

# Ludwika Ślękowa

---

## Quadratum perfectum Wespazjana Kochowskiego : Niepróżnujące próżnowanie - liryka polskie", "Ogród paniński", "Psalmodya polska" : uwagi o kompozycji

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 92/2, 149-157

---

2001

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.

LUDWIKA ŚLĘKOWA

## QUADRATUM PERFECTUM WESPAZJANA KOCHOWSKIEGO

„NIEPRÓŻNUJĄCE PRÓŻNOWANIE – LIRYKA POLSKIE”, „OGRÓD PANIEŃSKI”,  
„PSALMODIA POLSKA”: UWAGI O KOMPOZYCJI

W ostatnich latach podjęto kilka interesujących prób rekonstrukcji zasad, wedle których poeci XVI–XVII wieku komponowali zbiory małych form poetyckich, układając je w księgi (czy też inaczej nazywane części) i w ich obrębie wyznaczając miejsca poszczególnym utworom. W tym zakresie na uwagę zasługują rozprawy Waltera Koschmala o *Kanikule, albo psiej gwieździe* Jana Andrzeja Morsztyna, Pawła Stępnia o architekturze *Roksolanek* Szymona Zimorowica i Jacka Sokolskiego o *Fraszkach* renesansowego klasyka<sup>1</sup>.

Prace te dowiodły, że zaprojektowane przez twórców układy małych form poetyckich często służyły wyrażaniu znaczeń bezpośrednio nie wyrażonych, a wyrażonym nadawały rangę szczególną. Okazało się także, iż miejsce danego tekstu w zbiorze mogło odgrywać istotną rolę nawet w przypadku, gdy współtworzące go wiersze nie zostały przez autora opatrzone numeracją. Wskazuje na to przykład *Fraszek* Jana Kochanowskiego, który nie podając cyfr przy poszczególnych utworach, liczył je wszakże i chciał, by czytelnik robił to samo. Pod jego adresem poeta umieścił bowiem ważny w tym względzie sygnał – tematem fraszki 100 w I księdze zbioru uczynił tę właśnie jej pozycję, pisząc: „Komu sto fraszek przeczyść zda się mało, / Ten siła złęgo może wytrwać cało”. I jak dowiódł Sokolski, znajomość liczby, pod którą mieści się dana fraszka, jest nader istotna.

Na funkcję numerologii w kompozycjach poetyckich zwrócili uwagę historycy literatury zajmujący się dawnymi arcydziełami, jak np. *Boska Komedia* Dantego czy *Królowa wieszczek* Edmunda Spensera<sup>2</sup>. Wbrew przypuszczeniom Ernsta Roberta Curtiusa, który sądził, że wrażliwość twórców i odbiorców na liczby oraz wskazywane przez nie ilości wyczerpała się w średniowieczu<sup>3</sup>, z prac tych wynika, iż świadomość symbolicznej wartości liczb była udziałem również epok na-

<sup>1</sup> W. Koschmal, „*Kanikula*” Jana Andrzeja Morsztyna: *cykliczność i poetycka kondensacja*. Z niemieckiego przełożył M. Cieński. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3. – P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996. – J. Sokolski, *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszkach”*. Wrocław 1998.

<sup>2</sup> Zob. A. Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*. London 1964.

<sup>3</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie A. Borowski. Wyd. 2. Kraków 1997, s. 526–536.

stępnym, renesansu i baroku. A dodać trzeba, że rozkwit numerologii wykorzystywanej w kompozycji zbiorów mógł przypaść dopiero na czasy, kiedy nawyk wzrokowej lektury tekstów, nie zaś audialnej, jak w okresie przedtypograficznym, utrwalił się na dobre. Jedynie bowiem lektura wzrokowa pozwalała jednocześnie czytać linearnie i alinearnie, czego wymagały kompozycje numeryczne. Czytelnicy XVI–XVII wieku byli wciąż wrażliwi na liczby oznaczające ilość tak utworów w zbiorach, jak wersów czy strof – co należy podkreślić – w poszczególnych dziełach, a więc na te elementy, które dziś nie budzą większego zainteresowania.

Skrajny przykład wykorzystania możliwości tkwiących w numerologii stanowić może *Proteus Christianus* Bernarda Bauhusiusa, jezuickiego poety z przełomu wieków XVI i XVII. Cieszył się on pewnym rozgłosem wśród współczesnych. W Polsce cenił go Maciej Kazimierz Sarbiewski. W traktacie *O poincie i dowcipie* znaleźć można liczne cytaty epigramatów holenderskiego twórcy, podawane jako przykłady wzorowych rozwiązań poetyckich w tym gatunku<sup>4</sup>. *Proteus* wyszedł drukiem w 1615 roku w tomie pt. *Epigrammata*, który w ciągu XVII wieku był parokrotnie wznawiany (np. dziesiąta edycja ukazała się w Pradze w roku 1695<sup>5</sup>).

Jest to utwór maryjny, ograniczający się jednego tylko heksametru o następującym brzmieniu: „*Tot Tibi sunt dotes, Virgo, quod sidera coelo*”. Zgodnie z wyjaśnieniem autora ma to być „*unius libri versus, unius versus librum*”<sup>6</sup>, ponieważ zawiera niejako surowiec na tyle heksametrów, ile jest ciał na niebie. Ma zaś ich być 1022, bo tyle planet według tradycji wywodzącej się od Ptolemeusza krąży w kosmosie.

Wyzwanie Bauhusiusa podjął jego ziomek i konfrater, Ericius Puteanus, filolog i matematyk, znany ze swoich prac i w Polsce<sup>7</sup>. W roku 1617 opublikował rozpisany na owe 1022 heksametry 1-wersowy epigramat Bauhusiusa<sup>8</sup>. Tę ilość wersów uzyskał przekształcając na wiele sposobów szyk tworzących heksametr wyrazów.

Symbolicznym znaczeniem liczb interesował się także Wespazjan Kochowski. W historii literatury najlepiej znane są jego wywody na ten temat zawarte w *Psalmidii polskiej*. Dotyczą, jak wiadomo, liczby 7 – „Niech uważy, kto chce, co się w cetnie i w lichu zawiera: bo gdy siódmy liczby obrót przychodzi, rzadko w podmiesięcznych rzeczach bez odmiany”<sup>9</sup>. „Cetno”, czyli liczba parzysta, oraz „licho”, nieparzysta, dające sumę 7, to oczywiście 4 + 3. W podobnym rozczłon-

<sup>4</sup> M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*. W: *Wykłady poetyki. / Praecepta poetica*. Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław 1958, np. s. 17–18. BPP, B 5. W tymże traktacie poeta pisał (s. 9), że jego opinie na temat pointy „uznali za trafne wszyscy uczeni, z którymi ustnie dyskutowałem w Rzymie”, jak też ci, z którymi na ten temat wymieniał listy; powoływał się tu m.in. na korespondencję z Bauhusiusem.

<sup>5</sup> W edycji praskiej wiersz znajduje się na s. 39.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Powoływał się na jego autorytet J. Brożek, m.in. w rozprawie *O liczbach doskonałych* (w: *Wybór pism*. T. 2. Opracował J. Dianni. Warszawa 1956, s. 212).

<sup>8</sup> H. Puteanus, *Pietatis thaumata*. Antverpiae 1617.

<sup>9</sup> Przywołane tu cytaty z *Psalmidii polskiej* pochodzą z: W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*. Wyd. 2, zmienione. Opracowała M. Eustachiewicz. Wrocław 1991, s. 433. BN I 92.

kowaniu Kochowski wskazał siódemkę jeszcze raz w tym samym *Psalmie XXVII*, pisząc: „Doskonałe dwa tuzy [tj. 4] z niedoskonałością półtora [tj. 3] walczą”. Taki sposób rozczłonkowania siódemki – jako sumy  $4 + 3$  – nabiera znaczenia na tle tradycji numerologii chrześcijańskiej. Wyjątkowość siódemki wiązała się tu z jej zdolnością do symbolizowania dwoistej natury człowieka: cielesnej i duchowej; cielesność oznaczała czwórka, a duchowość trójka. Tradycja chrześcijańska pozostawała w tym przypadku w zgodzie z pitagoreizmem, gdzie połączenie czwórki z trójką uchodziło za szczęśliwe<sup>10</sup>.

W tymże psalmie powołał się Kochowski na inaczej rozłożoną siódemkę: „dwa razy trzy z jednością zmieszane zakrytą mocą dokazują”. Tutaj więc siódemka została przedstawiona jako suma  $3 + 1 + 3$ . W tradycji antycznej był to symbol harmonii polegającej na symetrii początku i końca przedzielonych jednością, źródłem wszelkich liczb<sup>11</sup>.

Przypisywanie siódemce statusu liczby świętej wywodzi się u Kochowskiego, oczywiście, z tradycji chrześcijańskiej, ale podobnie liczba ta traktowana była i w innych religiach. W przekonaniu autora *Psalmidii polskiej* siódemka to paradygmat, którym posłużył się Bóg stwarzając świat. Określając strukturę mikro- i makrokosmosu, wyznacza rytm, w jakim mają się dokonywać zmiany w sferze sublunarniej. Obok „klimakterów” 7- i 70-letnich wyróżnił Kochowski „klimaktery górne” – okresy 700-letnie. Te pierwsze wyznaczać miały rytm jednostkowego życia, wszystkim zaś podlegały organizmy państwowe<sup>12</sup>.

Poeta usiłował dociec, co stanowi przyczynę dokonujących się w rytmie klimakterycznym „odmian” w życiu zbiorowości ludzkich. „Nieboż winno czyli wyroki, albo natury stworzonych rzeczy skazitelność?” – pytał i zaraz odpowiadał: „Bynajmniej! Pycha i upór, złe rady i zbytek, facyje i prywaty [...] kwitnące państwo zrujnowały”<sup>13</sup>. Organizmy państwowe w rytmie wyznaczonym klimakterami miały więc zbierać niejako owoce moralnych zachowań warstwy rządzącej – upadać bądź też odradzać się.

Gdy Kochowski pisał *Psalmidę* w roku 1693, jak wynikałoby z informacji zamieszczonej na karcie tytułowej, a więc w dziesiątą rocznicę odsieczy wiedeńskiej, do dopełnienia się „klimakteru górnego” pozostawało tylko 7 lat. Zastanawiał się zatem: „co cię też [Ojczyzno] w siódmej wypełnionego klimakteru setni czekać może”<sup>14</sup>.

Siódemka to w interpretacji Kochowskiego liczba pozostająca niejako w dyspozycji Boga, Boskie, a nie ludzkie narzędzie, i tylko Bóg, nie zaś człowiek, za jej pomocą mógł kształtować swoje wytwory. Nie tej też liczby symboliczne znaczenie odegrało rolę w ukształtowaniu *Niepróżnującego próżnowania, Ogrodu Panieńskiego, Psalmidii polskiej*.

Wbrew kolejności, w jakiej owe zbiory ukazywały się drukiem, kwestię tę wypadnie omawiać poczynając od *Ogrodu Panieńskiego*, a więc tomu, który zo-

<sup>10</sup> Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1991, s. 46–48.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>12</sup> Kochowski, *op. cit.*, s. 435.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 434.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

stał wydany 7 lat po publikacji *Niepróżnującego próżnowania* i 12 lat przed *Psalmodią polską* – w roku 1681.

### *Ogród Paniński*

Formuła tytułowa, którą posłużył się Wespazjan Kochowski na oznaczenie tej wielkiej monotematycznej serii epigramatów maryjnych, miała w roku 1681 bogatą już tradycję<sup>15</sup>. Podobne tytuły nadawano wtedy szczególnie często modlitewnikom, jak np. *Ogródek Panny Maryjej*, przełożony z łacińskiej wersji Franciszka de la Croix przez Pawła Braneckiego<sup>16</sup>. Przed rokiem 1681 miał też w swoim dorobku Kochowski niewielki cykl epigramatów maryjnych. Jego *Ogród zamknięty Panny Maryjej* ukazał się jako „przydatek” do *Różańca* (kilka zresztą dystychów z tego zbioru zostało powtórzonych w tomie z 1681 roku).

Zgodnie ze zwyczajem, który Kochowski respektował w całej rozciągłości, *Ogród Paniński* wyposażony został w kilkuwarstwową ramę. Złożyły się na nią:

1) 12-wersowy cytat z hymnu maryjnego *Omni die / Dic Mariae...*, uznany przez Kochowskiego za twórcę św. Kazimierza, co wtedy powszechnie przyjmowano, choć tekst powstał faktycznie w XII wieku; popularyzowały go w XVII stuleciu edycje Stanisława Grochowskiego, m.in. zbiór *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne*<sup>17</sup>;

2) dedykacja następującej treści: „Najaśniejszej, Najłaskawszej nieba i ziemi przez przywilej łaski Królowej, wszystkich rzeczy szczyrze stworzonych Najpierwszej Istocie, Przenadostojniejszej Bogarodzicy, Panny Maryjej, Ozdobie Karmelu, Korony Polskiej Zaszczytowi”<sup>18</sup>;

3) wiersz pt. *Do „Ogroda Panińskiego” weszcie*, poprzedzony cytatem z *Pieśni nad Pieśniami*: „*Hortus conclusus soror mea sponsa*”, który z reguły pojawiał się w zbiorach nazywanych ogrodami.

Wszystkie elementy ramy łączy wątek afektowanej skromności, ujęty w formę zgodną z religijnym charakterem utworu: „chwały”/„tytuły” Matki Boskiej ośmiela się wyliczać i opiewać „lichy robak”, „nieuk”, poeta dysponujący „miałkim konceptem”, niesposobny do wykonania pracy, jakiej się podjął – „na mię strach nowy, / Bo Maryja nie mojej materyja głowy”. Wyrażaniu afektowanej skromności podporządkowany został nawet wybór cytatu z maryjnego hymnu: „*muta / Et polluta / Mea sciam labia*”.

Dwie ostatnie części ramy – dedykację oraz wiersz wstępny – łączy nadto próba usprawiedliwienia się, że „chwały”/„tytuły” Matki Boskiej wypowiedziane zostaną w języku, który wydaje się poecie mało stosowny do tematu: „ubogą ojczystego rymu melodyją brzęczę”. Argumentem usprawiedliwienia stało się prze-

<sup>15</sup> Zob. M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

<sup>16</sup> Wydany w Poznaniu w r. 1629; składa się z 5 „grządek”: fiołek, róża, lilia, hiacynt, słonecznik.

<sup>17</sup> Zob. M. Korolko, wstęp w: S. Grochowski, *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne*. Wyd. fototypiczne. Warszawa 1976, s. [3].

<sup>18</sup> Wszystkie cytaty z *Ogrodu Panińskiego* zaczerpnięto z: W. Kochowski, *Pisma wierszem i prozą*. Wydanie K. J. Turowskiego. T. 2. Kraków 1859. Z tej edycji (t. 1) cytowane jest również, przywoływane tu w dalszej części, *Niepróżnujące próżnowanie*.

konanie – jakże charakterystyczne dla barokowej kultury religijnej – że skoro Matka Boska nie wzgardziła tytułem Królowej Korony Polskiej, który to tytuł, jak się wyraził Kochowski, „bardziej nam tytulantom niż Tobie Tytulatce potrzebny”, nie wzgardzi ani jego „ojczystym rymem”, ani jego „sielską fojara”.

Całość *Ogrodu* podzielona została na 16 ponumerowanych części, które otrzymały nazwę kwater. Kwatera mogła oznaczać i czwartą część jakiejś powierzchni, i powierzchnię o kształcie kwadratu. O podziale zbioru na takie części informował poeta w wierszu ramowym, pisząc, że utwór będzie „rysowany” według „modelusza kwater”. Każdą część otwiera cytat z *Biblii*, po czym następuje seria epigramatów. Rolę tytułów pełnią w nich łacińskie cytaty, których źródło wskazał Kochowski ogólnie w nagłówku zbioru: „pod sznur *Pisma św.*, Doktorów kościelnych, kaznodziejów prawowiernych [...]”. Układają się one w serię „chwał”/„tytułów” Matki Boskiej, w wyniku czego powstał, jak to określił Czesław Hernas, „leksykon metaforyki maryjnej”<sup>19</sup>.

Epigramaty wypełniające poszczególne kwatery nie mają numeracji. Z wyjątkiem 11 utworów 4-wersowych wszystkie inne ujęte zostały w dystychy. Każdą zaś z 16 części wieńczy epigramat złożony z 6 wersów i opatrywany zawsze tak samo brzmiącym tytułem: *Zawarcie kwatery*.

Jakkolwiek zamieszczone w poszczególnych częściach wiersze nie zostały ponumerowane, do ich policzenia zdaje się poeta zachęcać. W utworach zamykających kwatery czyni bowiem stale aluzje do liczenia przedmiotów lub zjawisk oraz wspomina o pracach rachmistrza, liczmaną, matematyka, astrologa. Idąc tropem owej zachęty łatwo ustalić, że w każdej kwaterze znalazła się ta sama ilość epigramatów, mianowicie 100.

Podziałem *Ogrodu* na 16 kwater i każdej kwatery na 100 epigramatów rządzi symboliczny język liczb. Liczby te wskazał poeta w dwóch epigramatach. Jeden z nich nosi tytuł *Numerus decenarius*:

Liczbo dziesiąta, ryta na onym kompasie,  
Na którym retrogradem słońce wzad cofa się. [V 44]

Według pisarzy chrześcijańskich, do których autorytetu odwoływał się Kochowski już w tytule zbioru, liczba ta miała symbolizować doskonałość – ze względu na to, że stanowiła sumę świętej czwórki:  $1 + 2 + 3 + 4$ , a nadto że, jak pisał Euzebiusz z Cezarei:

zawiera w sobie wszystkie idee oraz wszystkie reguły i miary liczb, rachunków, współbrzmień i harmonii. Dziesiątka jest granicą jedności powiększanych przez dodawanie, kiedy osiągną one dziesiątkę, swoją matkę i granicę, krążą tak jak na bieżni cyrkowej według tej mety, dotąd aż po drugim, trzecim, czwartym okrążeniu do ukończenia dziesiątego uzyskują liczbę sto z dziesięciu dziesiątek<sup>20</sup>.

Drugi epigramat, w którym Kochowski wskazał pośrednio liczbę określającą kompozycję zbioru, nosi tytuł *Quadratum perfectum*:

Kwadracie doskonały, na kostkę robiony,  
Przeciw któremu piekła nie przemogą brony. [VI 43]

<sup>19</sup> Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 388.

<sup>20</sup> Cyt. za: Forstner, *op. cit.*, s. 50–51.

Jak wynika z przytoczonego dystychu, kwadrat doskonały to liczba, która, zgodnie z opinią Stanisława Solskiego, autora poczytnych podręczników szkolnych, „roście z dwóch liczb równych współ się mnożących [...], takiej liczby jedności rozłożone składają kwadrat doskonały”<sup>21</sup>. W *Postylli* Reja symbolizuje Chrystusa: „i zechmy są utwierdzeni onym mocnym kwadratem [...], Panem naszym Jezusem”<sup>22</sup>. Zarazem kwadrat jest określeniem figury geometrycznej: „na kostkę robiony” – a więc równobocznego sześciianu. Według *Apokalipsy św. Jana* (21, 16) miał on być paradygmatem niebieskiego Jeruzalem: „miasto układa się w czworobok i długość jego tak wielka jest jak i szerokość [...], długość, szerokość i wysokość jego są równe”. Dla Kochowskiego, podobnie jak w ogóle dla pisarzy chrześcijańskich, i kwadrat, i kostka (sześciian) to symbole doskonałości.

„*Decenarius*” oraz „*quadratum perfectum*” są zarazem jedynymi liczbami, którym nadał poeta rangę „chwał”/„tytułów” Matki Boskiej, a poświęcając im w zbiorze osobne epigramaty ujawnił pośrednio regułę rządzącą ilością epigramatów zamieszczonych w poszczególnych kwaterach – 10 do kwadratu, a zatem 100.

Jak była o tym mowa, każdą kwaterę zamyka sześciowiersz. Wszystkie powielają ten sam schemat, a zapowiedź jego użycia znalazła się już w wierszu ramowym:

[...] cóż jest rejestrować fawory i łaski  
Tej Panny niepojęte? jeno drobne piaski  
Na brzegach morskich liczyć lub gwiazdy na niebie,  
Lubo owe atomy w południowym Febie.  
[ . . . . . ]  
Jaż bezdenny ocean w bukładzie zawierać  
Będę jednym? [...] [w. 19–25]

Schemat ów ma kształt: łatwiej zliczyć  $x$  niż  $y$ , lub odwrotnie: trudniej zliczyć  $y$  niż  $x$ . W schemacie tym  $y$  stanowi stałą niezmienną i zawsze odpowiada mu formuła: „chwały”/„tytuły” Matki Boskiej,  $x$  natomiast jest zmienną, pod którą podstawia poeta elementy stworzonego świata oraz ludzkie wytwory – krople morskiej wody, deszczu, płatki śniegu, ziarenka pustynnego piasku, liście na drzewach, litery na zadrukowanych stronicach, pokolenia ludzi kiedykolwiek żyjące.

Jak wskazuje wyliczony tu ciąg substytutów, w enumeracjach *Zawarc* występują serie czynności niemożliwych (adynata), a treścią ich zabarwia się znaczenie liczby 100. Utrwaliły je utarte frazeologizmy w rodzaju: mówić sto razy, zamknąć na sto spustów, do stu diabłów, katów itd., gdzie 100 to tyle co największa z możliwych ilości, tak duża, że aż niepoliczalna.

W stosunku do epigramatów z kwater pełnią *Zawarcia* rolę pointy mieszczącej dowody, które mają przekonać, że wszystkich „chwał”/„tytułów” Matki Boskiej wyliczyć się nie da, a więc że poeta podjął się zadania niemożliwego, pośrednio zaś – i w istocie zarazem – że dokonał dzieła o niezwyklej randze, ponieważ niemożliwe uczynił możliwym.

Podział *Ogrodu* na 16 kwater także stanowi efekt numerologicznych kombinacji poety. 16 to, oczywiście, 4 pomnożone przez własną liczbę. Z szesnastką

<sup>21</sup> S. Solski, *Geometra polski*. Kraków 1683, s. 19.

<sup>22</sup> Cyt. z: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 11 (1978), s. 600.

łączy zaś dziesiątkę to, że jest ona sumą pierwszych czterech liczb, symbolizujących, jak wspomniano, całe stworzone przez Boga uniwersum.

Zarówno więc ilość epigramatów w każdej kwaterze, jak kwater w *Ogrodzie* rządzi się regułą liczby pomnożonej przez siebie.

Dążenie poety do podporządkowania cyklu ilościowym kwalifikatorom dało o sobie znać w innej jeszcze płaszczyźnie utworu. Obejmuje mianowicie relację między wprowadzającym *Wesziem* a *Zawarciami kwater*: ilość wersów wstępnego utworu równa jest sumie wersów składających się na 16 utworów zamykających poszczególne kwatery i wynosi 96. Poetycki „*hortulus conclusus*” Kochowskiego ma więc bramę wejściową 16 razy większą niż furtki oddzielające kwatery, a każda z owych furtek pozostaje w tej samej proporcji do bramy wejściowej. Przy czym oba architektoniczne elementy opierają się na wielokrotności liczby 4 – symbolu uniwersum.

### *Niepróżnujące próżnowanie – Liryka polskie, Psalmodia polska*

Układ wierszy zarówno w *Niepróżnującym próżnowaniu*, jak i w *Psalmodii* stanowił przedmiot historycznoliterackich dociekań. W przypadku zbioru z 1674 roku zwrócono uwagę na podobieństwo do *Pieśni* Horacego, a dokładniej – do utworów naśladowcy rzymskiego poety, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Poczynając od roku 1632, od antwerpskiej edycji jego liryków, zamieszczano w jednym tomie – jak to później uczynił Kochowski – ody, epody i epigramaty. Uzupełniając to ustalenie trzeba dodać, że Sarbiewski miał w tym zakresie poprzednika. Był nim Sebastian Petrycy z Pilzna. W roku 1609 wydał on *Horacego w trudach więzienia moskiewskiego*. Zbiorek składał się z 5 części, zwanych „trudami”, a *Trudu moskiewskiego księga piąta* wzorowana była na cyklu Horacjańskich epod.

Według Marii Eustachiewicz:

Układ pieśni w zbiorze [Kochowskiego] i w poszczególnych jego częściach jest wypadkową działania trzech zasad kompozycyjnych: porządku chronologicznego i układu tematycznego, modyfikowanych trzecim czynnikiem – zasadą różnorodności [...] <sup>23</sup>.

Wydaje się, że wymienione trzy zasady uzupełnić można czwartą – regułą wywiedzioną z numerologii.

*Niepróżnujące próżnowanie* otwiera dedykacja skierowana do Jakuba Sobieskiego, który właśnie w 1674 roku kończył pierwszy klimakter swego życia – lat 7. Dalej następują 4 księgi pieśni, przy czym księga II, zdominowana przez wiersze religijne, głównie maryjne, została wyraźnie odgraniczona od swego otoczenia. Rozpoczyna się *Ofiarowaniem poesim polskiej Naświętszej Pannie Maryjej*, kończy się zaś pieśnią *Dziardyn fijałkowy, to jest ulubione miejsce Matce Bożej na Piasku w Krakowie*. Finalna pozycja tego wiersza, a zarazem szczególnie status całej księgi w ramach zbioru zostały zasygnalizowane przez poetę odwołaniem do paraleli żeglarskiej, którą wzmacnia formuła alfabetyczna o podobnej funkcji:

W Twój port me żagle szczyrą chęcią biega,  
Byłaś mi, Panno, alfa, bądź omega. [ks. II, w. 87–88]

<sup>23</sup> M. Eustachiewicz, wstęp w: Kochowski, *Utwory poetyckie*, s. XVIII.



Po ostatniej księdze zbioru: *Lirykorum polskich epodon*, następuje wiersz zamykający całość – *Konkluzja liryków polskich*.

Z wyjątkiem wierszy ramowych wszystkie pozostałe opatrzył poeta numeracją rzymską oraz tytułami, co było zgodne z tradycją zapoczątkowaną przez Petrycego i Sarbiewskiego w horacjańskich parafrazach. Wbrew jednak tej tradycji zamieścił w każdej księdze zawierającej pieśni tę samą ilość wierszy, mianowicie 36. Tyleż psalmów znajdzie się później w *Psalmodii polskiej*. Historycy literatury podejrzewali, choć nie wyjaśnili tego, że ilość ta może być nieprzypadkowa.

W rozwiązaniu owej zagadki pomocny okazuje się wiersz dedykacyjny. Składa się on z 6 oktawowych zwrotek. Ilość strof, jak wspomniano, w układach numerycznych mogła być i bywała znacząca. W tradycji pitagorejskiej szóstka miała status liczby doskonałej, a to z uwagi na jej środkową pozycję w szeregu liczb parzystych decenariusza (po liczbach 2 i 4, a przed 8 i 10), u Euklidesa zaś – z uwagi na podzielność, by użyć języka Kochowskiego, przez „cetno” i „licho”, tzn. przez 2 i 3, wreszcie i dlatego, że stanowiła sumę pierwszych trzech liczb decenariusza ( $1 + 2 + 3$ ). O tych właściwościach szóstki pamiętali XVII-wieczni matematycy, jak np. Jan Brożek, który przytaczając w traktacie *O liczbach doskonałych* definicję Euklidesa, pisał: „doskonała jest liczba, która jest równa swoim własnym częściom, to znaczy równa sumie swych dzielników od siebie mniejszych”, i dodawał, że do 100 dwie są tylko takie liczby: obok 6 – także 28<sup>24</sup>. Szczególny charakter obu tych liczb wykorzystywany był w różnorodnych praktykach wróżebnych.

Szóstka miała sens symboliczny także w tradycji chrześcijańskiej: 6 dni, w ciągu których Bóg stwarzał świat, i dzień szósty, kiedy stworzony został człowiek. Wybór tej liczby miał więc mocne uzasadnienie w różnych tradycjach symbolizmu numerycznego.

W świetle tych ustaleń 6 oktaw dedykacyjnego wiersza w *Niepróżnującym próżnowaniu* traktować można jako wskazanie liczby mającej odgrywać istotną rolę. Znając zaś stosowaną przez Kochowskiego regułę: ilość utworów w zbiorze i jego częściach wyznacza liczba uznawana w danym systemie za doskonałą pomnożona przez samą siebie, a więc jej kwadrat, wolno przyjąć, że ideałem poety była symetria rozumiana matematycznie – każda z ksiąg *Niepróżnującego próżnowania* ma się tak do całości, jak całość do każdej części. Regułę kwadratu opartego na liczbie 6 zastosował też Kochowski w *Psalmodii polskiej*. Dodać wreszcie trzeba, że zasadzie tej podporządkowana została ogólna ilość pieśni składających się na 4 księgi „liryków polskich”: 144 utwory to tyle co 12 pomnożone przez 12.

Inne zgoła zasady uruchomił poeta decydując się księgę epod zamknąć w 26 utworach. Ważny sygnał w tym zakresie zawarł w *Konkluzji liryków*:

Co mię jeno samo prawie  
Cieszy, Muzo, z tobą,  
Żem począł o Władysławie  
Królewską żalobą,

<sup>24</sup> Brożek, *op. cit.*, s. 211.

Kończę teraz już szczęśliwiej  
Tronem przemożnego,  
Którego niech długo żywi  
Bóg, Jana Trzeciego. [w. 41–48]

Władysław IV zmarł 20 maja 1648, natomiast elekcja Sobieskiego nastąpiła 21 maja 1674. Powołując się na rozpoczynający I księgę utwór i na wiersze w jej końcowej partii Kochowski dawał do zrozumienia, że ilość utworów pomieszczona w części zawierającej epody jest równa ilości lat, jakie upłynęły od śmierci Władysława IV do elekcji Sobieskiego, i wynosi 26.

Tak więc Wespazjan Kochowski w trzech zbiorach poetyckich: *Niepróżnym próżnowaniu*, *Ogrodzie Panieńskim*, *Psalmidii polskiej*, ilość zawartych w nich utworów podporządkował regule numerycznej i wszystkie uformował według jednego wzoru:  $x^2$ . Pod  $x$  podstawiał liczby: 4 (kwatery w *Ogrodzie*), 6 (pieśni i psalmy), 10 (epigramaty w kwaternionach), 12 (suma pieśni w 4 księgach).

Każdy z substytutów  $x$  miał sens symboliczny, i to zarówno w tradycji antycznej, jak chrześcijańskiej. Kwadrat zaś stanowił ucieleśnienie doskonałej proporcji, zgodności części względem całości. W ten sposób zauważone przez Marię Eustachiewicz upodobanie poety do form zamkniętych i symetrii<sup>25</sup> znajduje swoje dodatkowe uzasadnienie.

---

<sup>25</sup> Eustachiewicz, *ed. cit.*, s. XX.