siebie trójwierszu czas, do którego zwraca się Dryden, ukazany jest jako siła niszcząca jego przyjaciela:

*Thy generous fruits, though gathered ere their prime  
Still showed a quickness; and maturing time  
But mellows what we write to the dull sweets of rhyme*

[Choć przedwcześnie twych Płodów wypadło zbieranie, / Talent twój ukazały; Czasu dojrzewanie / W mdłą Słodycz Rzymu stępia młodzieńcze pisanie]<sup>51</sup>

Gdy wystarczająca, 12-kupletowa miara dnia Oldhama dobiegła końca (otoczona przez Fatum i Noc posepną), Wiek stary zwraca się do brata-poety jedynie po to, aby „cną gładkość nadać Rytmom Twojego języka”.

#### Komplikacje manierystyczne: *The Amorous Zodiac*

Niezwykłe nośnym i odpowiednio wyrazistym przykładem posługiwania się liczbami oznaczającymi miary czasu jest *The Amorous Zodiac*, włączony do *Ovid's Banquet of Sense* z r. 1595, który z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypisać Chapmanowi<sup>52</sup>. Oryginał Gilles'a Duranta, *Le Zodiac amoureux* (1587), musi wydawać się przez porównanie płaskim *soufflé*. Poemat francuski jest skomplikowanym panegirycznym *blason* w formie mechanicznego *catalogue raisonné*, wyliczającego wdzięki kochanki od stóp po głowę. Może się on wydać interesujący jedynie z uwagi na koncept, polegający na tym, że tradycyjna medyczna melotezja, rozdzielająca 12 części ciała między 12 znaków, połączona jest z erotycznym *blason* 12 wdzięków fizycznych (oba schematy zaczynają się od głowy i kończą na stopach)<sup>53</sup>. Lecz an-

<sup>51</sup> J. Dryden, *Pamięci pana Oldhama*. Przełożył B. Tabor ski. W zbiorze: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i opracowanie: H. Krzeczkowski, J. S. Sinto, J. Zuławski. Warszawa 1969, t. 1, s. 738.

<sup>52</sup> W świetle ukrytej obietnicy pod koniec tuż poprzedzającego go utworu *A Coronet for his Mistress Philosophy*, że napisze jeszcze jeden wiersz do tej samej ukochanej, autorstwo Chapmana poematu *The Amorous Zodiac* zdaje się nie ulegać wątpliwości. Lecz zob. też *The Poems of George Chapman*. Ed. Ph. B. Bartlett. London 1941, s. 434 n., gdzie rozważane jest autorstwo Richarda Stapletona.

<sup>53</sup> Zwykła melotezja zodiakalna wygląda następująco: Baran, głowa i twarz / Byk, szyja / Bliźnięta, ramiona / Rak, biust / Lew, serce / Panna, wnętrzności / Waga, nerki / Skorpion, części rodne / Strzelec, uda / Koziorek, kolana / Wod-



gielski naśladowca nadaje temu niksacemu przed oczyma czytelnika preparatowi siłę i celność, nie tylko wzbogacając jego obrazowość, lecz i kształtując jego strukturę wedle znacznie bardziej złożonych wzorców numerycznych. Jego zamiłowanie do ekspresji formalnej jest niemal fanatyczne: musi on znaleźć korelat przestrzenny dla każdego aspektu akcji. Rezultatem jest niezwykły nawet jak na swoją epokę *tour de force*, który zasługuje na uwagę jedynie ze względu na swą wartość dla obecnego wywodu. Chapman rozdyma bowiem styl, przydając zbędnych efektów stylowi już przesadzonemu, ze względu na swój jałowy erotyzm i gładko pokonywane, niepotrzebne utrudnienia formalne. *The Amourous Zodiac* stanowi niemal *reductio ad absurdum* manierystycznej poezji miłosnej.

Dążenie Chapmana do idealnego, całkowicie nakierowanego na siebie twierdzenia, można uważać za dalszy ciąg jego poszukiwań coraz to bardziej okrężnych i subtelných ozdobników słownych, za pomocą których mógłby nieoczekiwanie kontynuować sekwencję zodiakalną. Bezpośrednie wyliczenie znaków („znak Bliźniąt” — „miesiąc Lwa”) jest zróżnicowane za pomocą zarówno środków retorycznych, jak choćby przyłączanie elementów niebiańskich do ziemskich — w Pannie, ostatnim znaku północnym („A teraz, by pożegnać znaki borealne, / przechodzę do opisu dziewiczych liczek Panny”) oraz przez aluzję ikonograficzną, jak w opisie „pozłacanej” brwi kochanki, co nasuwa myśl o złotych rogach Byka (Kwiecień, strofa IX). Wreszcie, przez odmianę numeryczną, naśladowanie toru słonecznego przechodzi w ozdobniki strukturalne. W tej „prawdziwie błogosławionej różnaitości” (strofa XXX) Chapman ukazuje charakterystyczne dla swej epoki zamiłowanie do komplikacji formalnych. Zarazem niezwykle wyraziście zwraca uwagę na niektóre ze swych ozdobników numerycznych. Kilka ustępów w istocie ma sens jedynie wtedy, gdy się je odniesie do struktury przestrzennej.

Zamiarem wyjściowym jest ukazanie wdzięków kochanki w należytym blasku, poeta pragnie wieńczyć je rymem, tak jak słońce obramowuje „bezkresny zodiak”, oraz „zapełnić rok i niebiosa”:

---

nik, nogi / Ryby, stopy. Tarcza „Zodiaku miłosnego”: Baran, głowa / Byk, brwi / Bliźnięta, oczy / Rak, nos / Lew, usta i język / Panna, policzki / Waga, szyja / Skorpion, piersi / Strzelec, ręka / Koziorożec, części rodne / Wodnik, uda / Ryby, łydki i stopy. O melotezji zodiakalnej zob. H. B o b e r, *The Zodiacal Miniature of the „Très Riches Heures” of the Duke of Berry — Its Sources and Meaning*. „Journal of the Warburg Institute” 11 (1948), s. 1—34. — E. L i é n a r d, *La Mélodie zodiacale dans l’antiquité*. „Revue de l’université de Bruxelles” 39 (1934), s. 471—485. *Locus classicus* był utwór Maniliusza *Astronomica*, ks. II, w. 453—465, lecz system stał się tak znany ze swego zastosowania w medycynie, że polegając na jego znajomości, można było czynić do niego aluzje satyryczne jeszcze za czasów Drydena; zob. *The Hind and the Panther*, III, 168, gdzie brzuch i „wszystko co przynależy Skorpionowi”, przypisuje się prezbiteriańskiemu wilkowi.

*Keeping even way through every excellence,  
I'll make in all, an equal residence  
Of a new zodiac: a new Phoebus guising,  
When (without altering the course of nature)  
I'll make the seasons good, and every creature  
Shall henceforth reckon day, from my first rising (strofa V).*

[Krocząc miarowo przez wszystkie wspaniałości, / W każdym przez równy czas zagoszczę / W nowym zodiaku jako Febus nowy, / Gdy (nie zakłócając porządku natury), / Wszystkie pory roku zrównam i wszelkie stworzenie / Będzie odtąd liczyć dzień od mego wstania.]

Poeta-słońce dotrzymuje obietnicy zatrzymania się w każdym znaku przez równą ilość czasu, ponieważ na każdy poświęca 2 strofy. Przejścia wyraźne i dobitnie zaznaczone nie pozwalają zapomnieć o tym czytelnikowi: „Mój drugi miesiąc i drugi dom”; „Rezygnując z”, itd. Występują trzy wyjątki od tej reguły poświęcania 2 strof na każdy znak, lecz niebawem zostają uzasadnione. Chapman tłumaczy, że dodanie jednej strofy przy opisie Bliźniąt spowodowane zostało wpływem „bliźniaczych ogni” oczu jego kochanki:

*But now I fear, that throned in such a sign,  
Playing with objects, pleasant and divine,  
I should be moved to dwell there thirty days:  
O no, I could not in so little space,  
With joy admire enough their plenteous grace,  
But ever live in sun-shine of their rays (strofa XII).*

[Lecz teraz lękam się, że królując w takim znaku, / Igrając z rzeczami miłymi i boskimi, / Wolno zabawić mi tu dni ledwo trzydzieści. / O nie, nie zdołam w czasie tak krótkim pomieścić / Hołdu należytego tak rozlicznym wdziękom, / Bo trzeba by wiek spędzić w blasku ich promieni.]

Finezja tego hołdu kryje się częściowo w oddaniu formalnej analogii do aberacji ruchu prawdziwego słońca w pobliżu apogeum<sup>54</sup>. Wobec tego spodziewamy się jakiegoś uzasadnienia pojedynczych strof napisanych Wodnikowi i Rybom (strofy XXVII, XXVIII) i znajdujemy je w uzupełniającym przesłaniu, na które składają się wymagane dwie

<sup>54</sup> Jak dobrze wiedziano w owym czasie, nie tylko z podręczników i almanachów, lecz i z poezji; zob. np. Du Bartas, *op. cit.*, s. 366: linia, która przecina zodiak w tropikalnym znaku Raka „wstrzymuje Słońce tam, gdzie bieży, / gdyż jego obfitości mniej obficie płyną / w punktach przecięcia: tu bowiem nie bieży / Po płaskiej równinie, lecz po kulistej stromiźnie”. Fakt, że Durant i Chapman lokują apogeum raczej w znaku Bliźniąt niż Raka (jego XVI-wiecznej pozycji), może nasuwać myśl, że korzystają tu ze źródeł starożytnych. W akapicie tym Chapman postępuje w myśl zasad Duranta. Lecz zob. też *Mikołaja Kopernika Zarys nowego mechanizmu świata i ruchów ciał niebieskich*. W: M. Kopernik, *Wybór pism w przekładzie polskim*, Wyd. przypisami objaśnił i wstępem poprzedził L. A. Birkenmajer. Kraków 1920, s. 39–40, gdzie apogeum — o dziwo — umieszczono naprzeciwko „punktu leżącego blisko 10 stopni na zachód od jaśniejszej z dwóch gwiazd w znaku Bliźniąt”.

strofy (XXIX, XXX). W rezultacie całkowity układ strof wygląda, jak następujące: 5 (wstęp) + 23 (zodiak:  $2 \times 12 + 1 - 2$ ) + 2 (przesłanie) = 30, przy czym własny znak Słońca, Lew, zajmuje centralne miejsce honorowe w strofach XV i XVI.

Wydaje się niemożliwe, by Chapman, wyszedłszy od reguły „goszczenia przez równy czas” w każdym znaku, dotrzymał obietnicy „zrównania wszystkich pór roku”. Jak może uczynić pory roku równej długości, skoro znaki nie są jednakowe? Tylko tworząc oddzielny wzorzec pór roku, niezależny od zodiakalnego. Stąd wiosna trwa jedynie od strofy VI („Otworzyć złotą bramę czasu wiosny”) do ostatniej wzmianki o „*ver*” w strofie VIII; jesień od XX („rozpocznę moją jesień”) do XXI (w następnej strofie poeta porzuca „resztę mego jesiennego biegu” na rzecz wypadu poza ekliptykę) i zima od XXVI („zimowe przesilenie”, regularny astronomiczny początek zimy) do XXVIII („tutaj na koniec już ostatnia pora”). Faktycznie miara wynosi 3 strofy na porę roku. Co prawda lato zajmuje 6 strof, poczynając od kalamburu w XI („nagłość naszych wspólnych ogni u początku lata”), lecz ten wyjątek również ma uzasadnienie w wargach damy „dublujących jak płonący Syriusz letnie ognie” (XVI). Czas największej potęgi słońca i „najdłuższego trwania” dnia został przedłużony i we wzorcu pór roku, i w zodiakalnym.

Trzecia przepowiednia ze strofy V, że „wszelkie stworzenie / będzie odtąd liczyć dzień od mego wstania”, ma także odnośnik strukturalny. Prócz górnolotnego przyjęcia roli *declarator temporis* Chapman zaleca nam bowiem liczyć dzień numerycznie, od strofy, w której wstaje. Teraz słońce „nie oświetla świata” aż do strofy VII, tak że dzień wiersza liczy akurat 30—6, czyli 24 strofy-godziny, każda po 60 metrycznych sylab-minut<sup>55</sup>. Wzorzec ten zgodny jest z zodiakiem, tak jak dzienna i roczna droga słoneczna są w organicznym związku (dzienne opóźnienia obrotu słońca sumują się, składając się na jego roczny obrót wokół ekliptyki). Tak więc miary 24 strof na dzień i 2 strof na znak — co teoretycznie daje 24 strofy na cały obrót ekliptyczny — są konsekwentne i wspólnie nawiązują do przestrzennego podziału niebios na 24 „godziny” gwiazdne. Co więcej, wzajemne oddziaływanie 2 ruchów słonecznych znajduje dalszy wyraz strukturalny w jednoczesnym podziale dwudzielnym wzorca rocznego i dziennego w tym samym punkcie między strofami XVIII i XIX. Reprezentuje to jesienny punkt zrównania dnia z nocą, w którym słońce wkracza w znak Wagi, pierwszy ze znaków południowych, a dzień i noc są równe. W tym punkcie zatem światło i ciemność, widoczne i ukryte, osiągają równowagę:

<sup>55</sup> Wliczając *Przesłanie*. Można mieć zastrzeżenia, że już wspomniano o powstaniu poety-słońca (choć w czasie przyszłym) w zwrotce V. Lecz Chapman zabezpieczył się przed takim zastrzeżeniem: 24 zwrotki, licząc od V, przenoszą nas na koniec poematu, nie licząc *Przesłania*.

*In balancing the darkness with the light,  
It so might weigh, with scales of equal weight  
Thy beauties seen with those do not appear.*

[Równoważąc ciemność ze światłością, / Tak mogą ważyć, na równych szalach, / Twoje wdzięki widoczne i ukryte.]

Dalszym wzmocnieniem tego skrupulatnego podziału „Po dwakroć trzy miesiące, by przejść po dwakroć trzy znaki”, jest podwójny podział punktów *blason*. Chapman jednocześnie obmyślił bowiem rozdzielenie wdzięków swej damy między dwie wyraźnie określone grupy — po sześć. Najpierw opisuje czar głowy, odpowiadającej widocznej półkuli, lecz tworzącej także całkowity mikrokosmiczny „krąg”: głowa, brwi, oczy, nos, usta i policzki. Potem następują ukryte wdzięki cielesne: szyja, biust, ręce, części rodne, uda i stopy. Punktem przejścia, jak skwapliwie oznajmia poeta, znów jest punkt zrównania dnia z nocą.

*To balance now more obscured graces  
'Gainst them the circle of thy head enchases (strofa XIX).*

[By zrównoważyć twe ukryte wdzięki / Krąg twojej głowy godną jest oprawą.]

Ten podwójnie wyrazisty podział dnia i roku rozciąga się nawet na całkowitą, wynoszącą 180, liczbę wersów poematu, co stanowi ilość stopni połowy codziennego bądź rocznego obrotu słońca.

Inne ustępy również mają korelaty strukturalne. Np. dziwaczna parenteza („By dać księżycom pełnię w dwunastomiesięcznej przestrzeni”) staje się jasna, gdy ujrzymy jej znaczenie naśladowane przez wzorzec strofkowy. 28 dni liczy bowiem miesiąc księżycowy<sup>56</sup> i strofa XXVIII dopełnia sekwencji przestrzennej w 12 miesiącach. Co więcej, dodanie przesłania, porządkującego zodiak, doprowadza ilość strof do 30, liczby bardzo bliskiej ilości dni w synodalnym okresie księżycowym lub w przerwie między pełniami księżyca.

Najelegantsza forma bez wątplenia występuje w strofie XXII, gdzie oczekujemy znaku Strzelca, lecz spotykamy odmianę:

*To sort from thist most brave and pompous sign  
(Leaving a little my ecliptic line  
Less superstitious than the other sun)  
The rest of my autumnal race I'll end  
To see thy hand (whence I the crown attend),  
Since in thy past parts I have slightly run.*

[Odstąpić mam od tego wspaniałego znaku / (porzuciwszy na chwilę swoją ekliptykę / Mniej pełną wierzeń, niż inne słońce) / Zakończę resztę mego jesiennego biegu, / By spojrzeć na twą rękę (skąd pomknę ku koronie), / Bo po twych pozostałych członkach ledwo przebiegłem.]

<sup>56</sup> Nie okres orbitalny, lecz miesiąc księżycowy w użyciu powszechnym i kalendarzowym.

Tu Chapman zmienia kolejność znaków, w miejsce Strzelca podstawiając poza-zodiakalną konstelację Corona meridionalis, „koronę”. To odstępstwo ma pewne uzasadnienie u Hyginusa, który w swym opisie Strzelca łączy go z Koroną<sup>57</sup>. Lecz ważniejszy wzgląd stanowi tematyczna stosowność kulistej formy konstelacji. Obraz gwiazdzistego kółka symbolizuje zodiak i łączy go z wierszem bezpośrednio poprzedzającym go w książce Chapmana, *Coronet for his Mistress Philosophy*. Teraz o Koronie Południowej — która w XVI w. znajdowała się w znaku Strzelca, lecz poza ekliptyką w kierunku południowym<sup>58</sup> — można było wspomnieć jako o dodatkowym, szczęśliwym trafie, bez przerywania serii zodiakalnej, tak jak o Corona borealis w strofie XIX<sup>59</sup>. Można ją też było milcząco zamienić ze Strzelcem, jak Argo navis z Rakiem<sup>60</sup>. Lecz Chapman postanowił zwrócić uwagę w tym przypadku, i tylko w tym, na owo odchylenie od ekliptyki. Znamienne, że uczynił to w strofie XXIII, płaszczyzna ekliptyczna nachyla się bowiem do równika pod kątem 23° z ułamkiem, tak że słowu „ekliptyczny” poeta poświęca wyłączną uwagę w strofie, której numer równa się, w stopniach całkowitych, jego kątowi nachylenia<sup>61</sup>. Ta sama symbolika może stanowić o wyborze liczby 23 jako o całkowitej ilości strof przypisanych do ekliptycznego toru słońca przez zodiak.

Misterny poemat Chapmana kryje jeszcze inne ozdobniki dla przyjemności bardziej dociekliwego czytelnika, lecz powinno nas zadowolić wyróżnienie w sumie trzech głównych rodzajów stosowanych w nim zabiegów. A więc dwuznaczności, której sens jest po pierwsze formalny i metaforyczny, a następnie przestrzenny i dosłowny. Po drugie, pozorne odstąpienie od regularnego modelu (lub porzucenie schematu),

<sup>57</sup> Hyginus, *Poeticon astronomicon*, XXVI.

<sup>58</sup> Zachodząc w XVI w., jak konstelacja Strzelca, na znak Koziorożca.

<sup>59</sup> „Krań twojej głowy” — znów nacisk tematyczny na formę okręgu. Korona Północna leży na tym samym południku co konstelacja Wagi, zachodząc na znaki Wagi i Skorpiona.

<sup>60</sup> „To jest twój nos (rufa twojej barki miłosnej)” (Chapman, *Coronet for his Mistress Philosophy*, XIV). W XVI w. stery i rufa Argo navis znajdowały się w znaku Raka. Aluzja astronomiczna jest bardzo dokładna, ponieważ Argo navis nie ma dziobu.

<sup>61</sup> Por. bardzo podobną formę w *The Church-Porch* Herberta, gdzie wersy „Entice the trusty sun, if that thou can, / From his ecliptic line [zawróć ufne słońce, jeśli możesz, / z jego orbity]” przypadają na strofę XXIII. Parę artykułów omawiało architektoniczną symbolikę struktury *The Temple* Herberta, jeden zaś jego symbolikę czasową, żaden jednak nie wyszedł poza ogólne wrażenia, by zbadać dokładnie liczby, obficie występujące w całym utworze. Na temat obrazowania czasowego zob. S. Stewart, *Time and The Temple*. „Studies in English Language” 6 (1966), s. 97—110; na temat symboliki architektonicznej: G. Watson, *The Fabric of Herbert's „Temple”*. „Journal of the Warburg Institute” 26 (1963), s. 354—358; J. D. Walker, *The Architectonics of George Herbert's „The Temple”*. „English Language History” 29 (1962) s. 289—305.

co przy bliższym rozpatrzeniu okazuje się finezyjnym zabiegiem, mającym na celu osiągnięcie efektu różnorodności, elegancji bądź jedynie tajemniczości. Na koniec, nakładanie na siebie wzorców — w tym przypadku zachodzenie na siebie zodiakalnych, związanych z porą roku, dziennych i anatomicznych układów stroficznych. Rezultatem jest charakterystyczna asymetria manierystyczna, kryjąca bardziej skomplikowany porządek. Nawet we wstępie (5 strof) i przesłaniu (2 strofy), gdy je rozłożyć na 30 i 12 wersów, widzimy, że opierają się na porcjach tematycznych.

#### W i e r s z e n o w o r o c z n e

W czasach elżbietańskich przyjęte było wręczanie wierszy w charakterze podarunków noworocznych. Takie utwory często odznaczają się numerycznością czasową, tak jak i inne, mające za temat Nowy Rok. Nie wszystkie jednak mają struktury równie proste co *New Year's Gift to the King's Majesty*, liczący 12 wersów. W rzeczywistości wzorce wierszy noworocznych, choć stereotypowe, stwarzają dość początkowych trudności, by zasłużyć sobie na odrębne potraktowanie. Można tu wyróżnić dwa rodzaje wzorców, jeden oparty na liczbie 8, drugi — o dziwo — na liczbie 84.

1 stycznia, święto obrzezania, był 8 dniem po Bożym Narodzeniu. Powagi arytmologiczne dyskutowały symbolikę liczbową tej przerwy (odrodzenie, przekroczenie siedmiu dni śmiertelnego ciała) tak często, że wiedza ta stała się powszechna<sup>62</sup>. Co więcej, dzień Nowego Roku łączono z liczbą 8, ponieważ Boże Narodzenie czasami uważano za początek roku<sup>63</sup>. Nie dziwi nas zatem, że *A New Year's Gift Sung to King Charles*, 1635, Bena Jonsona poprzedzony jest 8-wersowym prologiem<sup>64</sup>. Podobnie *The New-year's Gift, or Circumcision Song, sung to the King in the Presence at White Hall* oraz *Another New-Year's Gift, or Song for the Circumcision* Herricka mają po 5 części solowych i 3 chóry, a ów drugi utwór jest dalej podzielony na 8 sekcji metrycznych<sup>65</sup>.

Inny typ wzorca stanowi oda *To the New Year* Draytona, licząca

<sup>62</sup> Liczne wzmianki znajdujemy u V. F. Hoppera (*Medieval Number Symbolism*. New York 1938, s. 114), Fowlera (*op. cit.*, s. 53, przyp.) i P. Bungusa (*Numerorum mysteria*. Bergamo 1591, s. 326 n.).

<sup>63</sup> Zob. C. R. Cheyney, *Handbook of Dates for Students of English History*. London 1961, s. 3 n., oraz R. L. Poole, *The Beginning of the Year in the Middle Ages*, „Proceedings of the British Academy” 10 (1921).

<sup>64</sup> B. Jonson, *Underwood*, LXXIX. W: *Ben Jonson*. Ed. C. H. Herford, P. Simpson and E. Simpson. Oxford 1925—1952, t. 8, s. 263.

<sup>65</sup> *The Poetical Works of Robert Herrick*. Ed. L. C. Martin. Oxford 1963, s. 365—367. *Another New-Year's Gift* ma jednak również symetryczny układ wszystkich wersów i chórów wokół ustępów zawierających ołtarz.

14 strof 6-wersowych, czyli 84 wersy<sup>66</sup>. Mając w pamięci poprzedni wzorzec, nietrudno zgadnąć, że 84 to liczba dni od Nowego Roku do dnia Zwiastowania (25 marca), za czasów Draytona stanowiącego początek roku kalendarzowego. Można to wywnioskować z jego wiersza:

*Great Janus, I thy pleasure,  
With all the Thespian treasure,  
Do seriously pursue;  
To th' passed year returning,  
As though the old adjourning,  
Yet bringing in the new (II, 7—12)*

[Wielki Janusie, o twą przychylność / Z całym skarbem tespijskim / Jak najgoręcej zabiegam. / Do starego powracając, / Jakby dawny przedłużając, / Przynosząc jednak rok nowy.]

Drayton posługuje się podobną formą w pierwszej eklodze *The Shepherd's Garland* (1593), również liczącej 84 wersy, której akcja z pewnością toczy się w marcu: „A teraz Febus z równonocnej strefy / Zabrał drużynę w jeszcze wyższe sfery”<sup>67</sup>.

Powracając do Jonsonowskiego *New Year's Gift*, widzimy teraz, że  $8 + 69 = 77$  wersów odpowiada ilości dni między 25 grudnia, 1 stycznia i 11 marca — dni, z których każdy w swoim czasie uważano za początek roku. 11 marca (dzień wiosennego zrównania dnia z nocą) słońce wkraczało w znak Barana, rozpoczynając rok astronomiczny. Stąd, choć Jonson pisze: „Dziś stary Janus zaczyna rok nowy / I zamyka stary” — wkrótce zaczyna już spoglądać (II, 24—27) ku wiosnie.

Przełożyła Grażyna Cendrowska

<sup>66</sup> M. Drayton, *To the New Year*. W: *The Works of Michael Drayton*. Ed. J. W. Hebel. Oxford 1961, t. 2, s. 350—352.

<sup>67</sup> *Ibidem*, t. 1, s. 47. *Hymn to Hymen* Chapmana, choć nie powstał z okazji żadnego noworocznego wydarzenia, w 84 wersach życzy księżniczce Elżbiecie „przyjemnych zdarzeń przez okrągły rok” (*The Poems of George Chapman*, s. 366, I, 33). Tu jednak wzorzec skomplikowany jest przez co innego, mianowicie symbolikę czasu godzin i minut ( $60 + 24 = 84$ ).