B
WF
UW
13224

13224

HISTORYCZNO-LITERACKIE

Połączone Biblioteki WFiS UW, IFiS PAN i PTF
U.13224
39013224000000

A W. R. I O. P.)

SAMUEL TWARDOWSKI JAKO POETA BAROKOWY

NAPISAŁA

RÓŻA FISCHERÓWNA

KRAKÓW—1931
SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. J. MIANOWSKIEGO
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 72

A 306

http://rcin.org.pl/ifis/

SAMUEL TWARDOWSKI

H-117493

http://rcin.org.pl/ifis/

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

1. STANISŁAW PIGOŃ. O księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego A. Mickiewicza. Wyczerpane.
2. PIOTR BAŃKOWSKI. Maurycy Mochnacki, jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego. Wyczerpane.
3. STANISŁAW SZARSKI. Mitologja klasyczna w poezji Kochanowskiego. Wyczerpane.
4. WACŁAW BOROWY. Ignacy Chodźko (Artyzm i umysłowość).
5. KAZIMIERZ CHODYNICKI. Poglądy na zadania historji w epoce Stanisława Augusta.
6. WŁADYSŁAW WŁOCH. Polska elegja patrjotyczna w epoce rozbiorów. Wyczerpane.
7. Ks. CEZARY PĘCHERSKI. Brodziński a Herder. Wyczerpane.
8. STEFAN HARASSEK. Kant w Polsce przed r. 1830. Wyczerpane.
9. ALEKSANDER SŁAPA. Fryderyk Skarbek, jako powieściopisarz.
10. ZOFJA GĄSIOROWSKA. Służba narodowa w Sprawie Andrzeja Towiańskiego. Wyczerpane.
11. TADEUSZ NEWLIN-WAGNER. Słowacki wobec zagadnienia predestynacji. Wyczerpane.
12. JAN GEBETHNER. Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska).
13. IGNACY GÓRSKI. Ballada polska przed Mickiewiczem.
14. EDMUND RAPPAPORT. Wacław Potocki, jako satyryk.

15—16. ZOFJA REUTT-WITKOWSKA. Studja nad utworami dramatycznemi Korzeniowskiego. Część pierwsza i druga.

17. TADEUSZ MITANA. Religijność Skargi (studjum psychologiczne).
18. ZOFJA REUTT-WITKOWSKA. Studja nad utworami dramatycznemi Korzeniowskiego. Część trzecia.
19. MICHAŁ DADLEZ. Pope w Polsce w XVIII wieku.
20. STANISŁAW SAPIŃSKI. Badania źródłowe nad kazaniami niedzielnemi i świątecznemi Skargi.
21. ADAM BAR. Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego.

22—23. STEFAN HARASSEK. Józef Gołuchowski. Zarys życia i filozofji.

24. JÓZEF ŁYTKOWSKI. Józef de Maistre a Henryk Rzewuski.
25. JULJAN KRZYŻANOWSKI. Romans pseudohist. w Polsce wieku XVI.
26. JULJUSZ KIJAS. Kaczkowski, jako współzawodnik Sienkiewicza.
27. MIECZYSŁAW BRAHMER. Petrarkizm w poezji polskiej XVI w.
28. STEFANJA ZDZIECHOWSKA. Stanisław Brzozowski, jako krytyk literatury polskiej.
29. JAN DIHM. Niemcewicz, jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego.
30. EUGENJUSZ KORECKI. Ze studjów nad źródłami «Zwierciadła» Reja.
31. WŁADYSŁAW SZCZYGIEŁ. Źródła «Rozmów Artaxesa i Ewandra» Stanisława Herakljusza Lubomirskiego.
32. WŁADYSŁAW BOBEK. «Argenida» Wacława Potockiego w stosunku do swego oryginału.
33. STANISŁAW SPŁAWIŃSKI. «Farsalja» Lukana w przekładach polskich XVII wieku.
34. IGNACY FIK. Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida.
35. SŁAWOMIR CZERWIŃSKI. Elżbieta z Krasińskich Jaraczewska.
36. JULJAN URSYN NIEMCEWICZ. O Wolnem Mularstwie w Polszcze.

http://rcin.org.pl/ifis/

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

Nr. 37

(WYDAWANE Z ZASIŁKU MINISTERSTWA W. R. I O. P.)

SAMUEL TWARDOWSKI
JAKO POETA BAROKOWY

13224

NAPISAŁA

RÓŻA FISCHERÓWNA

KRAKÓW—1931
SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. J. MIANOWSKIEGO
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 72

http://rcin.org.pl/ifis/

INSTYTUT FILOZOFICZNY
U. W.
BIBLIOTEKA

13224

D
30.VII.53
A 706

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

http://rcin.org.pl/ifis/

WSTĘP

Styl barokowy, długo lekceważony i pogardzany, uważany za synonim zepsucia smaku, doczekał się rehabilitacji. Nie mając wcale zamiaru przedstawiać tutaj historji badań nad barokiem, omówię tylko możliwie krótko właściwości, które się dziś poczytuje za barokowe, i naszkicuję obraz stylu tak, jak on się dziś jego badaczom (może nadto entuzjastycznym) przedstawia (1).

Barok, poczytywany dawniej za przekwit, albo i zwyrodnienie renesansu, ma inne oblicze duchowe. Nie jest on bowiem pokorną kontynuacją odrodzenia, lecz zuchwałem przeciwstawieniem się mu, jest stylem, który z wewnętrznej potrzeby łamał szranki starej teorji i starej estetyki. Aby jednak istotę baroku zrozumieć, trzeba sobie zdać sprawę z głównych cech zwycięskiego, triumfującego renesansu.

Cechą najbardziej uderzającą jest silne poczucie harmonji, które wyraz swój znalazło we wszystkich rodzajach sztuk. W sztukach plastycznych przejawia się ona w czystości konturów, w szczegółach, wykonanych zawsze z równą dokładnością i składających się na harmonijną całość, oraz w kompozycji, która dąży do jasności, kocha się w symetrji, dba o to, aby każdy obraz, budynek i t. d. był dla siebie całością zamkniętą, jasną, przejrzystą. Podobne cechy znamionują i poezję. Staranna, nieraz symetryczna (2) kompozycja, szczegóły, przeważnie równomiernie traktowane, epitety, porównania i wogóle wszelkie ozdoby stylistyczne, użyte w takiej ilości i sposobie, aby, czyniąc wrażenie bogactwa i swobody, nie wy-

(1) Główne dzieła: Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Ermatinger, Barock u. Rococo in der deutschen Dichtung. — (2) Ob. np. pieśni Kochanowskiego, I. 2; jest tutaj symetrja nawet w budowie zdań.

http://rcin.org.pl/ifis/

dawały się czemś przeładowanem, aby w niczem nie naruszały równowagi całości, jednem słowem: unikanie przesady, dobrowolne ograniczanie swoich możliwości w imię harmonji, jako najwyższego piękna — oto ideał szczytowego renesansu.

Otóż nowy wiek musiał się temu ideałowi doskonałości i ładu przeciwstawić. Targał go niepokój wewnętrzny. Wielki wstrząs sumień, wywołany przez reformację, teraz, w okresie kontrreformacji, gdy wszystkie wyznania po okresie wybuchów i płynności zaczęły się ustalać, ciążąc ku ortodoksji, przemienił się w rozdarcie wewnętrzne, wynikające z niemożności pogodzenia postulatów religijnych, żądających wyrzeczenia się świata, z rozbudzoną przez renesans radością i miłością życia i z całem pięknem tego świata. Co w renesansie istniało obok siebie w harmonji, teraz ukazało inne oblicze i stanęło przed nowymi ludźmi, jako nie dające się pogodzić przeciwieństwa (1).

I oto wpoprzek dawnej harmonijnej sztuki stanęło życie, w którem, zamiast harmonji, zaczęto się przerzucać od bezwzględnego używania do równie bezwzględnego wyrzeczenia się, życie, miotające się w tłumionych i nagle wybuchających namiętnościach, — i zażądało, aby sztuka dała mu wyraz. Wtedy to ujawniły się kierunki i wymagania nowego stylu. I tak, w malarstwie nieskazitelność linji, jasność kon-

(1) Ermatinger, 23: Eben dieses sich Emporringen der Weltlust und Diesseitssüchtigkeit gegen den schweren Druck des Weltleidens und der Jenseitbereitschaft, und, umgekehrt, die gewaltsame Hemmung der Weltbejahung durch die Diesseitsverneinung in seiner letzten höchsten Steigerung ist Sinn und Inhalt des Begriffes «Barock». Zwischen diesen beiden Polen schwingt das Denken der Zeit, und jeder ihrer Dichter ist von dieser Spannung in Idee, Stoff u. Form erfüllt, wobei in dem einzelnen bald der eine, bald der andere Pol stärker wirkt. — Str. 34—35: Das besondere Lebensgefühl des Barock, die Spannung zwischen Weltlust und Diesseitsverneinung... Er (Opitz) hat niemals um Altertum oder Christentum und Genuss oder Entsagung ernstlich gerungen und unter Lust, als Sünde, gelitten. Ob jene Gedanken daher auch als Gegensatz widereinander stehen, so erzeugt dieser Gegensatz doch keine lebendige Spannung; er bleibt blosses Nebeneinander, dessen Dichter als eines gedanklichen Reichtums sich rühmt, das erst der spätere Betrachter als Denkwiderspruch empfindet. Das scheidet ihn von dem Barock ab und stellt ihn noch in die Reihe der Humanisten.

http://rcin.org.pl/ifis/

turu ustąpiła miejsca ujęciu malarskiemu świata, w którem główny nacisk padał na barwę i światło, a kształt przestał być ideałem. W malarstwie także, oraz w rzeźbie i architekturze przestano pozornie dbać o szczegóły, o równomierny rozkład akcentów, o symetrję i tektonikę. Piękno upatrywano w czem innem — w dążeniu do jakiegoś szczytowego efektu, w wykończeniu jednej tylko najbardziej istotnej strony dzieła, w podkreśleniu tylko pewnych szczegółów znamiennych, w rozmyślnem przesuwaniu symetrji, w zacieraniu śladów kompozycji i wszelkiej stylizacji. Z drugiej zaś strony, starano się dać wyraz w sztuce silnym namiętnościom, potędze przeżyć, w następstwie czego powstała stylizacja w kierunku patosu, która się tak mocno rzuca w oczy, że uchodziła za najistotniejszą cechę stylu barokowego. Łączy się z nią żądza wypowiedzenia się i wyładowania, roztoczenia całego przepychu, na jaki tylko można się zdobyć, stąd powstało przeładowanie utworu ornamentyką. Nie dosyć na tem. Lubowano się w tajemniczości, w nastrojach, w niedopowiedzeniach i domyślnikach; artysta renesansowy pokazywał jasno, co miał zamiar przedstawić, barokowy zaś dawał nieraz tylko do zrozumienia, że tam, w mrokach głębi, w niepewnem świetle i w niewyraźnych konturach, tam, gdzie oko nie dosięgnie, a rozum dokładnie nie zbada, znajduje się coś, co — kto wie? — jest może najważniejsze.

A w literaturze? Dotychczas brało się pod uwagę tylko zewnętrzne cechy stylu; mówiło się o nadmiarze ornamentyki, o przesadzie, o napuszoności, o wyszukanych konceptach i o chłodzie, pustce uczucia pod tą świetną formą. Tej ostatniej sprawy wogóle nie mamy zamiaru poruszać, gdyż chłód, czy siła uczucia, szczerość i nieszczerość, są to cechy indywidualne, i w każdej epoce są typy takie i takie. Chodzi nam jednakowoż o co innego, o to przedewszystkiem, że wszystkie wartości barokowe, które znajdujemy w sztukach plastycznych, musiały w ten czy inny sposób zdobyć sobie wyraz i w literaturze.

I tak, zwarta tektonika renesansowa ustąpiła miejsca kompozycji luźnej, akcji, rozszczepiającej się w niezliczone

http://rcin.org.pl/ifis/

epizody, oraz bardzo nierównomiernemu traktowaniu poszczególnych jej części. Stwarza to barokową atektonikę w literaturze.

Chęć odkrycia tajemnic losu i własnej duszy pociągnęła za sobą większe zainteresowanie się psychologją, czyli, innemi słowy, stworzyła analizę procesów psychicznych, zresztą bardzo jednostronną, dotyczącą głównie zewnętrznych przejawów uczuć. Obok tego ascetyzm i zmysłowość, dwa bieguny życia ówczesnego, w skrajny sposób ujawniają się w literaturze, niekiedy nawet w jednem i tem samem dziele.

Jednakowoż przy tej pod pewnym względem większej swobodzie poezji, ciekawem jest zadaniem zbadać, co ze świata zewnętrznego, co z zakresu wrażeń zmysłowych i w jaki sposób ujęte weszło do poezji. Jeśli bowiem Wölfflinowi udało się wykazać, że barok wysuwał na pierwszy plan inne pierwiastki świata zmysłowego, a renesans inne, że zamiast linji odczuwał światło i barwę, zamiast wypracowania szczegółów wolał «impresjonistyczne» ujęcie całości i t. d., to teorja ta znalazłaby mocne poparcie, gdyby się okazało, że i poeta baroku widział tak, jak barokowy malarz, i że dał w dziełach swoich barokową wizję świata. I to jest głównem zadaniem tej pracy.

Bo przecie Twardowski to pierwszy epik baroku polskiego. Pomijamy tutaj świadomie te cechy, które oddawna są znane i które były uważane za najznamienniejsze dla Twardowskiego i dla baroku, a więc mitologję, szumne epitety, napuszony styl, Gorgony padalcorode, konie płaczące i inne tego rodzaju kwiatki. Wspominamy o tem wszystkiem o tyle tylko, aby to wytłumaczyć ogólnemi tendencjami baroku. Przedewszystkiem jednak zajęliśmy się obrazem świata zewnętrznego, to znaczy sposobem przedstawienia wrażeń zmysłowych.

Praca ta, oparta na metodzie Wölfflina, który zajął się tylko sztukami plastycznemi, jest narazie luźnym eksperymentem i będzie nim dopóty, dopóki się nie zbada innych pisarzy XVII w. w podobny sposób i dopóki się nie okaże, że conajmniej większość z nich wykazuje cechy podobne. Jeśli się zaś okaże, że właściwości, silnie występujące u Twardowskiego, nie są charakterystyczne dla wieku XVII, wtedy praca ta będzie

http://rcin.org.pl/ifis/

tylko zbadaniem pewnych stron indywidualności artystycznej samego Twardowskiego. Narazie jednak właściwości tego poety, mieszczące się «po barokowej stronie» w kategorjach Wölfflina, poczytujemy za barokowe.

Nasuwa się tu jeszcze sprawa terminologji. Obok nazwy baroku spotyka się obecnie coraz częściej nazwę «seicentyzmu». Roman Pollak w rozprawie *O seicentyzmie* (1) radzi używać tej właśnie nazwy, zamiast nazwy baroku, dla właściwości stylu wieku XVII. Zasadniczo nie można mieć nic przeciwko temu, gdyż obie te nazwy znaczą zupełnie to samo. Albo raczej powinnyby znaczyć to samo, gdyby nie pewne zastarzałe uprzedzenia, które w następstwie doprowadzić mogą do niepotrzebnego pomieszania pojęć. Badacz baroku chętnie używa nazwy «seicentyzm», gdyż z nazwą baroku łączy się jakieś uprzedzenie, jakaś ujemna wartość uczuciowa. Przecie pojęcie barokowy i niesmaczny — to dla niejednego prawie synonimy. Dlatego, chcąc obudzić zainteresowanie dla pewnych istotnych, niewątpliwych wartości baroku, nazywa się go seicentyzmem. Nazwy jednak barok, jako będącej dotychczas w powszechnem użyciu, nie wykorzeni się tak łatwo, i będą z pewnością istniały dwie nazwy obok siebie. Otóż, gdybyśmy za radą Pollaka, przy starannem i szczegółowem zajęciu się stylem baroku, zaczęli używać nazwy seicentyzm, to wkońcu, wśród «szerokich warstw wykształconych», które posłyszą coś piąte przez dziesiąte o tem jakiemś nowem «przewartościowaniu», wszystkie cechy dobre, głębsze, wartościowe staną się własnością seicentyzmu, a wszelkie ekstrawagancje, przesada i śmieszności będą policzone po staremu na karb baroku.

Plan pracy jest następujący. Część I. Reakcja na wrażenia zmysłowe. Rozdział 1: Pierwiastki malarskie: a) barwy, nastroje barwne, światła, kształt, linja; b) Przestrzenność. Rozdział 2: Ruch. Rozdział 3: Dźwięk. — Część II. Inne właściwości barokowe: a) mitologja; b) patos; c) okropności, przesada i t. d. — Próba syntezy.

(1) Przegląd Współczesny, listopad 1925 r.

http://rcin.org.pl/ifis/

http://rcin.org.pl/ifis/

CZĘŚĆ I

ROZDZIAŁ PIERWSZY

PIERWIASTKI MALARSKIE

Barwy. Zjawiska barwne, opisywane przez Twardowskiego, można podzielić na kilka grup. Będą to mianowicie, po pierwsze, barwy tak zwane lokalne (1), t. j. wyraźne, bez malowania odcieni, złączone z jakimś przedmiotem, pojedynczo wspomniane, lub pod dwie z sobą zestawione; po drugie, barwy, grupowane w znacznej nieraz ilości dla odmalowania całego obrazu, z zaznaczeniem, nierzadko nawet dokładnem, odcieni; po trzecie, nastrój barwny.

Przypatrzmy się najpierw grupie barw lokalnych.

Czytamy w *Przeważnej Legacji* taki opis Dunaju:

Brzegi bluszcz bujny snuje, z tej i owej strony
Smakiem nadoskonalsze żółcą się mellony (1) (str. 47) (2).

W krajobrazie tym kładzie poeta nacisk na dwie barwy, na połączenie dwóch barwnych plam. Nie nazwał wprawdzie wyraźnie zieleni, ale nazwa bluszczu, w owych czasach nie

(1) Termin «barwa lokalna» biorę od Witkiewicza, który go stosował także do poezji. Ob. Mickiewicz jako kolorysta (wyd. Wielkiej Bibljoteki, str. 13): «przedstawienie barw lokalnych, bez względu na harmonję, czyli ton, światła i wzajemne tych barw stosunki». Nie należy mieszać barwy lokalnej z «kolorytem lokalnym», np. u romantyków. — (2) Objaśnienie skróceń: PL. — Przeważna legacja (pierwodruk); D. — Dafnis (pierwodruk, 1661); NP. — Nadobna Paskwalina (wyd. Pollak, Bibljoteka Narodowa, nr. 78); W. — Władysław IV (pierwodruk, 1649); S. — Satyr na twarz Rzeczypospolitej, wyd. z roku 1645; WD. — Wojna domowa (pierwodruk, 1681); M. — Miscellanea selecta, Kalisz 1682.

http://rcin.org.pl/ifis/

zurbanizowanego, tylko wiejskiego życia, kojarzyła się każdemu z barwą zieloną. Na tem zaś «bujnem», zielonem tle odcinają się jaskrawe, żółte plamy melonów. Nacisk pada na połączenie barw, co uwydatnia się nawet w tem, że barwę właśnie podkreśla orzeczenie «żółcą się» (ob. niżej, Ruch). Zresztą jest tutaj poeta daleki od bezinteresownego malarskiego podziwu dla krajobrazu; ślinka mu idzie na «smakiem najdoskonalsze» melony, i tę swoją ślinkę wciąga do ich opisu. Bądź co bądź, melony «żółcą się».

Do tej kategorji należy i obraz z *Dafnis*.

Tobie w wesołej na wiosnę porębie
I drzewa same miłością pałają,
Znać ją w modrzewiu, znać ją w twardym dębie,
W ciemnym gdzie liściu gżegżołki kukają.
. . . . . .
I, po rozkwitłem wieszając się drzewie,
Zbierają srebrne piany swe cietrzewie. (*D.* VI).

Mamy tu połączenie dwóch barw, i to wcale niezwykłe: białych piór cietrzewi ze świeżą, wiosenną zielenią drzew. Bardzo zaś artystyczne jest wyrażenie «zbierają srebrne piany swe cietrzewie» (zam. roztaczają białe ogony).

Mimo wielkiej sympatji dla barwy zielonej, rzadko ją Twardowski wyróżnia w krajobrazie. Tak np. w *NP.* mówi Diana:

. . . . . poszłambym w górę z tobą onę,
Którą widzisz zieloną, a zowią ją Etną (104);

albo — w ogrodzie klasztoru Junony:

Cedry, bobki, a po nich niesłychane dziwy
Zielone, wieszając się, soje i papugi
Coś wieszczego świegocą (151).

Widocznie Twardowski, umieszczając akcję w lesie, czy na polanach i łąkach uważał za zupełnie zbyteczne mówić o ich zieleni. Wystarczy mu powiedzieć «cedry, bobki, bluszcz» i t. d. Tam jednak, gdzie czytelnik sam nie mógłby wiedzieć, jakie sobie wyobrazić barwy, nie szczędzi ich poeta.

A oto jeszcze drugie i trzecie połączenie bieli i zieleni, choć tej ostatniej znowu nie nazwał Twardowski po imieniu.

http://rcin.org.pl/ifis/

Nie pójdą białe Romulowe konie
W triumfie nigdy bez gałęzia Twego;
Sam ich zwycięzca, umaiwszy skronie,
Będzie poganiał z wozu słoniowego. (*D.* XIV).

Naostatku karoca w sześć tureckich koni,
Białym zewnątrz teletęm kosztownie obita
A z wierzchu aksamitem zielonym pokryta,
Wjazd ten kończy. (*W.* 210).

Barwę żółtą bez zaznaczenia odcienia znajdujemy tylko w *NP.*:

. . . . . rzeka śliczna płynie,
Pędząc bystro kryształy przeźroczyste swoje
Po dnie żółtym. (63).

Z innych barw lokalnych mamy w *Pałacu Leszczyńskich* barwę niebieską, kiedy Sława

Nakryć każe Charytom, które . . . . . .
. . . . . gwoli temu dziś widoku
W niebieskie się nad zwyczaj barwy postroiły,
. . . . . .
Po tacach rubinowych wszytko rozłożywszy. (*M.* 144—5).

Mamy tu więc połączenie błękitu i czerwieni, połączenie jaskrawe. Lecz są i delikatniejsze, np. w *Nadobnej Paskwalinie:*

Diana poprosi jej w lowy,
A sama się zwyczajem ubrawszy polowym,
Smukłą pierś sznurowaniem złotem uściągnęła
I włos złoty w perłowy czepek podzierzgnęła,
Szatę długą niebieską wstęgami upięła. (103).

Barwy lokalne są tu w wytwornem połączeniu pereł ze złotem i błękitem.

Jest także purpura ze złotem:

. . . . . Tym złote ubiory,
Tym i z ramion pieszczone wiją się kędziory,
Czoła farbą tyryjską zamazane krwawą.
Włosem złotym podobni bogom i postawą. (Sieradz się świeci).
(*M.* 87).

To samo połączenie znajdzie się i w orszaku Ossolińskiego:

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . A wprzód poprowadzi
Wozy para przystawów, szarłatnymi kryte
Ku zięmi oponami; po nich złotęm szyte
Dawały znać topory, że poselskie były. (*W.* 210).

Mamy w tym opisie nietylko barwne plamy, ale i kształt: rysunek toporów.

Ulubionem nadto zestawieniem Twardowskiego jest połączenie bieli i czerni — w ozdobie zewnętrznych ścian pałaców. Pałac Wenery

. . . . . był cały z alabastru,
Czarno układany w szachownicę marmurem. (*NP.* 8).

Również pałac Leszczyńskich:

Jest z marmuru czarnego, w kwadrat zbudowany,
Alabastrem tak ślicznie biało przeplatany,
Że w tej swojej różności (ile kto źrzenicą
Dojźrzy tego bystrzejszą) zda się szachownicą. (*M* 118).

Na tem kończy się chyba szereg barwnych plam, barw lokalnych, niezależnie od ich blasku i specjalnego odcienia, właściwego materjałowi.

Co charakterystyczne, że Twardowski w większości swych barw stara się zaznaczyć ich odcień, powiedzieć dokładnie, jakie są, jednem słowem malować. Nie spodziewajmy się jednak zbyt wiele, nie wyobrażajmy sobie, że nasz poeta tworzy nowe wyrazy na oznaczenie uderzających go odcieni barw. Bardzo rzadko urabiał od nazwy tej lub owej barwy wyrazy dla oznaczenia jej odcieni; nierównie częściej posługiwał się wyrazami, utworzonemi od przedmiotu, któremu ta lub owa barwa jest właściwa. Podobnie i my dziś rozróżniamy kolory: pomarańczowy, wiśniowy, malinowy, rubinowy, trawiasty, pawi i t. d. (1). Tak radzi też sobie Twardowski, nazwy barw zastępując nazwami materjałów, najczęściej drogich kamieni i tkanin.

(1) nie mówiąc już o kolorach modnych, które przy subtelnem rozróżnieniu odcieni, mają nieraz nazwy tak dziwaczne i tak bez żadnego związku ze światem barw, że musimy się ich uczyć poglądowo, w sklepie, czy u krawcowej. Inaczej sama nazwa żadnego skojarzenia barwnego nie wywoła, a jeśli nawet wywoła, to zupełnie dowolne i po największej części fałszywe.

http://rcin.org.pl/ifis/

Oto trzy przykłady odcieni barw:

. . . . . rzeka Haspali,
Kamiennym zjęta mostem, poda brzeg wesoły.
Po dnie pławiąc żółtawym pieniste bawoły. (*PL.* 46).

I drugi raz przy opisie rzeki:

A ledwie Bug czarnawy minie
I, co między Nimfami panieństwem swem słynie,
Narew czystą . . . . . .
A już tego rumoru po wszytkiej moskiewskiej
Pełno ziemi. (*W.* 48).

Widać z tego, że Twardowski szczególnie starał się oddać zmienną barwę wody i nie malował jej konwencjonalnie, jak o tem świadczą jeszcze dwa opisy morza:

Zaraz wszytkie galery, uderzywszy wiosły,
W siwe wody ozdobne żagle swe podniosły. (*Wł.* IV,174).

i (w porównaniu):

Jako gdy morze się uciszy
Wielkie, niepomierzone w niebieskiej pogodzie,
Szturmu niemasz żadnego, prócz po siwej wodzie
Wściekają się Trytoni z rączymi Delfiny. (*WD.* II, 103).

Wreszcie mówi Phillis, «Nimfa zalotna»:

A ja równiankę rozmarynu Tobie,
Ja i dopiero z pięknej zdjąwszy głowy,
Com go uwiła ręką własną sobie,
Niosę wianeczek modro-fijołkowy. (*D.* IX, 1).

Staranność w oddaniu barwy widać w tem, że aż złożonej nazwy użył tu Twardowski, aby ją uzmysłowić. (Może być zresztą, że wianeczek ten był z fiołków uwity). To i wszystko z tego rodzaju.

Poza tem mówi Twardowski o barwach, właściwych materjałowi, i odpowiednio je układa, grupując nieraz po kilka w jedną barwną całość. Zacznijmy od niewielkiej ilości barw. Oto kaplica w Monachjum:

. . . . . Toż pod łuską złotą
Do kosztownej kaplice powiodą go z sobą,
Która wszytkie przewyższa co ich jest ozdobą
Snadź w Europie, z aspisu szczero mając ściany. (*W.* 151).

http://rcin.org.pl/ifis/

Mamy tu połączenie złota, którego barwa jest jedną z lśniących odmian barwy żółtej, i jaspisu. Jaspis wprawdzie występuje w różnych kolorach, ma jednak zawsze barwy mocne. Najpospolitszy jest kolor i odcień czerwonawy. Można też tu przypuszczać raczej kolor czerwony, gdyż, jeśli jaspis był w innym kolorze, poeta to zaznaczał, jak zaraz zobaczymy.

Tutaj może nam kto zarzuci, że sam Twardowski nie wyobrażał sobie tych splendorów barwnie, że chodziło mu tylko o odmalowanie przepychu i o drogocenność materjałów. Zapewne, chciał poeta wywołać wrażenie przepychu, olśnić czytelnika; że jednak chodziło mu także o barwę, niech służy, jako dowód, następujący urywek:

Wawel . . . . . .
. . . głowę sam pod ciężkimi więńcy
Niosąc elefantową. (*W.* 202).

Przymiotnik «elefantowy» możemy tu rozumieć tylko jako «biały», ściślej — lśniąco biały, jak kość słoniowa. Przecie nigdy ściany Wawelu nie były wykładane kością słoniową.

Biel ścian zamku jest tu lśniąca, zmodyfikowana jego wysokiem położeniem i lepszem przez to oświetleniem, a także kontrastem z zielenią wieńców. Przy «ciężkich wieńcach» ściany Wawelu wydawały się «tem bielsze, że odbite od ciemnej zieleni», a zatem aż «elefantowe!»

Mamy tutaj przeniesienie nazwy z materji na barwę. Podobny do tego efekt lśniącej bieli w połączeniu ze złotem jest w *NP.* Kiedy Paskwalina po wyjściu z lasu na ścieżkę:

. . . . . w tropy zaraz owe
Tylkoż stąpi, złoty dach i elefantowe
Widzi wieże około. W niebo prześwietnemi
Wdzierając się szpicami. (140).

Obraz ten aż lśni i migoce złotem i bielą na czystem niebie. Obie barwy modyfikuje światło. Tutaj należy także i ten obraz z *PL.:*

Nad nim carska chorągiew wiesza się zielona
Z otomańskim księżycem i druga czerwona
Ziem i krajów wołoskich, ogniem pryska po niej
Żubrzy łeb. (*PL.* 40).

http://rcin.org.pl/ifis/

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że opis ten należy zaliczyć do barw lokalnych; lecz mamy tu połączenie dwóch barwnych plam, zieleni i czerwieni, przyczem czerwień jest migotliwa. Widocznie chorągwie trzepotały się na wietrze, tak że zacierają się kontury emblematu żubrzej głowy, i na czerwieni płachty mamy jeszcze «pryskanie ogniem», jaśniejsze i ciemniejsze smugi, grę świateł.

Zkolei zajmijmy się ulubionemi przez Twardowskiego wspaniałemi pałacami, których tak zewnętrzną, jak i wewnętrzną stronę opisuje bardzo starannie pod względem barw. Oto Diana Paskwalinę

do pokoju potym
Swego poprowadziła, pod nakryciem złotym
Z wierzchu błyszcząc, a zewnątrz szczero szmarag-
Natknionego w lilije(1), jakimi kwiatami [dami,
Prócz od samych kolorów i kruszców zielonych,
Na wieczną tej bogini czystość poświęconych
Kąty wszytkie jaśniały. (*NP.* 97).

Widzimy, że oprócz kosztowności w urządzeniu mieszkania bogini, odegrał tu rolę postulat estetyczny: utrzymanie całości w jednym kolorze; albo raczej — w dwóch, i to znowu w ulubionem połączeniu Twardowskiego, zieleni i bieli (lilij, któremi pokój był «natkniony»). Obie zaś barwy mają tu lśniący odcień. Jaśnieją od nich, zarówno od bieli, jak od połyskliwej zieleni «kruszców», wszystkie kąty. Zdaje się, że był tam nie jeden, ale wiele odcieni zieloności, bo oprócz szmaragdów było «wiele kolorów i kruszców zielonych», a trudno przypuszczać, aby wszystkie miały ten sam odcień.

Gdy zaś Paskwalina po uroczystości postrzyżyn idzie na ucztę do klasztoru, ksieni

Prowadzi ją do sale przedziwnej jasności,
Okna mając kowane w paryjskim krysztale,
A po stronach, po ścianach krwawe w niej korale
I rubiny pałały. (149).

(1) Ze względu na sens i na obraz, który może powstać, należałoby zmienić interpunkcję, mianowicie, po słowie «szmaragdami» dać przecinek.

http://rcin.org.pl/ifis/

Sala ta utrzymana jest, dla odmiany, w żywym czerwonym kolorze. Mamy barwę rubinu i koralu, obie zmodyfikowane przez «przedziwną jasność», gdyż autor nie zapomniał ani o kryształowych oknach, ani o tem, że najpiękniejsze drogie kamienie potrzebują światła i że wtedy dopiero roztaczają wspaniałość swych barw. W pełnej światła sali korale i rubiny żyją, pałają i razem z oknami dodają jej «przedziwnej jasności».

A oto jak wyglądał kościół Junony z zewnątrz:

Sama z wierzchu machina przeźrzoczystą miała
Na kształt rzymskiej kopułę, którą przyjmowała
Światła wszytkie słoneczne, z alabastru czoło
I szczyty wywiedzione, a tysiąc około
Mosiężnych obelisków ścian jej podpierało.
Czworo do niej śpiżanych wrót się otwierało,
Po różno epistylach i podwojach rytych
W miedzi koryntyjackiej, wiele znamienitych
Mając figur i tablic. (*NP.* 141).

W tym opisie blaski metali przeważają nad barwą i nadają charakter całości. Z barw zaś mamy lśniąco biały alabaster, gorąco żółty mosiądz, czerwony spiż i czerwono-złotą miedź koryntjacką, wszystko to barwy lśniące, i to silnie. Podnosi efekt przestrzenność obrazu. Podobnie i we wnętrzu świątyni nie widzimy go wyraźnie, bo poeta mówi nam tylko, że pałało od drogich kamieni i że pełne było wszelkich wspaniałości. Ze wszystkich zaś tych wspaniałości wypływa wreszcie jeden szczegół barwny, barwa żółta, — kiedy usiadła:

. . . . . na krześle ksieni bursztynowym,
. . . . . pod złotogłowym
Wysoko baldachimem.

Podobnie wybitnie zaznaczony koloryt ma «łożnik» Neptuna w *D.;* prawdziwy to zamek z bajki:

Przepaść bezdenną ocean otwiera,
Gdzie na dnie jasnym łożnik zgotowany,
Który w się wszytkie rozkoszy zawiera,
Ze złota mając i szmaragdów ściany,
Gdzie król z miłości Twojej nasz umiera. (VI).

http://rcin.org.pl/ifis/

Mamy tu połączenie złota i zieleni, w mocnych, lśniących tonach, zmodyfikowanych oglądaniem przez szybę wody. Wrażenie jasności i blasku podnosi poeta przez «dno jasne».

Te dotychczas opisane wnętrza gmachów mają swój jeden zasadniczy kolor, w którym są utrzymane. Inaczej zaś przedstawia się pokój Apollona:

Wnidzie z nim do pokoju... dziwnie kosztownego
Skąd mirry ją zalecą i niewymownego
Odoru aloesy. Łóżko z jednej strony
Stało złotogłowowe, z pod cienkiej zasłony
Drogim szyciem błyskając. W nogach szafa wielka
Z błękitnego aśpisu, kędy spiża wszelka
Ziół lekarskich . . . . . .
W puszkach złotych . . . . . .
. . . . . Przy drugiej stał ścienie
Stolik srebrny, na którym w prześliczne promienie
Wieniec wity bobkowy i kwoli zabawie
Lutnia czasem i kilka w kosztownej oprawie
Ksiąg niebieskich. Służba drzwi strzegła hebanowa,
Gdzie z nalewką miednica stała szmaragdowa
Z lichtarzami takimiż. (*NP.* 88).

Jest to, jak widzimy pokój wielobarwny, a mimo to, w porównaniu z jasną wesołością poprzednich i przy całym swoim przepychu, ma charakter poważny i ton przyciemniony. Sprawia to może «służba», to jest kredens hebanowy, czy też ten srebrny stolik? Niewiadomo. Mamy przecież w tym pokoju sporo barw: błękitny jaspis, zielone, szmaragdowe lichtarze i naczynia, a także stolik srebrny, na którym rysuje się wyraźnie ów w promienie wity wieniec ciemno-zielony, bobkowy i lira. Może to srebro, laur i heban daje tu ów ton smutnego przepychu? W każdym razie autor nie mówi tu nic o blaskach barw, jedynie tylko łóżko złotogłowowe «błyska drogim szyciem»; inne barwy ani nie «jaśnieją», ani nie «pałają», co odróżnia to wnętrze od wszystkich innych tego rodzaju w poezji Twardowskiego.

Podobny zresztą, raczej ponury obraz widzimy w klasztorze Minerwy, gdzie ksieni

. . . . . tedy modlitwy swe odprawowała
I gusła czarownicze, na krzesełku sobie

http://rcin.org.pl/ifis/

Siedząc srebrnym. Przed nią dwie w czarnych welach obie
Nimfy stały, trzymając czasze szmaragdowe. (*NP.* 54).

Jak tam, tak i tutaj poeta osiąga nastrój poważny przez połączenie srebra, czerni i zieleni. Ta sama zieleń, która jaśniała w połączeniu z bielą, tu traci swój blask w sąsiedztwie czerni.

Jeśli te letnie mieszkania bogów w puszczy urządzał Twardowski z takim przepychem i starannością, to całą swoją wyobraźnię kolorystyczną wezwał na pomoc dopiero przy opisach wspaniałych pałaców. Jest ich trzy: pałac cesarski w Wiedniu (*W.* IV), pałac, który Leszczyńskiemu wystawiła Sława na rynku poznańskim *(Pałac Leszczyńskich)* i Pałac Wenery w *NP.* Wszystkie są pałacami fantastycznemi, nie wyłączając pałacu w Wiedniu. Oto cesarz i cesarzowa prowadzą Władysława

. . . . . na wdzięczną perspektywę sale
I cesarskich pokojów, gdzie krwawe korale
Miedzy się błyszczącymi wstydzą szmaragdami
Po cedrowych pologach. Drzwi portyjerami
Zasłonione złotymi. Tam podwoje ryte
Z kosztownych topazyjów i drogo obite
Sydońskimi pałają szpalerami ściany,
A pawiment aspisem szczero brukowany. (*W.* IV, 148).

Cesarze niemieccy, choć bogaci, nie mieli aż tyle topazów, żeby wykładać niemi drzwi, lub jaspisem podłogi. Twardowski prawdopodobnie nie był w Wiedniu i, znając te wspaniałości tylko z opowiadania, a chcąc jak najwięcej splendoru przyczynić rodzinie królewicza, wyimaginował sobie pałac możliwie wspaniały, w swoim własnym barokowym guście. Rozpatrzmy po kolei barwy w tym obrazie.

Jedne pokoje mają ciemne, cedrowe podłogi, a na nich krwawo-koralowe i szmaragdowo-zielone kolory. Dość dziwnem przytem wydaje się wysadzanie cedrowych posadzek drogiemi kamieniami; nasuwa się raczej przypuszczenie, że cedrowe podłogi pokryte są dywanami z przewagą tych barw, a wtedy jasno już widać, że nazwy koralu czy szmaragdu niekoniecznie oznaczają jedynie te szlachetne kamienie, ale że mogą także służyć do określenia właściwych im lśniących

http://rcin.org.pl/ifis/

barw. Że zaś tkaniny były głównym motywem dekoracyjnym w tych pokojach, wolno sądzić stąd, że i drzwi są «zasłonione portjerami» złotemi. W innych znowu pokojach bogactwo kamieni rzuca się w oczy: podłogi jaspisem brukowane, drzwi wykładane topazami. Opisując ten pałac, musiał go poeta widzieć w wyobraźni jako całość barwną, bo barw nie rozrzucał dowolnie, lecz starannie ich dobierał. Oba bowiem typy pokojów utrzymane są w tych samych kolorach, o różnych tylko odcieniach, a mianowicie: czerwonym i żółtym. W jednych koralowe z zielonem podłogi i złote portjery, w drugich czerwone, jaspisowe posadzki, żółte topazy drzwi i szkarłat szpalerów ścian. Przytem wszystkie te barwy jednoczą się lśniącym blaskiem, co Twardowski również zaznacza: Tam mamy «szmaragdy błyszczące», tu «szpalery pałają».

A oto pałac Wenery. Znamy go już z wierzchu. To biało-czarna szachownica marmurowa, ale

. . . . . zewnątrz (1) mając ściany
Od samych chryzolitów i złota błyszczące,
Progi, stopnie, podwoje, wszytkie pałające
Miedzią koryntyjacką. Skąd do wielkiej sieni
Wrota wiodą śpiżane, z kosztownych kamieni
Wschód powstawa na salę, niewymownie śliczną,
Gdzie, co mogła natura fozą swą rozliczną
Piękniej stworzyć, co ręka śmiertelna umiała
Sztuczniej ufloryzować, wszytko tu zebrała.
A wprzód odmalowane po podłogach drogich
Pędzlem Apellesowym, owych widzieć srogich
Obrazy bohatyrów, którzy od tej pani
Aż i sami bogowie kiedyż shołdowani.

. . . . . .

I innych nieskończonych kto więcej wyliczy
Kunsztów i konterfetów, któremi tam one
Drogie stropy jaśnieją. Czemu wydrożone
Z górnych okna kryształów tym więcej dodają
Widoku i splendoru, gdy się otwierają
Na rozkoszne ogrody i różańce włoskie,
Które sama natura i fawory boskie
Tak różno ubarwiły, że śmiertelne wdzięki
Ani dzieła najwyższe żadnej ludzkiej ręki

(1) Stale u Twardowskiego w znaczeniu wewnątrz.

http://rcin.org.pl/ifis/

Nic przed nimi nie mają . . . . . .
. . . . . Dalej są pokoje
Prócz od samych smaragdów i mozaikowych
Robót drogich, którędy po altembasowych
Uścielonych tapczanach przeście do łożnice
Kosztowniejszej nad wszytko . . . . . .
. . . . . .
Skąd wychodząc na bramie nimfy dwie ulito
Z złota szczero, skazują w dyjamencie ryto
Palcatem koralowym znaczne te litery:
Tu nowa dziś Cytera cypryjskiej Wenery. (*NP*. 8—11).

W opisie tym panuje kolor zielono-złoty. Ściany są wysadzane szmaragdami i chryzolitami, kamieniami zielono-żółtemi, ponadto błyszczą od złota. Urozmaicenie stanowi blask czerwono-złoty miedzi koryntjackiej i czerwony spiż. Nad wejściem zaś do pałacu mamy nową kombinację: posągi złotych nimf, wskazujące palcatem koralowym litery na diamentowej tablicy; a zatem kolor złoty z czerwonym. Poza tem w całym opisie, oprócz barw, zwraca poeta baczną, a może jeszcze baczniejszą uwagę na światła i blaski, a także na perspektywę, co wszystko razem tworzy obraz niesłychanego przepychu.

Pałac, nie ustępujący w niczem ani cesarskiemu, ani pałacowi Wenery, wystawiła Sława Leszczyńskiemu. Pod względem kolorystycznym jest on najświetniejszy ze wszystkich. Ściany zewnętrzne ma również w czarno-białą szachownicę, a wszedłszy do wnętrza, znalazł się poeta na takim dziedzińcu:

Zaraz w jego arei z marmurów mienionych
Podawa się fontana, na czterech złoconych
Lwach stojąca, oddana z koryntyjskiej miedzi;
A śród słup aśpisowy, gdzie dwie parze siedzi
Syren alabastrowych, nad czaszą fontany
Wieszając się, a w ręku porfirowe dzbany
Wyniesionych trzymają; skąd gębami lwiemi
Woda pryska daleko po przyległej ziemi.
Ale płaczą i same oczy wiecznym zdrojem
I czoła kryształowym pocą się im znojem.
Wzgórę ganki około, wszytkie marmurowe,
Które wewnątrz popstrzyły macice perłowe,

http://rcin.org.pl/ifis/

Przeplatane koralem: gdzie po tynkowanych
Drogo ścianach historyj wiele odkowanych
W miedzi i starożytnym widzieć mozaiku. (*M.* 118).

Dziedziniec ten już przy całkiem pobieżnem czytaniu mieni się barwami. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Ściany są z marmurów «mienionych», t. j. pstrych, wśród których, jako że w Polsce pałac ten stoi, nie brakło chyba czerwonawych, żyłkowanych marmurów miękińskich, czy kieleckich. Następnie każe nam poeta patrzeć na fontannę w środku dziedzińca, którą opisuje szczegółowo, pod względem zarówno kształtu, jak barwy. Lwy, wspierające ją, są złocone, ona sama z koryntyjskiej miedzi, o złoto-czerwonym blasku, w środku — słup jaspisowy również czerwonej barwy. Od tego tła czerwieni odcinają się swoją białością postacie syren alabastrowych, a ich biel jeszcze silniej uwydatnia czerwonawa barwa porfirowych dzbanów (1), które trzymają w ręku. Wszystkie te jednak barwy mienią się i migocą, poprzez strugi tryskającej wody. Ganki naokoło dziedzińca wykładane są tęczowo mieniącym się perłowcem, przeplatanym koralem. Mamy tu więc czerwień koralu i miedzi, jaspisu i porfiru (aż cztery odcienie!), złoty blask lwów, biel alabastru, tęczę wody i perłowca, a wreszcie «marmur mieniony». I oto w wyobraźni naszej powstaje obraz o mieniącym się czerwonawym kolorycie.

Wnętrze samego pałacu nie ustępuje barwnością dziedzińcowi, choć jest utrzymane w innym tonie, nie tak jednolitym:

Te kunszty i obrazy widzieć nieskończone,
Którymi tam jaśnieją drogie ściany one,
Że niemasz i prospektu, i miejsca żadnego,
Bez czego ku zabawie oczu osobnego.
A takimiż kolory świecą się i wieże,
Których cztery, a każda rogu swego strzeże

(1) Przeciwko zarzutowi gromadzenia materjału wyłącznie dla ich kosztowności mogą świadczyć i te porfirowe dzbany. Porfir zupełnie niekosztowny, zwłaszcza w tak małej ilości, wśród masy o wiele kosztowniejszych kamieni, użyty tu chyba ze względu na barwę (a może i trwałość?).

http://rcin.org.pl/ifis/

I kwadratu pałacu. Skąd otworzonymi
Od kryształu górnego w srebro sadzonymi
Widzieć wszytko oknami. Toż gdzie już do góry
Wschód wznosi się zielony i wiedzie na wtóry
Piętr pałacu, miedziane drzwi się otwierają,
Których dwie smaragdowe kolumny wspierają.
A na srebrnych podstawkach nimfy złotolite
Głowy żubrze trzymają w dyjamencie ryte.
Jedne z tych na samych drzwi czele szafirowym
Różgą złotą skazując, z napisem takowym.
. . . . . .
Drzwi strzegą portyjery z tej i owej strony
Złote obie, skąd weście do sale przestrony
Niewymownie i jasnej, gdzie swoje już miewa
Bogini ta publiki. (*M.* 120).

Pełno tu obrazów, oczywiście barwnych, jeśli ściany niemi jaśnieją. Nie trudno je sobie wyobrazić. Wieże «świecą się» «kolorami takiemiż» — tu niejasność! Nie mamy pojęcia, jakiemi! Czy takiemi, jak dziedziniec, czy innemi, a może tylko poprostu «także lśniącemi?» Nadto panuje tu niebyle jaka pstrokacizna: zielone schody, szmaragdowe kolumny, jako ramy miedzianych drzwi, złote na srebrze nimfy, nad drzwiami niebieska, szafirowa tablica i portjery złote.

Dosyć tego, aby się przekonać, że Twardowski nie szafował nazwami klejnotów dowolnie, jedynie dla wywołania wrażenia przepychu: po szczegółowem rozpatrzeniu, pozornie nic nie mówiące opisy układają się w obrazy o starannie dobranych barwach. Prawda, że przy pierwszem czytaniu opisy te wywierają na nas wrażenie czysto werbalnego nagromadzenia kosztownych materjałów, czasem całkiem konwencjonalnego i pozbawionego odpowiedników w wyobrażeniach wzrokowych. Dzieje się to dlatego, że my dzisiaj znamy lepiej nazwy tych klejnotów, niż same klejnoty, co osłabia nasze wrażenie, nie mówiąc już o tem, że dzisiaj nieraz używamy na oznaczenie tych barw innych nazw. Ale współcześni o wiele lepiej od nas znali się na przeróżnych splendorach i dlatego to obrazy, malowane słowem Twardowskiego, mogli bez trudu oglądać w wyobraźni.

http://rcin.org.pl/ifis/

Nietylko jednak wyraźne i rozgraniczone barwy znajdujemy w poezji Twardowskiego. Już przy rozpatrywaniu opisu *Pałacu Leszczyńskich* uderzyło nas, że łączą się tam wszystkie barwy w jedną, pstrokato mieniącą się całość. Lecz tam było to wynikiem pracy wyobraźni, łączącej szczegół po szczególe. Otóż nasz poeta potrafił również tworzyć nastroje barwne, jakby jednem spojrzeniem obejmując całość obrazu i zaznaczając ogólny ton w nim panujący. Te nastroje barwne są u niego dwojakiego typu: nastrój mieniącej się pstrokacizny i nastrój jednej barwy, przenikającej cały obraz.

W *PL.* mamy taki np. obraz:

Jeśli gdzie, tu ich dziwnym przypatrzyć się strojom,
Już w różne utrafionym okręgi zawojom,
Już kaftanom i togom, jako dziełom ślicznym,
Tak jedwabnym kolorom i barwom rozlicznym.
Nie tak oczu ucieszy konch przy morzu siła
Które ręką natura dziwną swą popstrzyła,
Nie tak wdzięczny tulipant przy wonnej dolinie,
Swój gdy kwiat o tysiącu różnych farb rozwinie.
(*PL.* 165).

W obrazie tym niema poszczególnych barw, lecz jest pstrokacizna, nie dająca się rozdzielić na poszczególne barwne składniki, bo wtedy przepadłaby jako całość. Ani jedna barwa nie jest nazwana i określona, wiemy tylko, że są to «jedwabne», a więc lśniące kolory i «barwy rozliczne». Dowiadujemy się jednak wiele o całości barwnej obrazu. Turcy ci są jak muszle różnobarwne na wybrzeżu, lub jak dolina rozkwitłych, różnobarwnych tulipanów. Świetność barw nie raz, ale kilka razy jest zaznaczona. Więc są i «barwy rozliczne», konchy, «które natura dziwnie popstrzyła», a wreszcie «kwiat o tysiącu różnych farb». Aż radują się oczy.

Drugi, podobny obraz, z użyciem zupełnie tych samych motywów, tulipanów i muszli, mamy w *Pałacu Leszczyńskich* (1). Tu nawet sam poeta mówi, że:

Ma z czego się ukochać chciwe ludzkie oko,
Gdzie jako tylko może utonąć głęboko.

(1) Pałac Leszczyńskich M. 142—3: Jakie wełny Syryja, złotogłowy jakie — Arachna tu posyła, taką twarz takie — Niosą wszyscy ubiory kosztowne i stroje — Skąd słońce odrażone tyle jeszcze troje —

http://rcin.org.pl/ifis/

A oto jak ciągną wojska tureckie pod Chocim:

. . . . . A naprzód lekczejsze gwardyje
Z spahijów i janczarów którym ciorbadzije
Kredencują, ogony roztoczywszy pawie
Po pilśnianych tulipach, drudzy to żórawie,
To forgi feniksowe toczący z zawojów.
O jaka proporcyja widzi się ich strojów!
Nie tak różno mogą być pomyślane barwy
Konch proponckich. W rzeczy nic, oprócz strojne larwy
A próżna oczu pasza. Toż po nich kaddyje,
Młodzi reimentując carskiej pokojowej,
A nad mak rozkwitnione niosąc wszyscy głowy.
(*W.* 105).

I tutaj, choć barwne szczegóły obrazu nie zacierają się całkowicie, jednak poetę uderza przedewszystkiem tęczowość kolorów i barwność całości. Powiewają pióra pawi i rajskich ptaków, mieni się proporcja strojów, znowu bardziej, niż konchy proponckie. I darmo poeta mówi sobie, że to tylko larwy i próżna oczu pasza. Wspaniała to snać oczu pasza, skoro nie może ich od niej oderwać; to też wznosi się wkońcu do szczytu w barwnem ujęciu całości, gdy «nad mak rozkwitnione» każe im nieść głowy. Potrafił tu Twardowski ocenić piękno najbarwniejszego i najjaskrawszego może momentu krajobrazu polskiego, czasu maków, kwitnących wśród zbóż. Roztoczył je teraz przed oczami szlachcica, aby dać mu pojęcie, jak wyglądały egzotyczne wojska, z Dalekiego Wschodu ciągnące.

Obraz maków kwitnących tkwił mocno w umyśle Twardowskiego i wyraźnie radował jego oczy, bo dwa razy jeszcze je zobaczymy. Raz we *Władysławie IV* w opisie wjazdu Ossolińskiego, kiedy w orszaku przeciągają kozacy:

. . . . . Nie inaksza Pestu
Różność słynie i lecie rozwitego maku
W Hesperyjskim ogrodzie. (*W.* 210);

Splendoru im przyczynia. Znają się tu Rumi — Znają aż gdzieś dalecy perscy Azerumi — I bośnieńscy junacy i które przykroić — Może fozy Albańczyk, albo się ustroić — Na swój umie Bajuran, Aga wielki, który — Pod natknioną szkofiją żórawiemi pióry — Przyjeżdżając do Porty; nie inaksza słynie — Różnością swą tulipan, kiedy się rozwinie — W barw tysiącu na wiosnę, albo jakie owe — Po brzegach propontyckich konchy purpurowe. — Ma z czego się ukochać chciwe ludzkie oko, — Gdzie jako tylko może utonąć głęboko.

http://rcin.org.pl/ifis/

drugi raz — w *Wojnie Domowej*, kiedy poeta «już bez farby pisał», ale przecież od niektórych swych wizyj barwnych odżegnać się nie mógł. Tam już:

. . . . . Chorągwie drugie pobudzone
Bieżą jedna za drugą, ni mak rozkwitnione,
Niosąc drzewa i hełmy. Nigdy ich świetniejszych
. . . . . .
Świat nasz nie znał. (*WD.* I, 26).

Tu możnaby jeszcze, choć z pewnemi zastrzeżeniami, dodać podobny obraz, również z wjazdu Ossolińskiego:

. . . . . ile nadjeżdżała
Młódź gdy dworska i ubiór i w ozdobne ciała
Nad wiosnę rozkwitniona. (*W.* 210).

Tutaj bowiem może się to «rozkwitnienie» odnosić albo do barwy ubiorów, albo do zdrowia i urody młodzieńców. Może jednak do jednego i drugiego razem, i to jest najprawdopodobniejsze.

Zakończy zaś ten szereg pstrokacizn obraz wspaniałego pawia Junony na cudownej łące:

. . . . . ogon ma — od spiże rozlicznej
Wymyślonych kolorów — niepodobnie długi,
A oczu w nim tak wiele, jako Argus drugi
Nie miał więcej zielonych, modrych i szarłatnych,
Że się zdadzą, jakoby w Awernach ostatnich
Widzieć miały. Skąd wszytkie oświecą się te tu
Knieje ciemne . . . . . .
. . . . . .
Ale onoż i sama widzisz już w swe oczy
Ptaka tego bogini, — ono jako toczy
Forgę złotą i w takiej szerząc się ozdobie
Zda, jakoby umyślnie wychodzi ku tobie. (*NP.* 139).

Mamy tu wyszczególnione barwy pawiego ogona, lecz tak, że widzimy, jak zlewają się z sobą i mienią, co właśnie wywołuje wrażenie wielkiej rozmaitości barw, zwłaszcza, że nie brak tu połysku i blasku, a pod pewnym kątem widziany, cały ten ogon wydaje się złoty. Obraz pawia, ściśle biorąc, nie jest «nastrojem barwnym», jest tylko impresjonistycznem ujęciem całości, bo przy oglądaniu wszystkich tych lśniących i świet-

http://rcin.org.pl/ifis/

nych barw zlewają się one w jedną, świetlistą całość. Cały paw powleczony jest wkońcu barwą złotą: «Toczy forgę złotą».

Drugim rodzajem nastroju barwnego jest powleczenie całego obrazu jedną, dominującą barwą i narzucenie jej wyobraźni czytelnika. Tak się właśnie składa, że prawie wszystkie te, jednobarwne, nastrojowe obrazy znajdujemy we *Władysławie IV* (1), co się niemało przyczynia do wyjątkowego pod względem stylu stanowiska tego poematu. Oto np. obraz obozu tureckiego pod Chocimem:

. . . . . A tu już pole wszytko imie
Świecić się od namiotów, jako kiedy zimie
Grzmiący spuści Jupiter ze swego obłoku
Śniegi pierwsze, nic oprócz gdzieżkolwiek się oku
Pojrzeć zdarzy, biały świat, pola, lasy, knieje
I cożkolwiek pod niebem, wszytko osiwieje. (*W.* 122).

Panuje w tym obrazie niepodzielnie barwa biała. Z dziwnem wyczuciem oddał tu poeta nastrój bieli. Jest to biel lśniąca — pole się od niej świeci, a tak rozległa, że, jak okiem sięgnąć, nie widać jej kresu. Najwyższe natężenie bieli osiąga tu poeta przez umiejętne stopniowanie i wyzyskanie porównania. Najpierw bowiem widzimy pole, świecące od namiotów, następnie nastrój bieli podnosi się przez porównanie do śniegów, i to w dodatku pierwszych, wznosi się zaś na szczyt przez wyzyskanie tego porównania. Roztacza się tu urok krajobrazu, oszałamiającego wprost niespodzianką, kiedy po szarości jesieni rozelśnią się pola pod pierwszym śniegiem; przez kontrast zaś z poprzednią szarością, wydaje się ten śnieg bielszy od wszystkich, które potem spadną. Jest to rzeczywiście najbardziej nastrojowy pod względem bieli krajobraz, a odmalowany z niezwykłym, i to, nietylko jak na Twardowskiego, artyzmem. Bezkresną biel osiąga poeta przez trzykrotne (w trzech wierszach) podkreślenie barwy — («śniegi pierwsze», «biały świat», «wszystko osiwieje») — i trzykrotne podkreślenie rozległości — («nic oprócz, gdzieżkolwiek się oku pojrzeć zdarzy», «biały świat, pola, lasy, knieje», «i cożkolwiek pod niebem»). Obraz ten jest najgłębszem i najpiękniejszem

(1) Jeden w Pobudce cnoty Janusza Wiśniowieckiego i jeden w Pamięci śmierci Aleksandra Karola królewica.

http://rcin.org.pl/ifis/

ujęciem barwno-przestrzennem realnego krajobrazu u Twardowskiego. Zadziwia przytem niezwykłą u niego zwięzłością.

A oto obraz tłumów, zebranych na elekcję Władysława IV:

Tedy gdzie pod Warszawą pole okreszone
Aktowi tak wielkiemu, zgromadzą się one
Czarne zgraje z senatu i posłów, i ludzi
Postronnych niezmierzone. Jako kiedy wzbudzi
Chmurę grzmiący Jupiter na powietrzu dżdżystą,
A słońce jej przypiecze skwarą swą ognistą,
Węglem zda się, i jako płachorodym worem
Zmurzy niebo; podobnym natenczas kolorem
Żałoby pospolitej tamto się okreło
Pole wielkie . . . . . .
. . . . . .
. . . . . między się k órymi
Litwa czerni, o! jako nawalnym obłokiem.
. . . . . .
Ale jako sama noc z Awernu się zwali,
Ruscy kiedy panowie w swoich przyjeżdżali
Ciemnych kawaleryjach: wszytko sobą koło
Zasłoniwszy . . . . . .
. . . . . .
. . . . . kiedy miejskie mury...
Ogarnąć ich nie mogły; jako siwe chmury
Powstawając z Erebu, od Warszawy w mili
Obozy swe i gęste namioty rozbili. (*W.* 193—194).

Ten obraz jest kontrastem względem wyżej przytoczonego, panuje w nim bowiem czerń, ale pod względem sposobu ujęcia, a także techniki w wywołaniu nastroju jest bardzo do poprzedniego podobny. I tutaj poeta nie wdaje się w szczegóły. Nie daje nam określonych kształtów. Ujmuje całość, wielkie masy. «Czarne zgraje» okryły żałoby kolorem pole wielkie, niby czarna jak węgiel chmura. Porównanie do czarnej chmury po dniu upalnym doskonale uwidocznia nam kłębiące się tłumy w czerni. A do tego obrazu jeszcze czarności przybywa. Zjeżdżają świeże tłumy, przybywają wojska, na końcu «Litwa czerni się jako nawałnym obłokiem», a ruscy panowie «zwalili się jako sama noc», w «ciemnych kawaleryjach». Nie dosyć na tem. W pobliżu tego pola, czarnego od żałoby, rozciąga się drugie, siwe od namiotów. I widzimy wyraźnie

http://rcin.org.pl/ifis/

przed sobą to szerokie pole, czernią i szarością jakby siwych chmur pokryte.

Są nadto jeszcze trzy krótkie opisy jedną barwą powleczonego krajobrazu. W *Pamięci śmierci Aleksandra Karola Królewica* mówi poeta, że na wieść o śmierci królewicza w obozie Władysława

. . . . . Bellona, płomienie zelżywszy okrutne,
Po obozie rozrzuca amaranty smutne. (*M.* 40).

Z pokryciem całego obrazu barwą amarantową łączy się tu uczucie: amaranty są smutne! Niedziw, bo przecie amaranty były barwą żałoby w rodzinie królewskiej.

Oba następne opisy malują jeden i ten sam krajobraz:

Że kwitnie ta korona i, otchnąwszy z boju,
Granice jej w tak długim zostają pokoju,
Pola złote rozwiwszy, kto je w krąg obieży. (*W.* 2).

A w «Pobudce cnoty dla Janusza Wiśniowskiego»:

Nim Ukrainy suche zakwitają,
Nowe pałanki, nowe miasta wstają
I, które przedtem nie uznały kosy,
Płowieją pola rzęsistemi kłosy. (*M.* 64).

W obu wypadkach krajobraz ten ujęty jest impresjonistycznie, mianowicie pokryty dominującym na wielkiej przestrzeni kolorem. W obu też wypadkach podkreślona jest silnie rozległość krajobrazu — («pola złote rozwiwszy» — «pola płowieją») (p. Ruch). Ciekawe jest też, że poeta oddaje tutaj odcień barwy właściwy zbożom. Dwojako określa barwę dojrzałych zbóż. Raz są to «pola złote», drugi raz «płowieją». Widać stąd wrażliwość na subtelność odcieni i na urok swojskiego krajobrazu. Warto też zapamiętać te dwa, pierwsze chyba w literaturze polskiej tak udatne obrazki «pól, malowanych zbożem rozmaitem», które stały się później jednemi z «bohaterów» największego arcydzieła tej literatury.

* * *

Tak przeszliśmy pokolei zasób barw, któremi maluje Twardowski w swej poezji. Można na podstawie tego materjału poznać, jakie barwy nasz poeta lubi i jakich najchęt-

http://rcin.org.pl/ifis/

niej używa. Stosunkowo najwięcej jest u niego purpury i złota. Złoci się wszystko, co tylko można pozłocić (1), a czerwień występuje w najróżniejszych odcieniach: jako szkarłat, purpura, amarant, koral, i to krwawy, porfir, marmur mieniony, jaspis, miedź koryntjacka i spiż. Zwłaszcza chętnie używa Twardowski czerwieni mocnej, więc szkarłatu, korali, rubinu i miedzi korynckiej. Po czerwieni, w szeregu ulubionych barw Twardowskiego, idzie zieleń. Uderzająco często zdobił Twardowski szmaragdami. Wysadzał niemi ściany u Neptuna, Wenery, Diany i Leszczyńskiego, dał lichtarze i miednice z nich Apollonowi, czasze szmaragdowe do świątyni Minerwy, szmaragdy w pałacu cesarskim i na infule biskupiej (2). Przytem kilka razy trafia się i wprost nazwa zieleni, a obok szmaragdu występują też chryzolity. Te prowadzą nas do następnej barwy, — barwy żółtej. Tu trzeba też pamiętać, że złoto ma przecież barwę żółtą, o pewnym określonym odcieniu, a głównie połysku. Przytem złoto mamy u Twardowskiego w znaczeniu nietylko dosłownem, ale i przenośnem, jako włosy złote, lub kłosy. Oprócz złota występują kilka razy topazy. Dla barwy żółtej ma też nazwy odcieni jak: żółtawy (dna rzeki), siarczysty, «limonjowy», płowy i «bursztynowy», przyczem ta ostatnia nazwa odnosi się dwa razy tylko do barwy, włosy mianowicie są bursztynowe (3), a raz zarówno do materjału, jak i barwy (krzesło bursztynowe). Nadto, obok ulubionej miedzi korynckiej, spotykamy też mosiądz w opisie świątyni Junony. Stosunkowo mało był łaskaw Twardowski na barwę niebieską. Tak jej niewiele, iż zdawało się nam z początku, że jej wcale niema, zwłaszcza, że dość często używany przez niego przymiotnik «niebieski» miał wyraźne znaczenie «niebiański» (4). Jednak znalazł się i kolor niebieski. Dwa razy

(1) N. p. na przestrzeni kilku pierwszych stron Daphnis jest: jutrzenka złotorucha, Febus złotogrzywy, Wenus złotorucha, Kupido złotemi malowany puchy, Parys złotą siecią ułowiony, łuk złocony, lira złocona, Syreny złotemi będąc malowane puchy i t. d. — (2) Maciejowi Łubińskiemu Oda winszująca (M. 78): Gdzie złotem kapa ciągniona i stuła — I od szmaragdów czeka cię infuła. — (3) Paskwalina ma «włos bursztynowy». Także i Daphnis: Już i bursztynowy — Włos po ramionach w złoty czepek zbiera. — (4) «Niebieskie księgi» z pokoju Apollona, często «niebieska twarz» i t. p.

http://rcin.org.pl/ifis/

na szatach (Charyt i Diany), raz jako szafa z błękitnego jaspisu, pośród innych barw na pawim ogonie, jako wianeczek modro-fiołkowy, (przyczem i odcień oddaje tu poeta) i raz tylko jeden jako szafiry, w *Pałacu Leszczyńskich* (1). Ponadto mamy weny lazurowe, rysujące się na ręce Paskwaliny. Raz też mamy w *Nadobnej Paskwalinie* «chmurę modrawą» i raz we *Władysławie IV* «modrawy płomień». Z innych barw widzieliśmy biel, i to różną: biel śniegu, kości słoniowej, wreszcie kolory srebrny i perłowy. Srebrnej barwy jest dość dużo u Twardowskiego, jednak nie tyle, ile złota. Oprócz srebra metalu, mamy srebrne piany rzeki, perły rosy i prawdziwe perły. Mamy także czerń hebanu, węgla i t. d. Zatem skala barw Twardowskiego jest wcale rozległa.

* * *

Zamiłowanie do barw, do wielobarwnych strojów, było wtedy w Polsce powszechne. Lubiono zwłaszcza kolor czerwony (szlachecki) i żółty, szafranowy, który sprawia wrażenie bogactwa. Lecz barwność stylu w poezji Twardowskiego tłumaczy się nietylko modą ówczesną i nietylko tem, że pełno było barw wokoło: przecież i moda renesansowa, włoska też była bardzo barwna, a mimo to tak mało po niej barw zostało w poezji. Innej więc trzeba szukać przyczyny: oto Twardowski był urodzonym kolorystą, był wrażliwy na barwy, chłonął je «chciwemi oczami». Jako patrjota, bolał, że jego rodacy «z zawziętego zbytku najmniej nie opuszczali» i mienili się w kolorach (2), a jednak zarówno do niego samego, jak do jego poezji, można zastosować te same słowa, w których skarżył się na zbytki:

. . . . . i tylkoż że nowe
Koralowe, siarczyste i limonijowe (3)

(1) Dziwne to, że w takiej masie szlachetnych kamieni, szmaragdów, rubinów, topazów, chryzolitów i diamentów, szafiry trafiły się raz tylko. Świadczy to również przeciwko werbalizmowi Twardowskiego. — (2) «A przecież się świecimy, przecie od soboli — Grzbiety nasze szumieją i materyj złotych». (WD. I, 2). — (3) Cytrynowe.

http://rcin.org.pl/ifis/

Dnia jednego kolory, przy galonie złotym,
A lazuru i dziatkom przydanego potym
Nie zajrzeć karmazynu. (*WD.* IV, 150).

Kochał się on najwięcej w barwach lśniących, w drogich kamieniach, czy tkaninach, bo te cieszyły oczy jego nietylko barwą, ale i blaskiem. I tutaj dochodzimy do zagadnienia światła u Twardowskiego. Dopiero razem ze światłami i blaskami wizja wzrokowa świata nabiera u niego świetności i prawdy.

* * *

Światło u Twardowskiego występuje w różnych rolach. Pierwsze zagadnienie, z niem związane, to kwestja oświetlenia: czy w dzień, czy w nocy odbywa się akcja? i jak reaguje na to poeta? Nadto ukazuje się światło w całem mnóstwie blasków i błysków.

Zacznijmy od oświetlenia. O ile akcja odbywa się w dzień, poeta nie zwraca na nie uwagi, chyba że się ono bądź w swem natężeniu wzmaga, bądź odbija się, połyska i t. d. Opowiadanie toczy się tutaj swoim torem. Zaczyna jednak poeta zwracać na światło baczniejszą uwagę, z chwilą gdy się w niem coś zmienia, np., gdy z oświetlonego miejsca wchodzi w mrok, w cień. W parowach Bałkanów uderza go różnica oświetlenia i odrazu ją zaznacza:

. . . . . gór ogromnych cienie
Słoneczne nam zarazem zawalą promienie.
. . . . . .
Znowu jako się pomkniem, niebo nam przejasne
Lasy zaćmią okropne i parowy ciasne. (*PL.* 49—50).

Mamy tu ostre, silnie zaznaczone przejście z przestrzeni oświetlonej do zacienionej. Podobnie też działa na Twardowskiego zmiana pogody. W *Przeważnej Legacji* jest np. taki obraz:

Świat wszytek twarz płaczliwej obeszła Erynny,
Pienią się dżdżem rynsztoki, szumią i dżdżem rynny.
I przeto dwór książęcy widział się posępny,
W opończach i kiwiorach. Jako w tydzień wstępny,
Po zapustach szalonych nosi post nieluby
Kościoły i ołtarze w włosienicy grubej.
. . . . . .

http://rcin.org.pl/ifis/

Chyląc się, idziem dalej. Jako gdy ogony
I skrzydła pysznochudzi opuszczają pawie
Albo zmokli po błotach hercyńskich żórawie.
(*PL.* 130—131).

Tutaj wyraźnie widać, ile znaczyło dla Twardowskiego słońce. Oto wstał dzień pochmurny i deszczowy, i «przeto dwór książęcy widział się posępny»; prawda, że przywdział opończe na wspaniałe szaty, ale cóż, gdyby nawet było coś widać ze «splendorów» (czemu deszcz nie mógł zaszkodzić), to czemże to było — bez słońca? Tak dalece go brak, że pochód budzi aż wielkopostne nastroje w duszy poety. Na nic się nie zdały barwy pawia: wloką się dworzanie, jak «zmokłe żórawie», brak im bowiem poczucia, że wyglądają okazale. Bez słońca, w dzień deszczowy i ponury, wszystko jest szare i brzydkie. Obraz ten jest bardzo niezwykły, ze względu na swój szary koloryt i nastrój, oraz na poezję dni deszczowych, oddaną z prawdą, choć bez sentymentu, tak ulubioną zwłaszcza przez poetów nowoczesnych. Zarazem obraz ten jest najlepszym dowodem, jak bardzo potrzebne było Twardowskiemu, jako poecie, słońce i odpowiednie oświetlenie.

Jak go radowało słońce, widać i z tego jeszcze obrazka:

Aż dzień koronacyi, który te ozdoby
Do końca i posępy, do tej jeszcze doby
Grubo się wieszające nad niebem ojczystym
Rozbił kiedyż. Jako gdy z obłokiem się dżdżystym
Złote słońce pasuje i raz się z pod dużej
Jasno umbry wybije, raz znowu pomruży
I rzewliwie upłacze. Nakoniec rozpostrze
Boki świetne i z tej mgły zupełnie się otrze.
Którym czasem pasterze, co się różno beli
Pod tę chwilę w chachmęci i jamy pokreli,
Zebrawszy się na wdzięcznym cieple osychają,
Toż w multanki i trzciny sobie swe zagrają. (*W.* 205).

Jakaż to uważna obserwacja zjawiska świetlnego w całym jego przebiegu! Ożywia je poeta przez pomysł jakby walki słońca z chmurą, przyczem silnie zaznacza ich kontrast. Słońce złote pasuje się z obłokiem dżdżystym. Oświetlenia podczas tej walki są szczegółowo opisane: słońce «raz się jasno wybije» z pod «umbry», drugi raz «pomruży». W tem po-

http://rcin.org.pl/ifis/

mrużeniu» tkwi piękne porównanie słońca do oka, zresztą częste (Szymonowicz!), tu jednak ożywione przez to, że zasuwanie się chmur przedstawia poeta jako mrużenie, oczywiście powiek, i deszcz, jako płacz rzewny oka-słońca. Wkońcu zwycięskie słońce «rozpostrze boki świetne», jak majestat na tronie, otarłszy się całkiem z mgły. Nie trzeba dodawać, że ta antropomorfizacja niemało ożywia opis przebiegu zjawiska świetlnego. Jak zaś to zjawisko wpływa na usposobienie ludzkie, o tem mówi zachowanie pasterzy. Cały nadto obraz zyskuje jeszcze na wartości malarskiej przez to, że nie jest bezpośrednim opisem zjawiska, lecz tylko porównaniem, skojarzeniem wrażeń świetlnych, dla oddania stanu uczuciowego.

Podobnież w jednym z *Trenów* (II), zamiast bezpośredniego opisu zjawiska świetlnego, jest porównanie córki z jutrzenką i słońcem:

Ledwieś mi się, jutrzenko moja, pokazała,
Ledwie na świat promyszczki złote swe wydala,
A już gaśniesz, ani cię we mglistym obłoku
Dojźrzeć mogę nieszczęsny, i dotrzeć się wzroku.
Cóż wdzięki twoje one z śmiechy niewinnymi?
Jeno były promieńmi, przerażającymi(1)
Serce moje. Teraześ mgłą obeszła ciemną,
Ani, ani wiecznie już rozświecisz przedemną.
Bodaj była nie weszła! Bo nie tak gdy wschodzi,
Jako słońce tem milsze, gdy już już zachodzi.
(*Marjannie Twardowskiej, M.* 168).

Przy całej zależności tonu uczuciowego od *Trenów* czarnoleskich, przy zupełnie podobnym rytmie i słownictwie, uderza tu właśnie ta transpozycja barokowa — porównanie córki do zjawiska świetlnego i wylew uczuć, doznawanych w związku ze światłem — (słońce najmilsze, gdy zachodzi). Przytem widać tu, jak wielką wartość subjektywną miało dla Twardowskiego światło, jak żywo odczuwał on kontrast światła i ciemności.

I gorąca chwila południa znalazła łaskę w jego oczach. Oto opis Kupidyna, śpiącego w słoneczne południe na cudownej łące:

(1) Przerażające = przenikające.

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Z piersi duch głęboki
Ognie żywe wyziewał, skąd wszytkie dokoła
Gotowym się płomieniem zajmowały zioła.
Drzewa same pałały, z sobą się zżarzając
Jednostajnym pożarem — i po nich latając
Bażanci, Feniksowie, powietrze ogniste
Skrzydły siekli złotymi. Nory aż bagniste
I błota wysychały, i ziemia w swym łonie
Czuła ogień, piastując ciężkie jego skronie.
Dodawała tego snu wdzięcznym swym szemraniem
Rzeka sama i z boku chłodnym powiewaniem
Łagodnych Fawonijów, poruszając drobne
Ptaszęta do śpiewania. I inne osobne
Niebo lało przysmaki, czym więcej zmarzone
Dziecko się rozespało, jakoby zarznione. (*NP.* 121—2).

Opis ten jest niejako przeciwieństwem omówionego wyżej opisu dnia pochmurnego. Tam wszystko szare, tu wszystko płonie. Natężenie światła doprowadzone do ostatecznych granic. Żar bije. Kształty roztapiają się w prześwietlonem i rozżarzonem powietrzu, «zajmowały się zioła płomieniem» i «drzewa z sobą się zżarzyły jednostajnym pożarem», tak że już nie można było rozróżnić ich kształtów, zagubionych w blasku. Poprzez rozświetlone, ogniste powietrze błyskały złociste pióra bażantów i Feniksów, «i inne niebo lało przysmaki». Obraz ten oślepia wprost siłą światła i cały tonie w blasku. Złożył w nim hołd Twardowski żarowi południa, chwili osobliwej, w której nieruchomieje i zasypia wszystko — włada jedynie światło i oślepiający żar.

Że zaś z chwilą południa kojarzyło się w duszy Twardowskiego znieruchomienie i sen, tego dowodzi *Dafnis*, w upalne południe głęboko uśpiona:

Południm skronie ogniem jej pałają,
A pot perłowy spada na jagody
. . . . . .
A Fawonije ze stron powiewają,
Słodki sen niosąc i ucieszne chłody. (*D.* X).

A teraz krótki obraz zachodu słońca — i to w porównaniu. Stary król Zygmunt III umiera:

Sam król jeszcze jako gdy słońce na zachodzie
Już, już wóz swój zamacza w hesperyjskim brodzie,

http://rcin.org.pl/ifis/

W której chwili namilsze ziemi wielkiej bywa,
Albo świeca na stole, kiedy dogorywa
Mało co materyi i wigoru mając,
Jeden w osieroceniu swoim tym zostając,
Kończeł dni ostateczne. (*W.* 187).

W tem jednem porównaniu mamy dwa zjawiska świetlne. Lecz na razie obchodzi nas obserwacja zachodu słońca, momentu, kiedy słońce, dotykając już brzegu horyzontu, budzi smutne nastroje i żal za minionym dniem (1). To jest opis samego słońca i jego zachodu; a krajobraz w oświetleniu zachodu znajdujemy w bogatej w światła *Nadobnej Paskwalinie:*

A jak skoro ku morzu pochylił się złoty
Nisko Febus, na gony i lube pieszczoty
Rozigranych delfinów poglądając mile —
Której zwłaszcza zwierzętom nakochańszej chwile
Trzody z pola zbiegają i dorodne cugi
Narobionych czabanów wywróciwszy pługi —
Każda dusza ku swemu bierze się wczasowi. (*NP.* 65).

To nastrój przedwieczorny. Słońce blisko horyzontu, nastrój miły, ruch wśród zwierząt — mimowoli przypomina się pierwszy zachód słońca z *Pana Tadeusza:*

Wozy, w które już składać poczęto
Kopę żyta, niepełne jadą do stodoły:
Cieszą się z nadzwyczajnej ich lekkości woły.

Oprócz zachodu słońca jest w poezji Twardowskiego także moment zapadania nocy: Paskwalina

. . . . . w tę drogę samym już wieczorem
Równinami jasnymi zrazu idąc skoro,
Nad jedno się głębokie opuści jezioro,
Zasłonione od nieba gęstymi jesiony,
A góry je z obojej opasały strony.
. . . . . .
Więc jako się każda rzecz większa zda ku zmierzchu,
Toż i onę omami, gdy tylko co zwierzchu
Niebo widzi, około wodę niezmierzoną,
A przed już i za sobą ziemię utraconą. (*NP.* 67).

(1) Oczywiście, że Zygmunt III, kiedy jak kiedy, ale pod koniec panowania najmniej był miły. Wtedy zdołał już wszystkich rozczarować. To poprostu panegiryzm dynastyczny.

http://rcin.org.pl/ifis/

Przejście od jasności do zmroku uchwycone jest tutaj z ogromną prawdą i podwójnie nawet podkreślone. Bohaterka bowiem z równin jasnych opuszcza się nad jezioro, ocienione górami i drzewami. Ponieważ zaś wyszła tuż przed wieczorem, ściemnia się tymczasem. Najpierw Paskwalina szła przez otwarte pole popołudniu, a następnie znalazła się w zacienionej kotlinie o zmroku. Przez to i wrażenie zmroku silniej na nią działa. Z wielką bystrością wrażliwego, prawdziwie malarskiego oka zauważył Twardowski, «jako się każda rzecz większa zda ku zmierzchu», jak kształty tracą swoją nieruchomość i stają się zmienne, inne, niż w dzień, jak następnie w mroku zlewają się całkiem z sobą, tak że, gdy się Paskwalina obejrzała, zobaczyła już tylko niebo nad sobą, przed sobą wodę, jasną jeszcze od jasnego nieba, za sobą zaś i po brzegach jeziora mrok i coraz większą ciemność, «ziemię utraconą».

A teraz — noc. Akcja u Twardowskiego nieraz toczy się w nocy. Nie zapomina on wtedy nigdy, że albo światła niema, albo że jest bardzo słabe, i umie utrzymać obraz w tej właśnie mierze. A obrazy to nie jednakowe: noc do nocy niepodobna.

Pół personifikacją, pół obrazem jest takie zapadanie nocy:

. . . . . Póki noc w szarej się opończy
Z ziemie wziąwszy, pamiętnej sceny tej nie skończy.
(*W*. 202).

W tej wyraźnej antropomorfizacji Nocy, zaznacza poeta powstawanie ciemności, wznoszenie się jej z ziemi, która pierwej ciemnieje, niż niebo i wyższe przedmioty; uwydatnia także szarość kolorytu, gdy w braku światła barwy wszystkie nikną. Personifikacja nie psuje wartości artystycznej obrazu, raczej ją zwiększa, wzmaga nastrój, — gdy tajemnicza postać Noc opończą swoją zakrywa ziemię.

Inny obraz nocy:

. . . . . Noc nadzwyczaj była
Ciemna tedy i jako w gruby wór zaszyła
Świat niezmierny. (*WD*. I, 68).

http://rcin.org.pl/ifis/

Zupełny brak oświetlenia, noc tak ciemną, że «choć oko wykol» i «w pysk daj», maluje doskonale Twardowski zapomocą owego woru, w który noc zaszyła świat: czytelnik pamięta, że naokół nic nie widać, że więc darmo oczy wytrzeszczać.

Podobny, tylko dokładniej odmalowany obraz ciemnej nocy daje Twardowski przy opisie Piławiec:

. . . . . Tuman tedy brzydko
Powietrze był zawalił, że w grubym tym mroku
Jeden widzieć drugiego i dotrzeć się wzroku
Mógł zaledwie, tylko co nastrożywszy uszy,
Pilno nasłuchiwali, skąd-li się kto ruszy
I z boku ich napadnie. (*WD.* I, 29).

Ciemność tu już dokładniej oddana. Tuman zawalił powietrze, mrok jest gruby, i sam autor mówi, że ludzie nic prawie nie widzieli, więc tylko nasłuchują. A w dalszym opisie nocy piławieckiej poeta dla utrzymania artystycznej iluzji nocy mówi tylko o dźwiękach.

W *Satyrze* Satyr spotyka senatora i opowiada mu:

Jednakże to pamiętam, gdy jednego czasu
Niedaleko Krępaku, wśród głuchego lasu,
Błądził jeden senator, a w niewidnej nocy
Stać gdzieś przyszło pod niebem koniom i karocy.
Więc czeladź się rozwinie drogi szukać różno.
On sam próżno i latał, i groził się próżno
Na woźnice, że w stronę z gościńca zjechali,
Bo mu także i owi na to odgadali,
Że puszczać się po nocy nie przystało panu,
Raczej stawać zawczasu, a wstawać po ranu.
Nędza k'temu niebieska i plusk przykry z szronem
Zabijał mu za żywe, że w niewczasie onem
Strapiwszy się, gdy i sam drogi upatrował,
Jam się, gdzieś tam trafiwszy, nad nim ulitował,
Żem go prosił na nocleg, do ubogiej budy. (*S.* 8—9).

W tym obrazku, jak widzimy, jest inna technika opisu ciemności. Niewiele mówi nam o niej poeta. A jednak wiemy, że jest zupełnie ciemno: podróżni zbłądzili, musieli stanąć, zatrzymać karetę i dość bezradnie, a bezskutecznie szukać drogi. W tych ich niepewnych ruchach («latanie»), w zdenerwowa-

http://rcin.org.pl/ifis/

niu, przejawiającem się w kłótni, w której służba, rozzuchwalona ciemnością, bezczelnie odpowiada senatorowi, — w tem wszystkiem czuć ciemną noc w lesie, i to w dodatku przy «plusku przykrym z szronem» i wszelkiej «nędzy niebieskiej».

Lecz są także noce, częściowo rozjaśnione czy to światłem księżyca, czy innem. W *Nadobnej Paskwalinie* taki mamy szkic nocy księżycowej:

. . . . . Nie kołaccie teraz,
O, co głuchym podwojom przygrawacie nieraz
I, pod szare czatując widoki miesięczne,
Skarżycie się. (*NP.* 123).

Chodziło tu poecie o przytłumienie wszystkich barw, nawet podczas miesięcznych nocy, czy też może dlatego nazwał szaremi «widoki miesięczne», że jest to noc w mieście, między murami, pod ścianami, i że tu nie o światło samo, ale o wygląd, o «widoki» w tem świetle chodzi. Jest bowiem drugi jeszcze obraz nocy księżycowej:

Noc beła pod Latonę w pełniej rozczosaną,
Przeźrzoczysta i jasna, którą dobrze spaną
Świeżo zniewczasowani pod swymi dżergami
Tchnęli tedy poganie pełnymi piersiami.
Ognie rzadkie błyszczały, a ubezpieczony
Swą wielkością, obóz ich z niskąd nie zamkniony. (*W.* 134).

Spokojny to, pogodny obraz nocy jasnej, «przeźroczystej», w czasie pełni. Jasność jej podkreśla jeszcze to, że ognie, i to rzadkie, błyszczą raczej, niż świecą, gdyż dość jasno jest od księżyca. Światło miesięczne nie jest tu już szare. Uczucie bezpieczeństwa i spokoju wieje z tego obrazka.

A oto jak wygląda to samo pole w inną noc, już po bitwie:

. . . . . Bo jako przestrone
Miedzy pole obiema było obozami
Wtedy się plugawemi okryło ścierwami,
A od gęstych pochodni zbierających ciała
Wszytka jako w płomieniu noc ona gorzała. (*W.* 128 b).

Jest tu nastrój grozy. Wywołują go «plugawe ścierwa», a i sama noc, jedna z owych czarnych, ciężkich nocy, bo tylko taka noc od pochodni mogła «gorzeć jako w płomieniu».

http://rcin.org.pl/ifis/

W noc jaśniejszą światła więcej błyszczą, jak to widzimy w opisie poprzednim. Tu patrzymy zdaleka, z obozu polskiego, na gęste pochodnie zbierających ciała, które odcinają się od czarnego tła nocy smugą ognia. A to zbieranie trupów podnosi jeszcze grozę obrazu.

Inna noc, rozświetlona także sztucznie, ale nie pochodniami, zaległa pod Zborowem:

. . . . . Aż nowy się rodzi
Rumor w wojsku, iże król tajemnie uchodzi,
Przebrawszy się z starszyną . . . . . .
. . . . . .
Wziąwszy w rękę reiment, na koń znowu wsiada
I przy świecach palonych wszytkim opowiada
Bytność swoję . . . . . .
. . . . . Póki ta noc straszydłoroda
Cieni swych nie rozbije i Lucyfer ranny
Dzień pokaże... (*WD.* I, 88).

I tu, jak pod Piławcami, w ciemności powstaje zamieszanie, ciemność rozjaśniają jednak świece około króla, który w ich blasku był widoczny dla wojska i stał tak aż do rana.

Dzień, wschód słońca, a nawet jutrzenka, zawsze zmienia u Twardowskiego nastroje na lepsze.

Oto dłuższy opis nocy, z zaznaczeniem nastrojów i uczuć, które ona budzi:

Pomykają taboru i na noc się puszczą
Wszytkę onę, gdzie ciemną bukowinną puszczą,
Fatalną narodowi naszemu przed laty,
W okropne przebywając miesięczne poświaty,
Coza wczasu i jakiej trudności użeli,
Która zjawi Hekate? Gdy i tu nie beli
Od pogaństwa wolnymi, coraz napadani
I tu z ślepych chachmęci milczkiem urywani,
Tu dużych drzew zasieki z parowów rażeni,
Tu huki i larwami nocnymi straszeni.
Jednak nieustraszeni, przebędą nakoniec
Te ciasności, póki wtym słoneczny ich goniec
Nie otchnie z antypodów. (*W.* 87—8).

Tak podczas nocy przedziera się przez las rycerstwo cecorskie w tragicznym odwrocie. I autor widzi i odczuwa tę noc ciemną, bez światła. Wspomina wprawdzie poeta

http://rcin.org.pl/ifis/

o «okropnych miesięcznych poświatach», lecz określenia tego nie można interpretować w sensie jakiegoś, częstego u romantyków, upiornego światła. Poprostu, albo tej poświaty było za mało, tak że wojsko «bukowinną puszczą» kroczyło w zupełnej ciemności, choć gdzieś tam, nad sklepieniem lasu, świecił księżyc, albo też z powodu okropności całego pochodu i na światło przeniosło się to określenie, jak określenie wogóle okropnej pory; mówi się przecie «okropny czas» i t. p. Ciemności te silnie podkreśla poeta. Najpierw mamy «ciemną bukowinną puszczę»; o nocy przypominają nam takie szczegóły, jak poświata miesięczna, «ślepe chachmęci», t. j. zarośla, skąd milczkiem i niespodzianie wypada wróg, zasadzki po ciemnych parowach, wreszcie huki i larwy nocne, t. j. różne przeraźliwe głosy, niewiadomo skąd i przez kogo wydawane, gdy nic naokoło nie widać. A wszystkie te trudności znikają i pozwalają «otchnąć» ludziom, gdy wyjdzie «słoneczny goniec». Tu więc mamy nietylko obraz ciemności, ale i przedstawienie stanów psychicznych, przez nią wywołanych.

Tego typu również są dwa wielkie, najpełniejsze obrazy nocy u Twardowskiego, — w *Dafnis* i w *Nadobnej Paskwalinie:*

. . . . . .

W którejbym teraz świata stronie była,
Nie znam, a celem wszytkiej śmierci stoję.
Może wilk błysnąć oczyma wściekłemi,
Może ma niedźwiedź jamę tu gdzie swoję,
Albo wieprz zgrzytnąć zęboma strasznemi,
Lada się cienia, licha dziewka, boję,
Lada i listu, gdy chróśnie po ziemi,
Cóż, by bestyja która tu wypadła,
Jakobym głębiej Awernu przepadła.

Ach! w tej przepaści i nocy tak ciemny,
Jakie mi w oczach straszydła stawają,
Jeśli mię próżno łudzi sen przyjemny,
Aż niebo leci, góry się ruszają,
Olbrzym się jakiś dobywa podziemny,
Którego nieba ramiona sięgają.
To blade jędze i w długich gzłach Parki,
Ciekące niosąc na głowach zegarki.

http://rcin.org.pl/ifis/

To niebo znowu zda mi się życzliwe,
I znalezione towarzyszki witam.
O, skąd się wzięły i tak sprzyjaźliwe
Ku mnie ich wiatry nawróciły, pytam.
Porwę się, porwę, aż mary fałszywe
I tylko łęku szynąwszy się, chwytam.
Tak przyrodzenie swoje czuje czasy,
Choć między śmiercią i głuchymi lasy. (*D.* VII).

Jest to staranny, subjektywny obraz ciemnej nocy w lesie, podczas której Dafne nie może rozróżnić wyraźnie kształtów otaczających ją przedmiotów. Powstaje stąd uczucie niepewności, a w rozszerzonych z ciemności, wytężonych oczach zaczynają się zjawiać niesamowite postacie. Nie mogąc korzystać ze wzroku, tem silniej wytęża Dafne słuch i zwraca uwagę na najlżejszy szelest. To natężenie słuchu i halucynacje wzrokowe potęgują jeszcze w czytelniku wrażenie bezwzględnej ciemności.

A oto noc w *Nadobnej Paskwalinie*, również ujęta «od wnętrza». Paskwalina:

Po wszytkich się dopiero w kosztownej karocy
Przejeżdżając widokach — teraz ciemnej nocy
Jedna sama, pod umbrą lichą się tą kryje!
Może to być, że ją kto — nie znając — rozbije,
Acz z korzyści nie drogiej, i — gdzie miejsca nie da
Wdziękom jej i urodzie — zbójcom gdzie zaprzeda.
. . . . . .
Luboby też znajomy potkał ją kto z miasta
(Hej! czegoby po nocy tak piękna niewiasta
Bez światła i żadnego chodziła konwoju!),
Z tego ją roztaszował wiotchego zawoju
I, poznawszy, osławił . . . . . .
. . . . . .
. . . . . Owo grzech do grzechu
Przyczynia nieszczęśliwa i co dalej, gorzej
Ma się, nędzna. Tym więcej jeszcze jej natworzy
Noc swych straszydł, gdy lada zda się jej pień srogi,
To ziemia się podnosić i stawiać na nogi
Olbrzymy niezmierzone, to w długich gzłach Parki,
Piastujące na głowach śmiertelne zegarki.
Lada cień ją, lada list — pod głuchą tę trwogę,
Tylkoż chróśnie po ziemi, ustraszy niebogę.

http://rcin.org.pl/ifis/

Cóż, by Hydra abo gdzie chamaleon pisnął,
Co hijena albo wilk oczami zabłysnął,
I przed nią te fałszywe stanęły zwierciadła
Jakoby nad Acheron nie głębiej przepadła.
Przecieżby Oliwera, zda się jej, nie bała
Przecie jemu samemu w potkaniu dostała.
. . . . . .
. . . . . Zaczym ją powrócone zorze
Otchną w tych fantazyjach, i, wszytkie te strachy
Rozegnawszy, Faeton, złocone jej dachy
Pokaże Minerwine na szczero stawionej
Z alabastru machinie. (*NP.* 52—54).

Te «strachy» Paskwaliny lepiej jeszcze, niż strachy Dafnidy, oddają ciemność nocy. Wyraźnie mówi ona, że «lada pień zda się jej srogi», czyli nabiera dziwnego, niepewnego kształtu w ciemnościach. Ciemność budzi w niej także szereg uczuć i refleksyj, jak to w nocy. Twardowski stara się tu oddać nastrój chwili i zgodnie z prawdą, a subtelnie odtwarza uczucia Paskwaliny.

Obie te noce mają tę także wspólną cechę, że opisane są obszernie, w całym przebiegu, że zaznaczona jest ich długotrwałość. Przytem obie są doprowadzone aż do rana, do wschodu słońca, który wraz z ciemnością rozprasza i trwogę. W *Nadobnej Paskwalinie* domyślamy się nastania dnia, gdyż już widać złocone dachy i alabastrowe mury klasztoru.

Ciekawy opis nocy nad ranem, tuż przed świtem, mamy w tymże poemacie:

. . . . . Aż na nogi wstanie
Długie swoje Oryjon, i zapieje na nie
Kur z pod strzechy, o której smakowitej dobie
Dozorna gospodyni, żeby tym dnia sobie
Krótkiego nadstawiła, budzi do kądziele
Dziewki swoje, a sama, przysute w popiele
Iskierki rozdymając, światło im gotuje.
. . . . . .
. . . . . Nu czas — maszli wolą —
Wyniść nam, Paskwalino, póki te pozwolą
Szare chwile pogody i olbrzym w tym mroku
Chrapiąc jeszcze straszliwie, nie dotrze się wzroku.
. . . . . .
Pójdzie za nim, gdzie drogi, ani ludzkiej stopy
Znaków żadnych, prócz między bagnistemi żłopy

http://rcin.org.pl/ifis/

I straszliwą łoziną steczka ciasna była,
Która ich w las, co dalej głębszy, prowadziła.
Więc w tym to niewidoku, czemu noc swych skrzydeł
Płaczorodych dodała, żeby dla straszydeł
Różnych napadających nie uniosła nogi
Abo w bok ustąpiła, łachmany ubogiej
Trzymać się rozkazuje i tak ją przez głuche
Cieśni te przeprowadzi, póki złotoruche
Dzień z morza ochyniony światło swe rozwinie.
(*NP.* 74—75).

Interesujący jest sam wybór momentu nad ranem, kiedy to noc już wnet ustąpi i szarzeć zaczyna, ale kształty jeszcze nie są wyraźne i tem bardziej się plączą, że jest to pora najlepszego snu, kiedy człowiek, któremu o tej porze wędrować przyszło, jest przez pół tylko przytomny, a zanim się zdoła otrząsnąć z resztek senności, wstaje dzień. Wybór tego momentu świadczy o silnie wyrobionej wrażliwości Twardowskiego na oświetlenie i nastroje, z niem złączone; dla mniej wrażliwego na światło człowieka będą te nastrojowe, «szare chwile pogody» jedynie okazją do ziewania, z powodu zbyt wczesnego wyciągnięcia z pościeli.

Na wschód słońca nie zwraca naogół Twardowski baczniejszej uwagi. Zwykle stwierdza tylko fakt, że słońce wstało, że rozwiały się cienie nocy, co łączy się z uczuciem ulgi. W *Dafnis* mamy też dwa, zupełnie w stylu klasycznej różanopalcej jutrzenki obrazki poranku, w pieśni na cześć jutrzenki. Raz gdy róża

Pod wdzięczną zorzę i świt purpurowy
Ciężkie perłami swe rozwija liście,

i drugi raz, gdy chór zwraca się wprost do Jutrzenki:

Ty, rano wszedszy do pięknej łożnice,
Wpuszczasz przez okno promień swój różany. (*D.* Prolog).

Te dwa obrazki są może wdzięczne (zwłaszcza róża, «ciężka perłami»), ale konwencjonalne. Jest jednak na zakończenie nocy, podczas której błądzi Dafne, ciekawy i oryginalny opis świtu:

Ale zda mi się, jeśliże niestała
Fortuna, abo nie mylą mnie oczy,

http://rcin.org.pl/ifis/

Poświata wstawa z Oceanu biała,
I nad wodami Oryjon już kroczy.
Zapała, widzę, zorza się zapała
I złote włosy w Idalijum moczy.
Ono i wcześnie spuszcza się ktoś z góry,
Jeśli nie Satyr, pewnie pasterz który. (*D.* VII, 12).

To już realna obserwacja. Zwraca Twardowski uwagę na pierwszy moment świtu, na niecałkowite, szare rozjaśnienie się, które dobrze oddaje «poświata biała». Następnie, już po rozjaśnieniu się, «zapała zorza», a wtedy, oczywiście, już rozszerza się widnokrąg, i można widzieć «kogoś», zstępującego wcześnie z góry.

Nie brak u Twardowskiego i oświetleń sztucznych. Widzieliśmy już noce, rozświetlone pochodniami, blask świec w nocy, tudzież obraz świecy dogorywającej, połączony z zachodem słońca (w opisie śmierci Zygmunta III). Obrazkiem rodzajowym wnętrza ze sztucznem oświetleniem można nazwać (w *NP.*) opis gospodyni, budzącej dziewki nad ranem i dmuchającej na iskry w popiele, kiedy to zaspany mrok izby rozświeca się nagłemi rozjarzeniami węgli, aż wreszcie gospodyni światło przygotuje. Z ciemnością tą i słabem migotliwem oświetleniem łączy się jakiś nastrój senności i zmęczenia; cały zaś obrazek, podpatrzony gdzieś w «piekarni», wraz z oświetleniem mógłby być żywcem przeniesiony na płótno współczesnego malarza szkoły holenderskiej.

Wieczorem zaś wprowadza nas Twardowski do wnętrza, oświetlonego sztucznem światłem, gdy Paskwalina wchodzi do chatki,

Gdzie przy lampie, bryżdzącej w ubogiej skorupce,
Śliczną Nimfę zastanie. (*NP.* 69).

W tem migającem słabem świetle widać postać ślicznej nimfy. Resztę izby zalega cień (1).

Ognie sztuczne, palone przy różnych «festach» i okazjach, Twardowski opisuje zawsze podobnie, według tego schematu:

(1) Tak w jednym, jak i w drugim wypadku to słabe oświetlenie podnosi głąb i tajemniczość wnętrza. (Wölfflin, l. c. Tiefe, Unklarheit).

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Toż inne widoki
Pod noc ciemną nastaną, wijąc pod obłoki
Ogniste kolubryny i splecione węże
Żarliwemi ogony, póki nie zaprzęże
Dzień swych koni i odtąd, rozbiwszy te cienie,
W jaśniejsze się ubierze słońca i promienie. (*W.* 99).

Dochodzimy do wniosku, że Twardowski prowadzi nas od brzasku, poprzez blask południa, aż do gęstniejącego mroku i nocy. I to nocy różnej: raz ciemnej całkiem, to znów księżycowej, to wreszcie rozświetlonej krwawym blaskiem pochodni, lub ogniami sztucznemi; te oświetlenia zmieniają się w naszych oczach, jak chmury i słońce, noc i świt, dzień i zmrok. Maluje także poeta oświetlenia przejściowe i rozwija cały ich przebieg w naszych oczach. A wszystko to — zgodnie z prawdą i z odpowiednim nastrojem.

* * *

W opisach przy pełnym blasku słońca Twardowski zwraca szczególną uwagę na blaski, które powstają przez odbijanie się promieni słonecznych od drogich kamieni i tkanin, na błyski, jednem słowem, na wszelkie modyfikacje, które wprowadza w obraz światło. Pozwólmy mu mówić samemu; w *Przeważnej Legacji* czytamy:

Bieli się od opończy i hab zgraja ona,
Jasny dzień i twarz wdzięczną lżąc Hiperyjona,
Naszych zaś świetne sagi i od złota rzędy
Po polach przeźrzoczystych niecą łuny wszędy(1).
(*PL.* 40).

Widzimy odrazu, że wyobraźnia poety widziała ten obraz w pełnem świetle słonecznem. Tylko wtedy bowiem, białe szaty mogą tak się bielić i lśnić w słońcu, że aż «lżą dzień jasny i twarz Hiperyjona», t. j., że aż oczy ślepną. Kolorowe zaś tkaniny jedwabne i złote ozdoby niecą łuny po przestronnych

(1) Podobnie i w Pałacu Leszczyńskich, M. 143: Ale niemniej i konie do siebie to czują, — Że w złocie, że i złote wędzidła smakują — Ważąc się pod rołdaczy i złotemi rzędy, — Skąd po polach przyległych miece się blask wszędy.

http://rcin.org.pl/ifis/

polach. Zgodnie z rzeczywistością, oddaje tu Twardowski różnice w blasku bieli i lśniących barw. A obraz ten razem z przestrzenią powietrzną «przeźrzoczystych pól» kąpie się w blaskach południowego słońca. Wydaje się nam, że obserwujemy go z jakiegoś oddalenia, choćby niewielkiego, jakgdyby się poeta umyślnie oddalił od orszaku, żeby lepiej oglądać spotkanie. Gdyby bowiem był w nim, nie mógłby widzieć tak dobrze, jak «świetne sagi» polskie niecą łuny wszędy.

Podobne bardzo zjawisko, lecz zbliska oglądane i na mniejszą skalę, znajdujemy w tejże *Przeważnej Legacji:*

Wdzięcznością mu i oczy, i skronie pałały,
A łuny, które z drogiej szaty się zrażały,
Glance niosły dalekie, jako gdy na niebie
Tęcze Febus odbija różnych farb od siebie.

(*PL.* 66).

Widzimy tu zbliska blask kosztownej materji na jednej tylko osobie. Świetność zjawiska aż kilka razy podkreśla poeta. Więc «łuny się zrażały», «glance niosły dalekie», wszystko zaś jest podobne blaskiem i barwnością do «tęczy różnych farb». Nadomiar oczy i skronie posła «pałały» w przenośni wdzięcznością, przez co i cała jego osoba jest otoczona wielkim blaskiem.

Od blasków i połysków, złota i drogich kamieni lśni także orszak Ossolińskiego podczas wjazdu do Rzymu. Kilka razy maluje Twardowski grę świateł na świetnym orszaku. Noszą tam ludzie:

. . . . . Rumelskie telije,
Katanki teletowe, skąd trojaki bije
Blask od słońca.

Konie

...szły w rzędach, szczero okowanych
Dyjamenty drogimi, rubiny, szmaragi.
. . . . . .
. . . . . Od nich blask z daleka
Oczy ludzkie urażał, aż podkowy grzmiały
Same złotem.

http://rcin.org.pl/ifis/

Jeden z orszaku, Ciekliński,

...sam w długo szacie opuszczonej,
Od kamieni i złota wszytek oświecony,
Siedział tedy.

Ossoliński siedział na koniu, który

. . . . . strojem i pięknością
Wszytkim nieporównany, szumne ważeł nogi,
Szczero od manijery jubilerskiej drogi
Błyszcząc i chryzolitów. Szata haftowana
W łuskę złotą, którą mu tam, gdzie zapinana,
Z dyjamentów wschodowych petlice okuły.
Czołdar perły i krwawe rubiny posuły.
Owo wszytek, jako gdy, dziennej swej karoce
Dosiadszy w Ijonijej, słońce się migoce
W przeźrzoczystym jezierze, albo w szarym zmierz-
Rozczosany kometa. [chu
(*W.* 210—213).

W szeregu zwykłych określeń blasku i gry świateł wyróżnia się to ostatnie. Mamy tu opisane dwa zjawiska świetlne: grę świateł na wspaniałych szatach, obsypanych drogiemi kamieniami, a w związku z tem przepyszną reminiscencję słońca, migocącego w przeźroczystem jeziorze, przyczem w porównaniu tem trafnie uchwycony moment odbitego blasku i jego migotliwość (1). Ten zaś «kometa, błyszczący w szarym zmierzchu», także jest bardzo ciekawy, a to zarówno ze względu na samo zjawisko świetlne, jak i przez umieszczenie go na tle szarego zmierzchu. Uwydatnienie szarości jest znamienne dla barwnego odczuwania. Szarość napotykamy u Twardowskiego cztery razy: w cytowanych poprzednio «szarych miesięcznych poświatach», w *Nadobnej Paskwalinie* («szare chwile pogody» przede dniem), we *Władysławie IV* («noc w szarej opończy») i w tym opisie wjazdu, gdzie jest nadto stopniowanie blasku — od blasków zwykłych

(1) Blask słońca, odbitego w zwierciedle, mamy również w obrazie Paskwaliny. W oknie gdy siedziała — A tedy urodziwa Nimfa ją czesała — Przed nią dyjamentowe trzymając zwierciadło. «Dyjamentowe zwierciadło» to chyba blask słońca, odbitego w lustrze, a widzianego przez «kochanków» Paskwaliny pod oknami.

http://rcin.org.pl/ifis/

aż do olśniewającej postaci Ossolińskiego, porównanej do odbitego w jeziorze słońca.

Nietylko jednak orszak Ossolińskiego mieni się blaskami, lecz i w kilku innych miejscach poematu zwraca Twardowski na nie uwagę (1), naprzykład gdy po elekcji wjeżdżał świetny orszak króla,

. . . . . z łuny słońce przeźrzoczystej,
Od rzędów odrażonej i ciężarów złotych
Jaśniej trzykroć świeciło. (*W.* 208).

Tutaj zwraca poeta uwagę na silniejsze natężenie światła słonecznego w pobliżu orszaku z powodu «łuny przeźrzoczystej».

Blask służy mu jeszcze do uświetnienia osoby królewicza, idącego na wyprawę:

. . . . . A świetnie nad głową
Orły mu polatują, polor ze zbrój złoty (2)
Miece blaski, i niebo pogrzmiewa z ochoty. (*W.* 48).

Kilka razy ukazują się łuny i blaski w *Nadobnej Paskwalinie*, która wogóle jest najbardziej kolorowa z utworów Twardowskiego. Tam też największa jest obfitość klejnotów i lśniących metali. Oto np. pałac Wenery: ściany błyszczą od złota, a progi, stopnie, podwoje pałają «miedzią koryntyjacką». W tym opisie podziwiać trzeba subtelne rozróżnienie blasku ścian i progów. Trzeba sobie zdać sprawę, że mamy tu dwa razy obok siebie blask metalu, raz świetlisto-żółty — złota, łącznie z chryzolitami — błyszczący, drugi płomienisto-czerwony miedzi — pałający.

Światła, odbite od różnych świecących przedmiotów, służą Paskwalinie za drogowskazy. Gdy np. paw Junony zjawi się na łące cudownej, to w blasku jego piór:

(1) W. 238: Aż się tu niezwyczajną łuną — Obóz wszytek oświeci. — (2) Zresztą światło znalazło się tutaj prawdopodobnie jedynie z pobudek panegirycznych. — W tym samym celu i ten blask: Wiśniowiecki Janusz i Jeremi — W jakim więc pożarze . . . . . — Błyszczą dwa chryzolity, przeciw będąc sobie — W sztuce drogiej, a jeden drugiego ozdobie — Wzajemnie się kochając. Równym z sobą i ci — Certowali splendorem. (W. 246).

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Wszytkie oświecą się te tu
Knieje ciemne.

Albo, gdy Paskwalina nie jest jeszcze pewna, w którą się stronę zwrócić, aby trafić do klasztoru Junony, mówi jej Satyr:

Pódźże zatym szczęśliwie, gdzie cię ono wzywa
Niebo samo, i z dachów odrażone łuny
Kościelnych już oświecą.

Dodajmy, że blask inaczej się objawia, gdy jest nisko przy ziemi i rozświeca poszycie ciemnych kniej, jako blask od pawich piór, inaczej zaś, gdy Paskwalinę wzywają łuny z kościelnych dachów, które świecą wysoko na niebie, tak że to niebo zdaje się ją wzywać.

Lecz najświetniej zajaśniał blask na włosach Paskwaliny:

A wprzód włos po ramionach płynął busztynowy,
Który, kiedy dosięgło słońce więc jej głowy,
Zajmował się płomieniem, przez ciche pioruny
Niecąc reperkussyje i żarliwe łuny
Po kosztownych pokojach. (*NP.* 12).

To zjawisko świetlne widzimy w całym przebiegu, od momentu powstania, aż do zawrotnego natężenia blasku. (p. Ruch). W naszych oczach ciepła, ale spokojna i matowa, bursztynowa fala włosów zaczyna nabierać życia pod promieniami słońca — «zajmować się płomieniem», i to znów nie jednostajnym, ale jakby plątaniną błyskawic, «przez ciche pioruny». Czar rośnie — to już nie włosy, lecz jakaś świetlana ognista aureola nieci odblaski i żarliwe łuny po kosztownych, zapewne lśniących od zwierciadeł, drogich kamieni i tkanin pokojach. Włosy te, rozświetlone tak niesamowicie, żyją swojem własnem, złudnie wspaniałem życiem, lub raczej żyją i poruszają się światłem. Nawet w *Wojnie domowej*, w której poeta świadomie rezygnował ze wszystkich prawie ozdób stylu, pisząc szczerą prawdę (przez co nieraz wpadał w szczerą prozę), nie mógł pozostać obojętnym na blask słońca na tarczach i puklerzach:

Tak od złota pałały tarcze i puklerze,
Rzędy, forgi, bończuki, pałasze, koncerze
Tak od srebra namioty, kredense i stoły. (*WD.* I, 25).

http://rcin.org.pl/ifis/

Oprócz blasku z odbicia światła nie brak nagłych błysków, np.:

. . . . . Widzieć Tyszkiewica!
On jako po burzliwem niebie błyskawica
Uwija się i lata i raz zda się zmierzchnie,
Raz znowu z pod obłoku wspłonie i wypierzchnie,
Piorun niosąc gotowy. (*W.* 80).

W tem porównaniu są dobrze zaobserwowane szybkie i nagłe migoty błyskawic na burzliwem niebie, przyczem głównie zwraca poeta uwagę na częste, a nieobliczalne i niespodziewane powtarzanie się groźnego zjawiska. Nacisk kładzie na kolejne ściemnianie się i nagłe, tem silniejsze potem, «spłonięcie» i rozjaśnienie się widnokręgu.

Błyskawice są także w następującem porównaniu:

. . . . . Dopiero możniejsze panięta,
Senatorscy synowie i przednie książęta
Nieśli czoło w tej twarzy . . . . . .
. . . . . Lubo to w żałobie
Cerze akkomudując, czernią się po wierzchu,
Pospolitej, a jednak, jako w nocnym zmierzchu
Z twardo upalonego od słońca obłoku
Na poranną pogodę niedościgłe oku
Pierzchają błyskawice: tak z pod ich się szaty
Dobywały promięnie fortuny bogatej
I złota ukrytego. Konie żuły złoto,
Złotęm rzędy pałały, nawet samo błoto,
Od podków oświecone i manelli złotych,
Kałęm drogim bryzgało. (*W.* 201).

Nietrudno stwierdzić różnicę tych dwóch obrazów. Tam mieliśmy porównanie do burzliwej nocy, gwałtowną gonitwę błyskawic po zachmurzonem niebie, tutaj — spokojny obraz pogodnej, letniej nocy «kiedy w nocnym zmierzchu pierzchają» jasne, ciche błyskawice «na pogodę». Tam, dla odmalowania bitwy, chodziło o nagłe, groźne ściemniania się i rozjaśniania, tutaj zaś mamy przed oczyma jakby złoty, migotliwy haft błyskawic na czarnem tle nieba. Szybkość ich migotania bawi oko, a nie przeraża, i doskonale użył tu poeta tego porównania w opisie oficjalnej żałoby, z poza której błyska zbytek,

http://rcin.org.pl/ifis/

a z poza słabego żalu za starym królem — radość z powodu nowego.

Jedno, wielce charakterystyczne połączenie blasku i błysku dwa razy znajdujemy u Twardowskiego. Oto

. . . . . Lata myśl szalona
Jako cyga od dzieci biczami sieczona,
Albo piorun niebieski w bystrej błyskawicy,
Albo po przeźroczystej od słońca miednicy
Blask ciskany. (*W.* 56).

Jak dalece zjawiska świetlne były bliskie Twardowskiemu, świadczy fakt, że użył tu jednego z nich do porównania z zakresu myśli. A nawet zjawisko świetlne podwójnie skojarzyło mu się z obrazem myśli, raz jako oślepiające, nagłe światło błyskawicy, drugi raz jako równie oślepiający, choć nieprzemijający blask miednicy z jakiegoś wypolerowanego metalu. Ta zaś miednica, czyli zwierciadło wklęsłe lub wypukłe, znacznie jeszcze zwiększa siłę blasku. Przytem porównanie to w pełni osiąga swój cel, a mianowicie uplastycznia latanie szalonych myśli, skaczących tu i tam, chwilami olśniewających i gubiących się nagle, jak błyskawica. Że zaś nie jest to u Twardowskiego porównanie, wzięte bez realnej obserwacji, świadczy o tem następujący cytat z *Nadobnej Paskwaliny:*

Aż wtym, niespokojnemi tocząc źrzenicami,
Kiedy nimi po stronach i tam, i sam ciśnie,
Blask jakiś od poloru żelaza zabłyśnie
Nagły, nierozeznany, podobny w miednicy
Słońcu odrażonemu, abo błyskawicy,
Wypierzchnionej z obłoku. (*NP.* 122).

Widzimy tutaj całkiem realny blask «od poloru żelaza», w silę o tyle bardziej natężony, że dzieje się to na cudownej łące, rozświetlonej i rozżarzonej w promieniach południowego słońca. Zaznacza się tutaj jaskrawość zjawiska świetlnego, nie dającego się przez swoje natężenie odrazu ogarnąć świadomością. Blask jest «nagły, nierozeznany», jak i w rzeczywistości blask tego rodzaju. Wiedzą o tem dzieci, puszczające «zajączki» lusterkiem, które potrafią każdego, na chwilę choćby, zmieszać i oszołomić nagłym blaskiem. Tak

http://rcin.org.pl/ifis/

więc Twardowski oddał tu nietylko zjawisko świetlne, ale do pewnego stopnia podpatrzył także reakcję na nie.

Ciekawie maluje poeta zjawiska świetlne podczas bitew:

Ziemia ciężko zawyje, napół się rozpadszy,
A tu ogień, gdzie droga poda się, wypadszy,
Wspłonie strasznie, jakoby piekielne się Lerny
I wszytkie otworzyły Etny i Awerny,
Z swych przepaści siarczyste wzgórę łuny pieniąc,
A powietrze i niebo w noc straszliwą mieniąc. (*W.* 37).

Chodzi tu o odtworzenie światła z ognia i łuny. Maluje poeta płomień, wznoszący się i pieniący, i siarczyste łuny na tle dymu i kurzu, tak że dookoła powstaje ciemność, noc straszliwa na niebie i ziemi, a świeci tylko płomień i łuna.

Podobne zjawisko:

. . . . . tak gęste puścił zewsząd grady
Do obozu naszego kul strzał i kamięni
Z machin więtszych, że wszytko zdało się z płomięni
Gorzeć niebo i w grubym zamieszane dymie
Rozstępować powietrze . . . . . .
. . . . . wzajem się odzywa
. . . . . .
Lubomierski i pali z szańców także swoich,
Ognia ogniom dodając: że z takich oboich
Błyskawic i piorunów oczy porażone,
Ani uszy, jakoby rózgą uderzone
Żelazną Merkurego, znosić już nie mogą
Zmysłem ludzkim. (*W.* 125).

Widzimy tu «niebo z płomieni» i ciemność powietrza, a wreszcie porażenie wzroku błyskawicami.

I jeszcze jedno podobne:

Sieką się pałaszami, jako wieprze dzicy
Na Edonie zęboma; że w tej błyskawicy
I ognia, i żelaza dzień ustanie jasny. (*W.* 79).

Nastają więc ciemności, rozjaśnione tylko błyskawicami ognia i żelaza. Następne zjawisko, kto wie, czy nie należałoby raczej do blasków?

. . . . . A Marsowej pieśni
Posłyszą w tym taratan, gwałtem się wysuną
I tak o się uderzą, że ognistą łuną
Samo wspłonie powietrze. (*W.* 77).

http://rcin.org.pl/ifis/

Tu bowiem przy starciu zalśniły zbroje i miecze, lecz z drugiej strony, mogły się i iskry skrzesać z gwałtownego starcia, a właśnie na siłę tego starcia kładzie nacisk poeta.

A oto jeszcze jeden opis podobny — szturm do bronionej przez Szwedów wyspy Fierji:

. . . . . Nasi... przez nieuśmierzonego
Morza fale do nich się w barkach przebierają
I już to Mittelfaru, to wpływ dopiają
Goldyńskiego kanału, z dział ogromnych bijąc
Bez wytchnienia do siebie. Skąd gromy, się wijąc
Niebo nierozeznane w dymie oświecały,
Aż same się płomieniem wody zajmowały.
(*WD.* II. 270).

Opis to ciekawy zarówno ze względu na przesadę barokową (płonąca woda), jak i na przedstawienie bitwy morskiej, kiedy to w wodzie odbijały się blaski płomieni.

Płomień raz jeszcze wspomina Twardowski, nawet z uwzględnieniem jego barwy, gdy opisuje, jak przy «babie złotej» nad Obem:

Zaległ brytan, w modrawym srogo tchnąc płomieniu.
(*W.* 29).

Obok tych oświetleń, blasków, błysków i płomieni, nie można pominąć roli światła — w opisach tych wszystkich pałaców i splendorów, które wyszczególniliśmy, mówiąc o barwach. W opisie wnętrza pałacu Wenery nie zapomina poeta o oświetleniu, np. pełno w nim

Kunsztów i konterfetów, któremi tam one
Drogie stropy jaśnieją. Czemu wydrożone
Z górnych okna kryształów tym więcej dodają
Widoku i splendoru, gdy się otwierają
Na rozkoszne ogrody i różańce włoskie. (*NP.* 10).

Gdyby nie te okna, które dodawały tu światła, «widoku i splendoru», wnętrze pałacu straciłoby wiele ze swego uroku.

I w pałacu cesarskim:

Aż gdzie się przeźrzoczysta altana otwiera,
Która zda się, że wszytkie ozdoby zawiera
Świata tu zniesionego. Kosztowne obrazy
Przeszłych widzieć cesarzów. (*W.* 148).

http://rcin.org.pl/jfis/

Rozumiejąc, że obrazy potrzebują światła, umieścił je Twardowski w «przeźroczystej altanie». Jak bardzo zważał na światło, potrzebne mu do oświetlenia jego ulubionych wspaniałych wnętrz, świadczy jeszcze ten urywek z opisu klasztoru Junony:

Sama z wierzchu machina przeźrzoczysta miała
Na kształt rzymskiej kopułę, którą przyjmowała
Światła wszytkie słoneczne. (*NP.* 141).

A kiedy ksieni

Nakoniec, po skończonej tej uroczystości,
Prowadzi ją do sale przedziwnej jasności,
Okna mając kowane w paryjskim krysztale,
(*NP.* 148).

to Twardowski, mimo że w dalszym ciągu opisuje krwawe korale i rubiny w tej sali, głównie olśniony jest jej «przedziwną jasnością» i odrazu szuka źródła tego wspaniałego oświetlenia.

Z tego, co się powiedziało o zjawiskach świetlnych w poezji Twardowskiego, można stwierdzić, że lubuje się on w malowaniu blasków, błysków i łun z jednej strony, z drugiej zaś chętnie posługuje się zupełną ciemnością nocy, dla wywołania odpowiedniego nastroju. Ciekawe są tu pod tym względem obrazy zamieszania bitewnego, w których poeta zestawia ciemność, jaskrawą łunę i blask płomienia. Charakterystyczne też z tego samego powodu są powtarzające się kilka razy błyskawice, czyli bezpośrednie sąsiedztwo nagłych, silnych błysków i ciemności. To też stanowi główny efekt ogni sztucznych. Nie znaczy to jednak, żeby Twardowski nie cieszył się blaskiem i pięknem dnia słonecznego; przecie opisuje je nieraz.

A jaki jest w jego poezji stosunek wzajemny barw i świateł? Łączą się one harmonijnie. Często zaznacza poeta blaski barw i łuny, od nich bijące, często, pod wpływem blasku, barwy stapiają się z sobą, tak że ich zupełnie rozróżnić nie można, nabierają wyrazistości, lub szarzeją, zależnie od oświetlenia. Najwymowniej świadczy o tem opis łąki cudownej, dnia deszczowego i chwili zapadania zmroku. Nigdy też nie wykracza Twardowski przeciw prawdzie w opisach nocy. Wtedy bowiem, zgodnie z rzeczywistością, w jego opisach niema

http://rcin.org.pl/ifis/

barw. Z pośród barw, jedna tylko biel jest widoczna w nocy (w długich gzłach Parki), ona bowiem jedna tę resztę światła, która jest, odbija od siebie. Barwy ze światłem łączą się w jedną malarską całość.

* * *

Jakże wobec tego przepychu barw i świateł przedstawia się u Twardowskiego kształt, linja?

Linja może występować dwojako: jako czysto linijny rysunek i jako kontur, w malarstwie czy rzeźbie. Takie kontury rzeźbiarskie zdarzają się u Twardowskiego. W pałacu Wenery:

Skąd wychodząc, na bramie nimfy dwie ulito
Z złota szczero skazują w dyjamencie ryto
Palcatem koralowym znaczne te litery. (*NP.* 11).

Poeta zaznacza tutaj kształt, kontury nimf, wyrzeźbionych w charakterystycznym ruchu, wskazywania laseczką na tablicę. (Nie zapomina Twardowski i o barwie nimf).

Podobny, a raczej ten sam pomysł mamy w *Pałacu Leszczyńskich* (*Tur.* I, 104): te same dekoracyjne postacie kobiece, rozmieszczone symetrycznie, z tym samym ruchem wskazywania, który łączy je właściwie w ornament drzwi. Pewną odmianę wnoszą w tymże *Pałacu Leszczyńskich* syreny przy fontannie. Tu znowu jest opis kompozycji rzeźbiarskiej: lwy, słup, cztery syreny, wieszające się, z konwencjonalnem wzniesieniem rąk z dzbanami. Lwy te zresztą są również konwencjonalnie ornamentacyjne.

Są też kształty w opisie wjazdu Ossolińskiego, którego orszak lśnił od barw i blasków. Znana nam już młódź, «nad wiosnę rozkwitniona», tak oto jechała:

. . . . . sajdaki kształtnie opuszczone
Z łuki barbaryjskimi i tak ułożone
Nieśli do nich ramiona, jakoby się z synem
O lepszą ustrzeliwać mieli Wenerzynęm.
Konie także pod nimi w pierzu nie mniej strojnym,
Ich się akkomodując szumom niespokojnym,
Przepryskały wesoło, a starzec ozdobny
Chociszewski im wodzem; zdał się być podobny

http://rcin.org.pl/ifis/

Lotnemu Pegazowi. Dzida perska w ręku
I skrzydła roztoczone od zadniego łęku
Orlego unosiły. (*W.* 211).

W tym opisie łucznicy dla wywołania efektu kształtu są upozowani tak, jakby mieli strzelać; z łukami napiętemi w rękach tworzą wdzięczne sylwetki. Niezwykłością i pięknością kształtu uderza nas również stary husarz i jego roztoczone skrzydła, chociaż tutaj jest pewna stylizacja kształtów wyszukanych. A we wszystkich tu opisanych wypadkach, oprócz kształtu, maluje też poeta barwę, czyli łączy kształt z barwą.

W opisie urody kobiecej wyjątkowo, raz jeden, maluje przedewszystkiem kształty. Gdy Paskwalina leży uśpiona na cudownej łące, Kupido widzi

. . . . . samę na murawie
Leżącą Paskwalinę, jako urodziła
Matka ją Andronija, prócz się zasłoniła
Subtelną bawełnicą, ale nie tak, żeby
Oko nie przeniknęło . . . . . .
. . . . . A tuby dopiero,
Widząc tak obnażoną i w ozdobie szczero
Własnej swojej, malarz ją który mógł malować
. . . . . .
. . . . . Jako piękna była,
Jako szyja, jako pierś na wierzch się dobyła,
Cóż dalsze alabastry? Cóż — gdzie warowała
Wstydem ją swym natura i uformowała
Obeliski tak śliczne. (*NP.* 125).

Z barw są tu tylko konwencjonalne «alabastry» na oznaczenie białego ciała, a poza tem tylko kształty: rysunek szyi, piersi, nogi — obeliski. Co charakterystyczne, że patrzy poeta na śpiącą Paskwalinę jak na model do obrazu, pragnie, żeby ją malarz jaki tak malował. Kto wie, czy niema tu wspomnienia o obrazach uśpionych, nagich piękności, Wenery, czy Magdaleny.

A oto opis śpiącej Dafny:

Lewą się wsparła, w prawej trzyma ręku
Konia na wodzy, a sajdak u łęku. (*D.* X, 15).

Jest to wyraźny rysunek, a w każdym razie czysty kontur konia i postaci Dafny, z rysunkiem tak starannym, że

http://rcin.org.pl/ifis/

i o wodzach, które przedstawiają się jako linja, nie zapomniał poeta.

W *Pam. śmier. król. Aleks.*

Już niebieskie boginie w płaszczach opuszczonych,
Jako chodzą po Troi popiołach wzgardzonych
Pryjamowe kochanki. Już przy trumnie złoty
Pozostałe zalecą wiekom przyszłym cnoty. (*M.* 43).

Mamy tu kontury postaci w opuszczonych płaszczach. Nic nam poeta nie mówi o ich barwie, tylko o linji ich szat.

Podobny zresztą wypadek jest w *Przeważnej Legacji* w omówionym już opisie dnia deszczowego:

Chyląc się, idziem dalej, jako gdy ogony
I skrzydła pyszno chudzi opuszczają pawie.
Albo zmokli po błotach hercyńskich żórawie. (*PL.* 131).

I tu są tylko kontury, kontury zmokłych ptaków, a przez skojarzenie i ludzi «w opończach i kiwiorach».

Kształt także uderza poetę przy przemianie Dafny w drzewo bobkowe:

Ludzkość wszelaka odeszła odemnie,
A skórą zwierzchu grubą porastywam,
Gałęzie z ręku, sękowate boki,
A w list się rozwił głowy wierzch wysoki.
(*D.* XIV, 11).

Ta sylwetka wielkiego drzewa jest wcale dokładna: gałęzie, sękowate boki, «list rozwity».

Oprócz konturów, linję mamy jeszcze w rysunku. Tu należą emblematy i herby, chorągiew z otomańskim księżycem, topory złotem szyte (na oponach w opisie wjazdu Ossolińskiego) i głowy żubrze Leszczyńskiego, oraz wieniec laurowy Apollona, którego kształt zwrócił uwagę poety, skoro mówi, że wieniec «wity w prześliczne promienie». Rysunek występuje tu czysto i wyraźnie. Podobnie delikatny rysunek ma ręka Paskwaliny:

. . . . . a ręka niepodobnie biała,
Prócz weny lazurowe, które żywot rodzą
Subtelniejsze nad nici zewnątrz ją przechodzą.

http://rcin.org.pl/ifis/

Uderza nas tutaj delikatny rysunek żył.
Zato zupełnie bez charakteru są w pałacu Junony

Po kosztownych podłogach dyjamentem ryte
Kiedyś od Polikteta dzieje znamienite
Wielkiej tej monarszyny; (*NP.* 149),

gdyż dalszy opis tych dziejów jest poprostu przypomnieniem zdarzeń mitologicznych, nie układających się w wyraźne obrazy.

Co stanowi wspólną cechę wszystkich tu zebranych opisów kształtu? Przedewszystkiem ich ubóstwo. Samych opisów jest niewiele (1), przytem uderza ubóstwo motywów i ich konwencjonalność. Konwencjonalne są bowiem te nimfy, winietowo ustawione, konwencjonalna, choć barokowa, fontanna. Nawet ci łucznicy, przez to tylko, że jadą upozowani jak do obrazu, że trwają w niezwykłym ruchu, utrwalają swoje kontury w oczach poety. Podobnie ma się rzecz z leżącą Paskwaliną i Dafną. Ciekawsze są boginie w płaszczach opuszczonych i zmokłe ptaki: tu są kontury rysowane dla oddania nastroju. W jednym i drugim wypadku nastrój jest ponury. W drugim zaś ponadto niema słońca, barwy nie uderzają, i tylko kontury, niekształtne zresztą, uwydatniają się w szarości dnia. Ciekawy jest również kontur drzewa — Dafny. Uderzył on poetę przez kontrast z poprzednią postacią nimfy, — przez moment przejścia jednego kształtu w drugi, moment ciekawy i wart opisania. W rysunkach, do konwencjonalnych i przypadkowych należą emblematy i herby, rzeczy wówczas ważne, które trudno było pominąć. Kształtem konwencjonalnym, choć użytym w porę dla artystycznej dekoracji, jest wieniec mirtowy Apollona. Najsubtelniejsza obserwacja z tego zakresu to rysunek żyłek na ręce. W porównaniu z bogactwem barw uderza ubóstwo kształtów. Przytem rzadko zaznacza je Twardowski wyraźnie, są one po największej części konwen-

(1) Nie ręczymy za to, czy są to wszystkie kształty, w każdym razie niema charakterystyczniejszych. Wogóle kształty nie uderzają czytelnika, barwy zaś rzucają się w oczy. Jeśli się znajdzie jeszcze jakiś jeden, czy kilka opisów kształtów, to nie zmienią one w niczem zasadniczego ich charakteru.

http://rcin.org.pl/ifis/

cjonalne i wspomniane mimochodem. Często zato zaciera poeta kontury i to świadomie, a zgodnie z prawdą obserwacji. Nawet emblemat, żubrzy łeb na chorągwi wołoskiej, «pryska ogniem». W upalne południe drzewa się żarzą, zatracając kształty; kształty się zacierają i rozszerzają o zmierzchu, a w nocy zmieniają się, zależnie od słabego oświetlenia, wytężenia wzroku i napięcia nerwów, dając podkład realny przywidzeniom i halucynacjom. Podobnież o świcie, kształty są niepewne i niewyraźne.

W każdym razie, na podstawie tego materjału, nie można Twardowskiego nazwać rysownikiem, malarzem konturów i linji; jest to malarz plam barwnych i świetlnych.

Wölfflin uważa malarskość, ujmującą świat w postaci barwnych i świetlnych plam, za znamienną cechę baroku, w przeciwstawieniu do linijności renesansu. Popiera tę swoją tezę szeregiem przykładów, z zakresu malarstwa, rzeźby i architektury. Cała kolorystyka Twardowskiego może służyć za dowód malarskiego sposobu patrzenia na świat, nietylko malarzy, ale i niektórych poetów, czy też może wogóle ludzi baroku.

Niechaj wolno będzie poprzeć tę hipotezę porównaniem poezji Twardowskiego z poezją Kochanowskiego. Znaną jest rzeczą wielkie ubóstwo barw w utworach Jana z Czarnolasu, a także ubóstwo oświetleń. Co więcej, Kochanowski prawie zupełnie pomija oświetlenie, umieszcza akcję w świetle neutralnem, nie zmieniającem kształtów. Nie widzimy nocy w *Sobótce*, nic nam nie mówi poeta o ciemności w pieśni o furcie (I, 25); raz jeden jedyny zwraca uwagę na «noc jasną nad zwyczaj tych czasów» (*Pieśni* I, 13). Również mało jest opisów zjawisk świetlnych (wschody, zachody), i są one po największej części konwencjonalne. Najlepiej jednak zilustruje malarski i linijny sposób patrzenia na świat ujęcie tego samego tematu, np. opis urody Paskwaliny a Doroty. Kochanowski:

Twoja kosa rozczosana
Jako brzoza przyodziana,
Twarz jako kwiatki mieszane
Lelijowe i różane.

http://rcin.org.pl/ifis/

Nos jako sznur upleciony,
Czoło jak marmor gładzony,
Brwi wyniosłe i czarnawe,
A oczy dwa węgla prawe.

Usta twoje koralowe,
A zęby szczere perłowe,
Szyja pełna, okazała,
Piersi jawne, ręka biała.

A Twardowski:

A wprzód włos po ramionach płynął bursztynowy,
Który, kiedy dosięgło słońce więc jej głowy,
Zajmował się płomieniem, przez ciche pioruny
Niecąc reperkussyje i żarliwe łuny
Po kosztownych pokojach. Smukowniejsze czoło
Nad alabastr gładzony wydane wesoło
Brwi puszyły, niebieskim równając się łukom
Od słońca odrażonym, oczy — dwiema krukom,
Wielkie i otworzone, przez obroty żywe
Łaski oraz i żądła strzelały szkodliwe.
. . . . . .
Nos w miarę pociągniony, jagody różane
Śliczną dzielił ideą, które — pomieszane
Napół ze krwią i mlekiem — tym wdzięczności w sobie
Miały więcej, kiedy wstyd przyrumienił obie.
Usta krwawsze nad koral, słodko się spoiły,
Czymby do smakowania sposobniejsze były
I mordentów przyjemnych. Szyja z żadnym śniegiem
Tatarskim nie równała, którą swym szeregiem
Droga sznura perłowa wkoło opasała,
Aż gdzie dalej natura wstydem warowała.
Pierś zupełna i biała. (*NP.* 12—13).

Obydwa opisy to typowe katalogi piękności. Wszystkie prawie realne szczegóły urody są takie same. Jak różnie jednak opisane! Piękność renesansowa ukazuje się w neutralnem jakiemś oświetleniu, które zupełnie na nią wpływu nie wywiera. Mało też na niej barw. Nie dowiadujemy się np. nic o barwie włosów, widzimy wzamian dokładny ich rysunek, co jest znamienną cechą renesansu. Bujność ich i linja jest zaznaczona w pięknem porównaniu: «kosa rozczosana — jako brzoza przyodziana». Oczywiście porównanie to odnosi się jedynie do kształtu, nie do barwy. Jest to renesansowa dąż-

http://rcin.org.pl/ifis/

ność do określenia nawet tak pod względem konturów niepewnej rzeczy, jak korona drzewa, lub rozpuszczone włosy. Zato o włosach Paskwaliny nietylko dowiadujemy się, jaką mają barwę, lecz i jak mienią się w świetle słonecznem. I inne barwy są w większem natężeniu. Czoło jest nietylko gładkie, ale i alabastrowo białe, oczy nietylko czarne, ale i «wielkie i otworzone przez obroty żywe», czarująco lśniące. Barwy konwencjonalne twarzy (krew i mleko), modyfikuje moment silniejszego natężenia barw, «kiedy wstyd przyrumienił obie». Szyja, której jedynie pełny, okazały kształt zaznacza Kochanowski, jest tu bielsza od śniegu. Tak samo piersi. Oto dwa odmienne typy poezji: linijność i malarskość.

* * *

Przestrzenność. Nietylko światło i barwa i stosunek do nich, ale także stosunek do przestrzeni, do płaszczyzny i głębi może stanowić cechę charakterystyczną stylu. Wölfflin przeciwstawia renesansową świadomą dążność do komponowania w płaszczyźnie (lub w warstwach), dążność do harmonji i równowagi, barokowej chęci wydobycia i podkreślenia efektów głębi, oddania uroku przestrzeni; drogą szczegółowej i wnikliwej analizy wybranych przykładów bada środki, jakiemi się w tym celu posługują sztuki plastyczne. O niektórych z nich trzeba tu będzie wspomnieć ze względu na technikę Twardowskiego.

W malarstwie barokowem często napotykamy ustawienie osób obrazu w linji skośnej do ramy, przeróżne przekątnie, uzyskane zapomocą rozmieszczenia świateł, dróg, rzek; dalej, umieszczanie przedmiotów ważnych w głębi (z koniecznem perspektywicznem zmniejszeniem), przedmiotów zaś obojętnych i błahych — na pierwszym planie. Wrażenie głębi osiąga się nadto przez umiejętne wyzyskanie ram i kulis, przez podkreślanie wieloplanowości. W związku z lubowaniem się w efektach przestrzennych nastąpiło nadto usamodzielnienie krajobrazu w stosunku do fabuły.

Czy znajdzie się coś z tego wszystkiego u naszego poety? Czy nasz poeta miał wogóle pojęcie o perspektywie i prawach

http://rcin.org.pl/ifis/

przestrzeni? Niech na to pytanie odpowiedzą dwa teksty. Pierwszy. Chmielnicki,

. . . . . skoro posłyszał nad swe spodziewanie
Króla być w tej potędze, cofnął niemieszkanie
Nazad ku Zbarażowi. Jako kto zdaleka
Widzieć się zda małego w postaci człowieka,
Lecz skoro się przybliży, aż mu przed oczema
Stanie olbrzym. (*WD* II, 19).

Oto dowód, że poeta zdawał sobie sprawę z perspektywy, z uzależnienia wielkości widzianego przedmiotu od odległości od oka. Wie dobrze, że przez oddalenie przedmioty maleją pozornie («widzieć się zda»), przez zbliżanie się zaś rosną w oczach. O tem zaś, że był przyzwyczajony do zdawania sobie sprawy z tego rodzaju wrażeń przestrzennych, świadczy użycie tu tego porównania dla uzmysłowienia stanu duchowego Chmielnickiego, który nawet nie widział wojsk królewskich, ale tylko «posłyszał nad swe spodziewanie». Błąd zatem Chmielnickiego był natury intelektualnej: przeliczył się, nie zdał sobie sprawy z możliwości, uzmysłowiona zaś została ta pomyłka za pośrednictwem złudzenia wzrokowego, malarskiego.

Tekst drugi — z *Pałacu Leszczyńskich:* Pałac —

Jest z marmuru czarnego, w kwadrat zbudowany,
Alabastrem tak ślicznie biało przetykany,
Że w tej swojej różności (ile kto źrzenicą
Dojźrzy tego bystrzejszą) zda się szachownicą.
(*M.* 118).

Twardowski wie, że nie wszyscy, którzy na coś patrzą, to samo widzą. Wie, że obraz oglądanej rzeczy zależny jest nietylko od odległości, ale i od indywidualnych warunków patrzącego (w tym wypadku, od stopnia bystrości jego wzroku), że zatem człowiek, przypatrujący się pałacowi, oczywiście z pewnej odległości (inaczej widziałby tylko dwie lub trzy płyty marmurowe, tuż przed sobą), odczuje estetyczny efekt szachownicy, harmonijnego, w równych odstępach powtarzającego się kontrastu bieli i czerni, ostro odgraniczonych od siebie, tylko wtedy, jeśli nie jest krótkowidzem, jeśli «źrzenicą

http://rcin.org.pl/ifis/

dojrzy tego bystrzejszą». Dla mniej bystrych oczu efekt linijności, czystych konturów szachownicy, przepada.

Lecz i krótkowidzom nie dzieje się krzywda w poezji Twardowskiego: ma on dla nich urok zlewających się konturów i barw, niepewną «różność» «ślicznego przetykania», czarno białą pstrość, czyli efekt czysto malarski. Wyraźnie poeta zdaje sobie sprawę z widzenia «konturowego» i «plamowego», zależnie od warunków przyrodzonych oka.

Widzimy na tych dwóch przykładach, że Twardowski miał zupełną teoretyczną świadomość zmienności wizji wzrokowej także i w przestrzeni, w przeciwstawieniu do większej stałości i niezmienności strony dotykalnej, «realnej». Należy zatem zbadać, jak wyzyskał Twardowski walory przestrzeni.

Jednym z pierwszych warunków jej malarskiego ujmowania jest uświadomienie sobie sprawy punktu patrzenia i ciągła pamięć o nim, — pamięć o tem, że z pewnego punktu widzi się pewien tylko krajobraz, nie zaś wszystko, co chciałoby się opisać i co uważa się za godne opisu. Jest to najlepszym sprawdzianem faktycznej «widzialności» opisywanego obrazu, w przeciwstawieniu do obrazów fikcyjnych, niemożliwych, w tem znaczeniu, że jest w opisie niezgodność szczegółów, które można widzieć z danego punktu równocześnie, lub nawet w następstwie czasowem, ale które są bądź co bądź widzialne z danego miejsca. Takie opisy są czysto papierowe, nie mogą wywołać w wyobraźni żadnego obrazu realnego, nawet przy najstaranniejszem badaniu i koordynowaniu szczegółów. Wprost przeciwnie. Im staranniejsza jest analiza, tem większa dysharmonja, tem gruntowniej rozlatuje się obraz. Nieraz też opis taki, który nawet przy «pierwszem wrażeniu» mógł się jakoś, dźwiękiem słów uczepić wyobraźni, przy szczegółowem badaniu okazuje się całkowitym nonsensem (1).

Ze względu też na punkt patrzenia będziemy badali opisy

(1) Brak przestrzennego ujmowania i niezdolność do malarskiego widzenia, wraz z nieskoordynowaniem szczegółów w obrazach stwierdził Jan Stanisław Bystroń: Wyobraźnia artystyczna Prusa. Przegląd Warszawski 1922, III. Podobnie u niektórych powieściopisarek A. Gruszecka: O powieści, Przegląd Współcz. 1927.

http://rcin.org.pl/ifis/

Twardowskiego, zaczynając od prostych, a kończąc na bardziej kunsztownych i wyrafinowanych pod względem ujęcia i wyzyskania przestrzeni.

Jednym z najwcześniejszych, a przytem prostym, tak w treści, jak i w środkach wyrazu, jest widok z sułtańskiego seraju w *Przeważnej Legacji:*

Po czterech co przedniejszych szarajowych stro-
Przy otwartych wartują kapedzije bronach. [nach
Pierwsza z nich na Helespont wdzięczny prospekt
Gdzie Euxyn darmosilny ginie i ustawa. [dawa,
Tamże nad morzem samem silne widzieć działa
I osmańskie armaty . . . . . .
. . . . . .
Druga się na cesarskie otwiera ogrody,
Gdzie pod majem bluszczowym i wdzięcznemi chłody
Morwi jedwabiorodnych swoje cesarz wczasy
I ucieszne z paniami miewa alaspasy.
. . . . . .
Dalej sad znakomity ciągnie się szeroko
I ma się dziwowidzów czem zabawić oko:
Tu cytryny po ramiech gibkich się kołyszą,
Tu grana i rumiane pomarańcze wiszą.
Trzecią widzieć wesołe ku północy broną
Podwórze, trawą zwierzchu posute zieloną,
Gdzie koła kawalerskie i cyrki ćwiczone,
W których źrzebce stanowią świeżo ujeżdżone.
Cesarskie niżej stajnie, gdzie szeregiem długim
Tu konie dyjarbeckie, tu arabskie drugim
Przy żłobiech cyprysowych stoją na poboczach,
Dzielności i powagi mając pełno w oczach.
. . . . . .
Czwarta na ląd i miasto patrzy rozciągnione
Nad Propontym szeroko. (*PL.* 132—3).

Obraz to prosty i przejrzysty. Cztery, w cztery strony świata zwrócone, otwarte bramy pałacu — pozwalają cieszyć się pięknemi widokami. I autor wędruje od jednej bramy do drugiej, malując widok jeden po drugim. Każdy z tych widoków jest inny, i przy każdym poeta stara się zaznaczyć jego rozległość. Pierwszy widok — na morze, rozszerza autor przez to, że najpierw każe nam patrzeć w dal, na morze, następnie zaś na «nad morzem samem silne działa». Opis ten jest zgodny

http://rcin.org.pl/ifis/

ze zwykłem oddziaływaniem widoku morza, kiedy coś wprost porywa nasze spojrzenia i niesie je na kraj widnokręgu, gdzie morze styka się z niebem; następnie dopiero, po nasyceniu się rozległością, pozwala nam zwrócić uwagę na rzeczy bliższe, jak widok wybrzeża. Tak było i z Twardowskim, który zachwycony urokiem przestrzeni, musiał się najpierw zapatrzyć na Hellespont, mimo, że fortyfikacje nadbrzeżne porywały jego młodą, rycerską fantazję. Przy drugim widoku uzyskuje poeta efekt przestrzenności przez zwrócenie uwagi na kolejność widoków. Nie mówi, że widać ogród i sad, ale że «brama się otwiera» na ogrody — dalej sad ciągnie się szeroko. Podobnie i w opisie trzeciej bramy «widać wesołe podwórze», wesołe, bo «trawą posute, zieloną» — «niżej stajnie». Zatem zaznacza Twardowski i obniżenie się terenu w tę stronę. Tu jednak następuje pewne wykolejenie w zwartości obrazu. Nie można sobie wyobrazić, żeby poeta był aż takim ostrowidzem, by przeniknąć ściany stajni i móc się przypatrzeć koniom. Jeśli przypuścimy nawet, że stajnie były otwarte na przestrzał (co niepewne), nie mógłby widzieć z tej odległości aż tylu szczegółów. Jeśliby rozróżnił konie arabskie od diarbeckich, nie mógłby widzieć; że «dzielności i powagi mają pełno w oczach». Czem się tłumaczy ten błąd artystyczny? Prawdopodobnie — zamiłowaniem poety do koni: kiedy się po temu nadarzyła sposobność, nie mógł się oprzeć pokusie opisania wspaniałych, niemal legendarnych w Polsce stajen sułtańskich, które, być może, zwiedził specjalnie. Poza tym jednak szczegółem, cały obraz stanowi zwartą perspektywicznie całość. Nie psuje go już czwarta brama, otwierająca się «na ląd i miasto rozciągnione szeroko». Wysiłek i chęć artystycznego przedstawienia i urozmaicenia opisu, który mógł stać się nudny przez wędrówkę od bramy do bramy, widzimy w tem, że poeta każdy widok starał się inaczej pokazać. Brama pierwsza «wdzięczny prospekt dawa», «druga się na cesarskie otwiera ogrody», «trzecią widzieć», podwórze, «czwarta patrzy» na ląd i miasto. Już tym sposobem wyraźnie jest zaznaczona przestrzeń i rozległość.

Podobna jest technika opisu Zbaraża:

http://rcin.org.pl/ifis/

Zamek jest we Zbarażu, z skały mając twardy
Wał i mury kowane; których belloardy
Duże cztery pilnują. W przeźroczyste pole
Ku wschodowi wydany, na bliskie Podole
Patrzy zaraz. Jakie ma i spół dnia widoki
Piękne bardzo. Z zachodu na górze wysokiej
Zamek drugi Zbaraskich, nie mniej kiedyś bitnych,
Jako wielkich rozumem książąt starożytnych
Przedtym dom i stolica, który przykre skały
I posieczy około gęste opasały.
Toż miasto na północy, z głębokiego dołu
Wzgórę lekko powstawa, a miedzy pospołu
Nim a zamkiem potężną groblą staw ujęty. (*WD.* I, 52).

Podobieństwo polega na tem, że w jednym opisie cztery razy zmieniamy punkt widzenia, co autor wyraźnie zaznacza. Lecz tam patrzyliśmy z góry na cztery strony świata, tu zaś obchodzimy Zbaraż dookoła wraz z autorem, i z każdej strony inny przedstawia się nam widok. Przy pobieżnem czytaniu może się wprawdzie zdawać, że poeta popełnia tutaj grzech przeciw malarskości i prawdzie, mieszając widok na zamek z widokiem z zamku. Najpierw bowiem patrzymy od wschodu, skąd widzimy zamek na skale, stromo opadającej w równinę. Ten ostry kontrast, zamku «wydanego w przeźroczyste pole» i równiny podolskiej, skąd go widać zdala, wywołał przenośnię, że zamek «patrzy na Podole» (1). Widok z południa nie jest dokładnie opisany, wiemy tylko, że jest «piękny bardzo». Że to widok z południa, a nie na południe, tego dowodzi nietyle sama forma, «spół-dnia», którą można tak i tak tłumaczyć, ale przedewszystkiem następne wiersze, opisujące widok od zachodu i od północy, zupełnie jasne i niedopuszczające wątpliwości. Mianowicie od zachodu widać drugi zamek Zbaraskich, otoczony skałami i «posieczami». Najciekawiej opisany jest widok od północy, «miasto, które z głębokiego dołu lekko w górę powstawa», wznosi się po łagodnem zboczu z widokiem na daleki, wyżej położony zamek

(1) Podobnież wyrażenia: «Wawel patrzy na Kraków» możemy z większą słusznością użyć, patrząc na zamek z dołu od Kanoniczej, Placu Bernadyńskiego, czy Powiśla, kiedy to Wawel patrzy na nas, niż wtedy, kiedy my z Wawelu spoglądamy na miasto.

http://rcin.org.pl/ifis/

i staw między zamkiem a miastem. W całym tym opisie jest nietylko dążenie do wierności w przedstawieniu położenia Zbaraża, który tak wielką rolę odegrał w tej wojnie, ale przebija też zamiar artystyczny, by pokazać Zbaraż z dołu, tak, jak się wkrótce przedstawi oczom oblegających. Widać też zrozumienie dla tego rodzaju widoków, oraz dla swoistego piękna i uroku przestrzeni, gdy z równiny wznosi się, czasem ostro, czasem łagodnie, góra, a na niej zamek albo miasto.

Dwa omówione opisy mają tę wspólną cechę, że są połączeniem kilku widoków, dla których obejrzenia potrzeba było kilkakrotnej zmiany miejsca. Niema tu jednego, całość obejmującego spojrzenia, ani jednolitego pod względem malarskim obrazu, którąby dała nieruchomość punktu patrzenia. Oba obrazy mają w sobie coś z panoramy.

Jakże inny pod tym względem jest ten obraz:

. . . . . Radziwiłł na widoku jasnym
Smoleńskowi wszytkiemu. Nie jednak w tak ciasnym
Jego zewsząd zamknieniu i ściśnionej rzeczy
Mógł kuszonej wielekroć dodać mu odsieczy.
Tylko coś gdzieś zdaleka polatały znaki
I żelaza błyskały. (*W.* 225).

Jest to również widok z miasta na górze, jak w *Przeważnej Legacji*, ale pod każdym względem jednolity. Całość objął poeta jednem spojrzeniem, w jedną stronę (w stronę spodziewanej odsieczy). Rozległość widoku silnie zaznacza, mówiąc, że jest «jasny», to jest rozległy, daleki. Upragniona odsiecz znajduje się zbyt daleko od miasta, niemal na krańcach horyzontu, tak że widać tylko kolorowe, wysoko trzymane «znaki» i błyski broni, blask, który najłatwiej zobaczyć zdala.

Znać tu znajomość praw proporcji i perspektywy i świadome wyzyskanie ich artystyczne w opisie, dla utrzymania złudzenia obrazu, widzianego przez oblężeńców.

Podobny w ujęciu jest obraz przyszłego pola bitwy pod Beresteczkiem:

Z przyjazdu tu naszego drogi ma górzyste
I uboczy garbate, póki przeźroczyste
Łęgi się nie otworzą Styrowych około
Niskich brzegów. Z południa pogląda wesoło

http://rcin.org.pl/ifis/

Na Prunską piramidę i gaje, zielone
Zimie zawsze. A na wschód jako urodzone
Pole ma obozowi. (*WD.* II, 21).

Opis ten uważamy za mniej prosty, a zatem za wyższy w hierarchji od poprzedniego, łatwiej bowiem ująć całość widoku, patrząc z góry (z którą się jest poniekąd związanym), niż będąc na tym samym prawie poziomie, co opisywany krajobraz. W takim wypadku tem łatwiej rozproszyć się w nieskoordynowanych szczegółach, że się krajobraz rozwija przed naszemi oczyma, w miarę jak jedziemy drogami górzystemi i uboczami garbatemi. Przestrzenność zaznacza tu poeta aż dwa razy w nagłem otwarciu krajobrazu: «przeźroczyste łęgi» i «około niskich brzegów». Krajobraz jest całością zamkniętą. Na pierwszym planie niby brama — resztki uboczy garbatych, przed oczyma — nizina, zamknięta górą, pokrytą lasem. Opis ten jest poetycki zarówno przez motoryczność wewnętrzną koncepcji — («otworzą się łęgi»), jak i przez staranny opis form krajobrazowych, z zaznaczeniem ich wdzięku («pogląda wesoło»). Jest tu jedno tylko czysto utylitarne określenie, — «na wschód jako urodzone pole ma obozowi», które nie należy właściwie do artystycznego opisu (1). Poza tem jednak obraz ma wiele rozległości i głębi.

(1) Że to właśnie ujęcie całości i dążność do zharmonizowania szczegółów stanowi wartość opisów, może potwierdzić przykład negatywny: «. . . . . jako się powernie — Słońce z pół dnia, do pięknej odprowadzi łodzi, — Sporządzonej dla niego: gdy go chęć uwodzi — Kraje Renu szcześliwe widzieć i około — Natknione winogrady, gdzie sobie wesoło — Zasiadł Bachus z Cererą, uznawając z której — Słodsze frukta i wina szlachetniejsze góry. — Doliny zaś nieprzykre osiadły bogate — Włości palatynowe i miasta wieżate — Z fortecami gęstymi». (W. 152). — Krajobraz to konwencjonalny. Można się dopatrzeć pewnej dążności artystycznej w rozwijaniu się krajobrazu w miarę jazdy łodzią. Ale właśnie przez ten nadmiar szczegółów, przez chęć opisania wszystkiego i brak syntetycznego spojrzenia opis całkiem zawodzi. Brak nawet zwykłej u Twardowskiego «przestroności» i «przeźroczystości»; epitety są konwencjonalne: jakieś góry, doliny «nieprzykre», włości bogate, miasta wieżate. Cały obraz przypomina liche dawniejsze widoki miast, z konwencjonalnem «miastem wieżatem» w pośrodku i z konwencjonalnie stylizowanym krajobrazem, widoki, na których napis jedynie pozwala odróżnić Kraków od Florencji, czy Norymbergi.

http://rcin.org.pl/ifis/

Podobnie piękny, szeroki, a silnie zamknięty krajobraz maluje nam poeta w *Przeważnej Legacji:*

Nad oną się osadą rozpostrzem taborem
W pięknej bardzo dolinie, nad okręgiem której
Przykre wiszą z południa Siedmiogrodzkie góry.
(*PL.* 44).

Cały obraz objęty jest jednem spojrzeniem. Głąb uwydatnia się przez wygięcie równiny, «okrąg», i przez mocne zamknięcie widnokręgu pasmem gór, które, według słów poety, «wiszą» nad równiną (1).

Tedy odczuwał Twardowski urok przestrzeni w krajobrazie i przy opisie starał się i umiał go wydobyć, lub choćby zaznaczyć. Lecz to nie wszystko. Nasz poeta nietylko opisuje efekty przestrzenne tam, gdzie się one narzucają jego oczom, ale także podkreśla ich wartość estetyczną, lub z myślą o efekcie przestrzeni obraz ten komponuje.

Oto położenie klasztoru Junony:

. . . . . W niewymownie cudnej
Kościół ten stał równinie, widoki swe śliczne
Posyłając na strony świata okoliczne. (*NP.* 141).

Widzimy, że Twardowski dobrze wiedział, jaką wartość ma dla architektury odpowiedni dostęp, że się piękność budowli wtedy dopiero uwydatnia, gdy można ogarnąć jej całość z odpowiedniej odległości, że przytem każda z budowli artystycznych, zwłaszcza barokowych, ma swoje «widoki», t. j. miejsca, z których chce i powinna być oglądana, aby uwydatniło się całe jej piękno (2), i że do tego potrzebne jest wydobycie głębi obrazu.

Przechodzimy więc teraz do świadomego komponowania dla uwydatnienia głębi. Oto dwa krótkie, a jednak bardzo artystyczne obrazki, identyczne co do tematu:

. . . . . toż same Brukselle
Pokażą się zdaleka, w niebo prześwietnymi
Uderzając łunami. (*W.* 156).

(1) Patrz Ruch. — (2) Kościół św. Piotra w Rzymie (p. Wölfflin l. c., Fläche und Tiefe).

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . A ona zaraz w tropy owe
Tylkoż stąpi, złoty dach i elefantowe
Widzi wieże około, w niebo prześwietnymi
Wdzierając się szpicami. (*NP.* 140).

W obu tych obrazkach osiąga autor efekt głębi, przez ukazanie nam wyniosłych budowli z odległości, tak znacznej, że widać tylko same szczyty, przez co oczywiście obraz nabiera głębi. Aby zaś na ten najdalszy plan obrazu skierować naszą uwagę, przykuć do niego wzrok, autor tam właśnie, w głębi, koncentruje najsilniejsze światło. Znając prawa perspektywy, wie, że zdaleka widać tylko górne części budowli, i tak też właśnie przedstawia nam Brukselę i klasztor. Co także charakterystyczne, to, że gdy «Brukselle pokażą się zdaleka», nie ukazuje nam poeta samego miasta, tylko świetną łunę w tej stronie. Jest to blask promieni słonecznych, odbijających się od złoconych, lub patyną krytych dachów. Przestrzeń jest tu podkreślona przez zjawisko świetlne, które można widzieć tylko z odpowiedniej odległości (1). Staranniej uzasadnił poeta ten sam efekt przestrzenno-świetlny w *Nadobnej Paskwalinie*, gdzie złoty dach i «elefantowe» wieże lśnią w słońcu porannem.

Obraz ten nie ma takiej głębi, jak opis Brukseli, gdzie jedynie łuna świetlna unosi się nad krańcem horyzontu, a gdzie nie wyodrębnił poeta żadnego kształtu. Klasztor w *Nadobnej Paskwalinie* jest bliżej — tylko ponad linją drzew, ponad lasem wznoszą się wieże. Głąb osiąga tu poeta inaczej, niż tam, a mianowicie przez wielkość pierwszego planu, zasłonięcie reszty kościoła drzewami i silne podniesienie w górę planu dalszego, przez porwanie oczu ku niebu («w niebo prześwietnymi wdzierając się szpicami»). Podczas gdy pierwszy obraz, obniżający się w głąb, przypomina *Widok na Haarlem* Ruys-

(1) Czy jednak królewicz nie podjeżdżał do Brukseli w nocy i czy nie była to łuna, unosząca się nad oświetlonem miastem? Nie, po pierwsze bowiem Twardowski nic nie mówi o tem, żeby podróż odbywała się w nocy, czy wieczorem (o temby zaś nie zapomniał); a po drugie, co ważniejsza, dawne miasta były nieoświetlone wieczorem, słabe zaś światła po domach nie mogły łun roztaczać nad miastem; gaszono zresztą światła wcześnie, zamykano bramy i t. d. Łuny nocne nad wielkiem miastem to zdobycz dopiero ostatnich czasów.

http://rcin.org.pl/ifis/

daela, drugi — raczej widok Bielan, Kalwarji, czy też innego leśnego klasztoru w Polsce.

Jak zaś artystycznie umie komponować Twardowski krajobrazy, niech świadczy cytowany już przy analizie świateł obraz zmierzchu (*NP.* 67); jest tutaj skombinowanie i potęgowanie się efektów świetlnych i przestrzennych, czego wynikiem pierwszorzędna wprost pod względem malarskim całość. Najpierw bowiem widzimy «równiny jasne», — szeroką przestrzeń dobrze oświetloną, następnie opuszczamy się nad jezioro (widocznie równina ta była wyżyną), silnie zacienione:

Zasłonione od nieba gęstymi jesiony,
A góry je z obojej opasały strony;

(może to tylko krawędź wyżyny, z której opuściliśmy się przedtem? — ale i to wystarczy). Jest to zatem krajobraz, kontrastujący pod względem przestrzeni z poprzednim, rozległym (równiną), ścieśniony w okręgu gór, które, zamykając obraz, podkreślają jeszcze jego głębię. W kierunku pogłębienia działa też kontrast płaskiej tafli jeziora i gwałtownie wznoszących się zboczy górskich. Światło podkreśla tu kontrastowość obu krajobrazów, a ta, naodwrót, wzmacnia efekty świetlne. W drugiej części opisu światło, moment zmierzchu, przez szczególne zatracanie konturów i rozpływanie się przedmiotów wydobywa nowy urok przestrzenny z krajobrazu. Mianowicie szeroki, lecz silnie zamknięty widnokrąg zwęża się, a równocześnie rozszerza niemal w nieskończoność. Zwęża się konkretnie, wzrokowo, ponieważ nie widać już gór, tylko jasną jeszcze taflę jeziora, rozszerza się zaś przez poczucie subjektywne, złudzenie nieskończoności, wywołane ciemnemi brzegami jeziora. Omami ono Paskwalinę:

Gdy tylko co zwierzchu,
Niebo widzi, około wodę niezmierzoną
A przed już i za sobą ziemię utraconą.

W tej drugiej części opisu maluje nam autor krajobraz silnie impresjonistyczny, całość zaś obrazu wprost idealnie odpowiada postulatom baroku (1). Jest przestrzeń i światło,

(1) Wölfflin l. c. Klarheit und Unklarheit.

http://rcin.org.pl/ifis/

zatarcie konturów, zdanie się na wizję, na ułudę wzrokową, jest tajemniczość i nastrój.

Przechodzimy do krajobrazów, na których widnieją ludzie, postacie. Jak umieszczał ich pod względem przestrzennym? A chodzi tu przedewszystkiem o rozmieszczenie w obrazie pojedynczych osób, małej ich ilości — bo malowanie tłumów omówimy osobno, jako jedną ze specjalności Twardowskiego.

Analizę najlepiej będzie zacząć od obrazu, wiszącego w pałacu Wenery:

. . . . . Saturnus do Rei
Przez agresty kolące, w jednej także kniei
Czołga się na kolanach. (*NP.* 9).

Oczywiście, w obrazie tym chciał Twardowski odmalować rzeczywistość taką, jak ją widzieli i ujmowali i malarze współcześni i on sam (1), mianowicie mit o Rei i Saturnie przedstawiony tu jest w ten sposób, że na pierwszym planie wyobrażamy sobie Reę, Saturna zaś w głębi, czołgającego się na kolanach pomiędzy krzewami. Lub też naodwrót: na pierwszym planie gąszcz, «knieja» i prawie tyłem odwrócony, czołgający się Saturn, a w głębi Rea, cel akcji obrazu. W jednym i drugim wypadku mamy linję od Rei do Saturna, jakąś przekątnię, zaznaczającą głąb. Osoby te wyzyskane są także jako środek do pogłębienia obrazu. Wyzyskał tu bowiem poeta ruch, zaznaczający kierunek, także efektownie użył tła, gąszczu (agresty kolące, knieja), również dla pogłębienia. Gdyby knieja tworzyła tylną ścianę obrazu, a Saturn wyczołgiwał się

(1) Jakie miał Twardowski poglądy na sztukę, poznać można nietylko z opisów pałaców. Łatwo się domyślić, jak wyobrażał sobie swoje idealne obrazy. Oto jego słowa: «Ale i inne przepatrując — Wyborne manijery, jako Plantynowe — Sławne typografije, kunszty Rubensowe — Po pysznych bazylikach, ile najpiękniejszej — Professów jezuickich, jakiej wiek dzisiejszy — Z fundamentów nie wzbudził, ze zbiorów ubogich — Błyszcząc szczero od złota i kamieni drogich». (W. 159); albo w Strassburgu: «. . . . . Więc ołtarz z obrazem — Czystej Bogarodzice, rzadkiej subtelności — Pędzla Rubensowego». (W. 162); poza tem, wymienia jedynie antycznych malarzy, Zeuxisów i Apellesów. Rubens zatem jest wykładnikiem jego upodobań.

http://rcin.org.pl/ifis/

z niej na kolanach, pociągałaby ona oczy w głąb, w kierunku odwrotnym do ruchu Saturna, w cień lasu. Naodwrót, jeśli Saturn jest na pierwszym planie, a Rea w głębi, to «agresty kolące i knieja», przez przybliżenie nieproporcjonalnie wielkie, kontrastując z pomniejszoną w głębi Reą, również podkreślałyby głąb. Tak więc w jednym zarówno, jak i w drugim wypadku, obraz ten jest całkowicie zgodny z estetyką baroku.

Posłuchajmy teraz fragmentu z *Dafnis*. Mówi Apollo:

Daphnido moja! ale coś za tropy
I stęk ubity koński się podawa,
Czyli walecznej niegdy Antyjopy
Dawnego jeszcze szlaku co zostawa,
Gdy najeżdżała Emońskie Dolopy.
Pójdę nim, pójdę, póki sił mi stawa:
Może być, jeśli gdzie nie pozostała,
Surowa dziewka tędy się udała.

Oto i dalej rzeka, piękna płynie,
Obłok nad którą żórawi się roi:
Alfeusz pewnie, bo tym ptactwem słynie,
Przechodząc insze w wesołości swojej.
A jeśli próżna radość mię nie minie,
Przy samym brzegu pod siodłem koń stoi,
Przystąpię bliżej, dowiem się, co czyni
W tej tu bezludnej sam jeden pustyni.

Owóż i moja kochanka szukana
Na miękkim darnie sama się złożyła,
Żeby, niewczasem przykrym zmordowana,
Ciężkim podobno członkom co ulżyła...
Lewą się wsparła, w prawej trzyma ręku
Konia na wodzy, a sajdak u łęku. (*D.* X, 12—14).

Jest to obraz wprost obliczony na efekt głębi. Z wyrafinowaniem niemal kieruje tu autor oczy nasze tak, jak mu tego potrzeba do wywołania pożądanego efektu. Patrzymy wraz z Apollonem najpierw w ziemię, pod nogi, gdzie na poszyciu leśnem spostrzegamy jakiś trop — ślady kopyt końskich (przy bliższem przyjrzeniu się). Wzrok nasz biegnie tym tropem wraz z bohaterem (przy słowach «pójdę nim, pójdę»). Nagle otwiera się nam widok na wielką polanę. I tu, zgodnie z rze-

http://rcin.org.pl/ifis/

czywistością, poeta kieruje nasze oczy aż na sam kraniec polany, jak najdalej w głąb i nieco w górę, na najdalsze i najjaśniejsze po wyjściu z lasu przedmioty: lśniącą rzekę i jasne niebo, na którem «obłok żórawi się roi». Następnie, po oswojeniu się oczu z niespodziewaną rozległością i jasnością, nagłe drgnienie nadziei — spostrzegamy konia. Widzimy go zdaleka, co uzmysławia nam możliwość złudzenia («próżna radość») i wyrażenie «przy samym brzegu». Nadto trzeba aż «przystąpić bliżej», wejść w głąb obrazu, aby przekonać się, «co czyni» ten koń. I dopiero teraz pokazuje autor główną osobę. Nie chciał pokazać nam jej wcześniej, aby nie pogwałcić rzeczywistości przestrzeni i nie zepsuć całego efektu, Dafne bowiem leży na najdalszym planie obrazu. Musieliśmy najpierw zobaczyć większego i stojącego konia, który kieruje naszą uwagę w stronę leżącej i niewidocznej zdala Dafny. Oko spuszcza się niejako po tej wodzy konia do ręki, wodze te trzymającej, od głowy konia do ręki Dafny. Mamy w obrazie tym idealną linję, która prowadzi nas, przez szereg etapów, coraz dalej w głąb obrazu. Pointa zaś, najważniejszy moment obrazu, znajduje się daleko w głębi. Ma ten obraz świadomą i kunsztowną kompozycję malarską w duchu estetyki baroku, a także świadome techniczne opanowanie takich środków poetyckich, jak umiejętne stopniowanie uczuć, kierowanie naszej wyobraźni, wywoływanie ciekawości, niepokoju, radości, a także kombinowanie wrażeń wzrokowych z motorycznemi, — bieg w głąb obrazu (1).

Czasami chwyta się Twardowski innego sposobu pogłębienia obrazu: zwraca nam uwagę, że akcja odbywa się nie na płaszczyźnie, na pierwszym planie, lecz w głębi, i że trzeba z niej zdać sobie sprawę.

Czytamy w *Nadobnej Paskwalinie:*

. . . . . nad jeden wesoły
Przydą strumień, z obu stron pachniącemi zioły

(1) Spotkanie się nad rzeką podczas snu i cały ten obraz jest własnością Twardowskiego. W zachowanym sumarjuszu bohaterowie spotykają się bez snu i bez rzeki. Szczegół zaś ten zaznacza Twardowski wyraźnie w prozaicznem streszczeniu, poprzedzającem Dafnis.

http://rcin.org.pl/ifis/

W śliczną łąkoć natkniony — z boków go figowe
Chrósty drobne, a zwierchu drzewo kasztanowe
Ogromne zasłaniało, — pod nim siędą sobie,
W której samo południe nagorętszej dobie
Nastawać już poczęło. (*NP.* 84).

Obrazek ten widział poeta w wyobraźni swojej z uwydatnieniem głębi. Strumień bowiem tworzy «śliczną łąkoć», t. j. krzywiznę, podkreśloną jeszcze przez to, że jest «natkniona pachniącemi zioły», że, przez bujniejszą zwykle tuż nad strumieniem roślinność, odcina się od płaskiego podłoża. Ten fakt pogłębienia krajobrazu nie jest dla poety obojętny; przeciwnie, ma dla niego wielki urok, z którego sobie zdaje sprawę. Dlatego to «łąkoć» strumienia nazywa śliczną. Aby silniej podkreślić wygięcie łuku, umieszcza na obu jego końcach kulisy, rodzaj bramy — chrósty drobne, które mają przez swoją pierwszoplanową wielkość, w stosunku do umieszczonego na najdalszym planie nawprost nas ogromnego kasztanu, jeszcze bardziej uwydatniać głąb. Tam też, pod kasztanem, daleko w głębi, umieszcza Twardowski swoje dwie sielankowe osoby. Nie wystarczało mu usadzenie ich w południe w cieniu wielkiego drzewa, choćby nawet nad strumieniem, lecz roztoczył przed naszemi oczami cały widok — z łukiem strumienia, pogłębionym przez odpowiednie kulisy i tło, i wtedy dopiero uznał obraz za skończony. I ten więc obrazek ma celową i zwartą kompozycję malarską.

Widać z tych przykładów, że Twardowski nieraz rozmieszcza figury tak, aby wydobyć głąb obrazu. I nie ujmuje to nic «ważności» osób w akcji, że ukazuje nam je w głębi. Właśnie tę ich ważność w akcji stara się tu wyzyskać, wiedząc, że za osobami temi podążą oczy czytelnika-widza. Każe nam ich szukać, gubi je w krajobrazie, który przestaje być przez to martwą i szablonową dekoracją, a staje się integralną częścią obrazu.

W omówionych dotychczas obrazach spotkaliśmy się kilka razy z architekturą. Były to jednak budowle, wciągnięte niejako w krajobraz, stanowiące jego drobną cześć, jak np. widok zamku, kościoła, czy dalekich wież. Architektura jednak jest to sztuka przedewszystkiem «przestrzenna», t. zn. nie-

http://rcin.org.pl/ifis/

wnętrze drogiemi kamieniami, słowem zrobił je jak najpiękniejszem, lecz dodał:

. . . . . Czemu wydrożone
Z górnych okna kryształów, tym więcej dodają
Widoku i splendoru, gdy się otwierają
Na rozkoszne ogrody i różańce włoskie,
Które sama natura i fawory boskie
Tak różno ubarwiły, że śmiertelne wdzięki
Ani dzieła najwyższe żadnej ludzkiej ręki
Nic przed nimi nie mają . . . . . .
. . . . . .
Ganki zaś ich, około bluszczem posnowane,
Umbry czynią południe i spassy kochane
Mile się przechodzącym. (*NP.* 10—11).

Miał poeta pełną świadomość, że odpowiednie przerywanie przestrzeni zamkniętej otwierającemi się w dal perspektywami dodaje obrazowi wiele uroku. Oczywiście, okna są potrzebne do należytego oświetlenia wnętrza — o tem Twardowski zawsze pamięta, ale «tem więcej dodają widoku i splendoru», gdy wychodzą na ogrody, które stanowią piękną i uderzającą oko głąb i podnoszące jeszcze urok pałacu tło. Z ogrodu zaś patrząc ku pałacowi, widzimy ganki, «bluszczem posnowane», które tworzą piękne i także pogłębiające zamknięcie kwadratu ogrodu. Wiadomo, że kolumnady niezwykle się do tego nadają (1).

A teraz — szczyt efektów architektonicznych: obraz Paskwaliny w oknie:

Miała w tym to pałacu roboty misternej
Pokój jeden, podobien do gdańskiej laterny,
Albo faru jakiego, na rynek wydany,
Gdzie zwykła ubierać się i wzrok paść kochany

(1) Podobnie w «NP.» 146—7: Kościół Junony: «. . . . . .
I jeśli zwierzchnimi — Mogła perspektywami oczy kontentować — Cóż więcej, gdy przyszło jej zewnątrz upatrować — Dziwną jego wspaniałość, pompę i ozdoby — Okna, ganki, heroów starożytne groby. — Łupy i egzuwije, tak że nie widziała — Nigdy nic zacniejszego». — To typowo barokowy kościół.

http://rcin.org.pl/ifis/

Przez okna kryształowe, cokolwiek się w mieście
Działo i po ulicach . . . . . .
. . . . . .
Czasu tedy jednego, gdy jutrzenka rana
Z rąbku purpurowego zorze rozwijała,
Ona także wstawając — ze snu przecierała
Ciężkie oczy, potymże w krzesełku usiadła
I do ubierania się zwyczajne zwierciadła
. . . . . .
Rozkazała gotować . . . . . .
. . . . . Toż ze srebrnej rosy
Wodą się umywała, rozpuściwszy włosy,
Spłynione po ramionach, które przyrodzenie
W tak prześliczne powiło forgi i pierścienie
. . . . . .
Więc, żeby tak widziana od owych to była
Swych kochanków, — umyślnie okna otworzyła,
Gdzie, przeciw Fawonijom dmuchającym siedząc,
A o żadnej jakoby zdradzie nic nie wiedząc,
Pilno bardzo słuchała . . . . . .
. . . . . .
I stało się, gdy w oknie owym tam siedziała,
A tedy urodziwa nimfa ją czosała,
Przed nią dyjamentowe trzymając zwierciadło,
O, jako ich na wymiot wiele ten opadło. (*NP*. 17—18).

Cały ten motyw — pokoju, oszklonego wykusza, jest niesłychanie charakterystyczny dla sposobu apercypowania przestrzeni. Ma on podwójną rolę i wartość. Po pierwsze, widok z tego wysuniętego i oszklonego miejsca na rynek daje możność objęcia okiem większej przestrzeni, ogarnięcia z góry jednem spojrzeniem całości ewentualnych «ześć», czy «festów pospolitych». Świadomie wyzyskuje tu poeta możliwości estetyczne przestrzeni, skoro każe Paskwalinie wybudować taki właśnie wykusz, «roboty misternej». Lecz Paskwalina miała tu nietylko «wzrok paść kochany» widokiem na miasto: służył także ten pokój jej (i Twardowskiemu), do należytego «prezentowania» miastu swej piękności. Pozwala nam poeta oglądać swoją bohaterkę, siedzącą w głębi oszklonej werandy o otwartych oknach, niby to od okna odwróconą, w porannym stroju. Cały urok tego obrazu polega na efekcie głębi, uwydatnionej przez pewne oddalenie się od pałacu, aby można

http://rcin.org.pl/ifis/

było zajrzeć niespostrzeżenie w głąb okien, następnie — przez samo wnętrze mieszkania, a wreszcie przez obramowanie okien, które bardzo silnie podkreśla wieloplanowość obrazu. Paskwalina przytem sama świadoma jest doskonale wrażenia, które wywołuje, liczy na nie i po prawdzie pozuje w tym celu. A jakże barokowa jest ta poza! Siedzi oto dama, tyłem do okna, ukazując swoje piękne, rozpuszczone włosy, twarzy zaś jej nie widać: my i patrzący na nią «kochankowie» widzimy tylko odbicie światła w zwierciedle, które «nimfa» trzyma przed nią (1). Ten świecący silnie punkt w głębi jest tu jeszcze jednym efektem perspektywicznym. W zwierciedle zaś tem, mówiąc nawiasem, może Paskwalina widzieć i fragmenty rynku, a udając, że ją hołdy nic nie obchodzą, nietylko słuchać, ale i oglądać swych zalotników.

I jeszcze raz ukazuje nam ją tak Twardowski, gdy Wenera, rozgniewana, nasyła na nią Kupidyna, mówiąc:

. . . . . Ono w niedowartej
Siedzi sobie kwaterze ta nowa bogini,
A wszytkim się monstrując, z oczu im swych czyni
Pasze i perspektywy, dla czego nie chroni
Piersi sercu stołecznej. (*NP.* 33).

Wykusz ten jest także rekwizytem, niezwykle ważnym w kompozycji całości. Tutaj zawiązuje się akcja; tu siedzącą postrzelił Kupido; przez to okno zobaczyła Paskwalina Oliwera; tu wreszcie, po odbytej pokucie, ukazała się po raz pierwszy Wenerze i całemu miastu; Kupido

. . . . . Paskwaliny
Zajrzy w oknie siedzącej, ona się monstruje
I przed wszytkim zgichnionym miastem prezentuje. (*NP.* 154).

Albo i Wenera:

. . . . . Aż gdy wtym altanę otwartą
Przed jej ujźrzy pałacem i okna i gmachy
Wszytkie ludzi nieprożne, nowe ją stąd strachy
Porwą zaraz. (Tamże).

(1) Przypomnijmy sobie Wenerę Velasqueza i Rubensa: obydwie odwrócone są tyłem, twarze zaś ich widać w lustrze. Tu wprawdzie twarzy nie widać, ale zwierciadło to może być reminiscencją z widzianych obrazów. Zbyt charakterystycznie upozowana jest tu Paskwalina, żeby mogło być inaczej.

http://rcin.org.pl/ifis/

Całe to swobodne «monstrowanie się» w oknie było niejako świadectwem czystego sumienia, i o tę właśnie dobrą sławę chodziło Paskwalinie, udającej się na pielgrzymkę, — żeby jej w oknie nie wytykano palcem, żeby się mogła swobodnie w niem «monstrować», choćby z paziowską fryzurą, po ucięciu włosów w klasztorze.

* * *

Ze względu na malarski sposób patrzenia na świat znamienne są dla Twardowskiego opisy różnych tłumnych zebrań (jak elekcje, wojska, pochody) i różnych uroczystości o charakterze teatralnym, obliczonych na efekt przepychu, między innemi, także przez odpowiednie ustawienie osób, rozmieszczenie kulis, przyozdobienie godłami i alegorjami, — jednem słowem, przez odpowiednią dekorację i rozmieszczenie aktorów na scenie, choćby tym aktorem był król, odbierający hołd mieszczan na rynku krakowskim (1), lub przyjmujący posłów kozackich w swoim namiocie (2). *Con amore* np. opisuje Twardowski dokładnie uroczystości na cześć królewicza w Wiedniu, oraz dwa prawdziwe przedstawienia tea-

(1) Król zjeżdża na rynek — Słuchać mieszczan przysięgi. Tu co za uczynek — Miasta beł tak zacnego i wylany wszytek — Na niezmierne ochoty aż rozrzutny zbytek. — Muzo, porusz piersi swych, gdy jako szeroki — Ambit jego usłane bruki i rynsztoki — Czerwieniały szarłatem. Triumfalne brony— Nardy i pachniącymi szczero szkordyjony — Natknione zakwitały, a po ich podwojach — Ogromne wiktoryje w tureckich zawojach — Wieszając się trąbiły, z tymi zaś zuchwale — Pachołęta marsowe w surępki swe małe — Certowały dumając . . . . . Ale nad wszytkie inne kunszty i ozdoby — Tron beł do podziwienia na drogo obitym — Podniesiony teatrze, gdzie w swym znamienitym — Senat poczcie . . . przysięgał. (W. 207). — Malarskość to w rodzaju teatralno widowiskowym — rynek w krąg wysłany szkarłatem, otwierające się triumfalne bramy, a przy nich postacie alegoryczne. Całość przypomina drzeworyt z pierwszego wydania poematu, lub nagrobek Jana III na Wawelu. — (2) Posłowie ci przyszli — Między znakomitszymi przebrańszy wodzami, — Gdzie gęstymi około zaćmieni pułkami, — Kiedy na majestacie siedzącego pana — W drogim ujrzą namiocie, padną na kolana. (WD. I, 92).

http://rcin.org.pl/ifis/

tralne, wydane we Włoszech na cześć królewicza, w których oczywiście efektów malarskich nie brakło. Poeta znał wprawdzie podróż królewicza prawdopodobnie tylko z opowiadania i diarjusza, ale nie byłby poetą baroku, gdyby sobie tych opisów nie umiał powiązać w malarską całość w guście epoki, zwłaszcza, że znał barokowy teatr Władysława IV.

Jak wyglądało takie przedstawienie, da nam pojęcie opis *Tragedji o Orszuli świętej.*

Z towarzyszek tak wielą od Atylle ściętej
Króla Hunnów, przez różne scenickie odmiany,
Na sali pałacowej reprezentowanej.
W czym jako aparatom strojnym i kosztownym,
Tak personom sposobnym i słodko wymownym
Dank swój dawszy, z pod ziemie naprzód się otworzy
Piekło samo i chao niezbadane stworzy.
Gdzie Pluto zaperzony niźli co uknuje,
Z swymi Demogorgony wielmożnie syjmuje.
Straszliwie tu majestat jego wyrażony,
Gdy stąd staną około wściekłe Tyzyfony,
Głównie kurząc smolane, stąd krwawe Megiery,
Płaczorode Meduzy, troszczękie Chimery,
Nocy czarne, sny głuche, zaboje szkarade,
Nędze chude, gniewy złe, śmierci różnoblade,
Zębate Inwidyje, szczekające Lerny
I innych tam nieznanych furyj zgiełk niezmierny.
Boku jego i progów pilnują spiżanych,
Miecąc Hydry i węże ze łbów rozczochranych;
A w nogach mu Cerberus, który gdy zaszczeka,
Zadrży ziemia i Calpe słyszy gdzieś daleka.
Więc co stanie w tej radzie, Radamant z Minosem
Dekret srogi ferują przeraźliwym głosem.
Aż jako te widoki rozbiją się szare,
Wnet świat znowu i Kolno pokaże się stare,
Fozą dawną dużymi tłuczone tarany,
Że się z razów murowe rozpierają ściany,
I powietrze oświeci z narzucenia wieńców
I pochodni smolanych. Słyszeć oblężeńców
Płacz w tym i narzekanie bolejących matek,
Pod ciężary swoimi. Zawrą naostatek
Same ten akt z obłoku Heroinki święte,
Głowy swe prezentując niemężnie ucięte
W triumfie od tyrana. (*W.* 173).

http://rcin.org.pl/ifis/

Czegóż tutaj brakuje? Mamy piekło, obficie zaopatrzone w rekwizyty teatralne i statystów, — pochodnie smolne, furje i maszkary różnych gatunków otaczają kręgiem Plutona. Nie brak ani Cerbera, ani Minosa z Radamantem, wśród dymu, swędu, płomieni i innych okropności. Naprawdę «straszliwie tu majestat jego wyrażony». Są dalej tak ulubione wtedy gwałtowne przejścia w dekoracji. Ponure, groźne i przyciemnione, «rozbijają się te widoki szare», ustępując miejsca dekoracji, opartej na złudzeniu głębi, na efektach perspektywicznych — widokowi na Kolno stare. Tu również nie brak efektów świetlnych, jak rzucanie wieńców i pochodni smolnych.

Jeszcze jednak bardziej barokowa od tragedji o Orszuli jest «niemniej także ozdobna scena Ruggerowa»:

Dnia drugiego w pałacu arcyksiężny samej,
Gdy zaprzągszy Neptunus w wóz hipopotamy,
A Ren, Wisłę i Dunaj mając na powodzie,
Po niezmiernej szaleje oceańskiej wodzie,
Który wnetże nabrzmieje za czarowniczymi
Modlitwami Alcyny i tumulty swymi
Wspieni brzegi. Widzieć tu fale śród straszliwej
Kąpiące się i morskie i piekielne dziwy,
W larwach różnych, płomięniem góry się zajmując,
Lasy mówiąc i duże topole tańcując
Z dęby starożytnymi, aż morze się zmięni
W skały znowu ogromne, z rumorem kamieni
U gór się zlegających, skąd kluczem Melissy
Otworzone wyskoczą nadobne Treissy. (*W.* 173—174).

Jest to, zdaje się, rodzaj pantominy-baletu. Nic nie słyszymy o tem, co aktorowie mówią. Zato dużo dzieje się wśród dekoracyj. One są głównymi aktorami. Wjeżdża Neptun na hipopotamach, widać burzę morską, morskie dziwy, pływające «fale śród straszliwej», wreszcie dzikie zamieszanie w całej przyrodzie — «góry się zajmując» płomieniem, «lasy mówiąc i duże topole tańcując». — I znowu pytamy: czegóż trzeba więcej? Oto typowy włoski teatr barokowy, przeznaczony dla oczu i uszu (muzyka) z wyeliminowaniem intelektu. Było to żonglowanie w sposób najjaskrawszy zdobyczami malarstwa barokowego: głębią, wieloplanowością, oświetleniem fantastycznem, barwą, nie łączącą się z kształtem. Miało to

http://rcin.org.pl/ifis/

wszystko razem tworzyć możliwie fantastyczne widowisko, umożliwione przez postępy techniki maszynerji teatralnej.

Drugą taką, wybitnie teatralną paradą, opisaną z całym nakładem szczegółów i przepychu jest wjazd Ossolińskiego do Rzymu. Jak i sam ten wjazd, tak też i opis jego u Twardowskiego jest całkowicie w guście epoki. Niestety, zbyt długo opisuje on, jak to «wjeżdżał poseł w swych ludzi prześwietnym obłoku», aby to tutaj w całości przytoczyć (1). Starał się jed-

(1) Wjazd Ossolińskiego (W. 210—213): Wjeżdżał poseł w prześwietnym ludzi swych obloku — Brama gdzie Flaminijska z północy otwiera — Wielkie miasto. Wnet, jako, gdy swe rozpościera — Kramy Luzytanija, z Augszpurskich zebrane — Zwierzciadł i galanteryj, na te niewidziane — W oczu światła, Indyja wszytka się zgromadzi — I dziecinnie dziwuje. A wprzód poprowadzi — Wozy para przystawów, szarłatnymi kryte — Ku ziemi oponami; po nich złotem szyte — Dawały znać topory, że poselskie beły, — A muły urodziwe ciężko ich ciągnęły. — W trop ich dziesięć wielbłądów, pokojowe nieśli — Sprzęty drogie. O, jaki skoro w bramę weśli — Zgiełk beł ludzi i rumor po dużych podwojach, — A Perse i Ormięni, w tureckich zawojach, — Po garbach im siedzieli, trębacze za nimi — W tejże barwie, pod świetno forgami strusimi, — Ciągniony potrębując kozakom czterdziestu, — Którzy następowali. Nie inaksza Pestu — Różność słynie i lecie rozwitego maku — W Hesperyjskim ogrodzie. Nie beło tam znaku — Wełny prostej, a lada na żadnym z nich szaty, — Prócz od złota samego, a prace bogatej — Pająków morwiorodych. Ile nadjeżdżała — Młódź gdy dworska i w ubiór, i w ozdobne ciała — Nad wiosnę rozkwitniona. Rumelskie telije — Katanki teletowe, skąd trojaki bije — Blask od słońca, sajdaki kształtnie opuszczone — Z łuki barbaryjskimi i tak ułożone — Nieśli do nich ramiona, jakoby się z synęm — O lepszą ustrzeliwać mieli Wenerzynęm. — Konie także pod nimi w pierzu niemniej strojnym — Ich się akkomodując szumom niespokojnym — Przepryskały wesoło, a starzec ozdobny — Chociszewski im wodzęm; zdał się być podobny — Lotnęmu Pegazowi. Dzida perska w ręku — I skrzydła roztoczone od zadniego łęku — Orle go unosieły. Toż dorodnych koni — Sześć tureckich, nie jakich przed słońcem gdzieś chroni — W Koryncie Peryjander, ale ugłaskanych — Piękną ręką. Szły w rzędach szczero okowanych — Dyjamenty drogimi, rubiny, szmaragi, — I jakie uhaftować umiały czapragi — Trackie dziewki i zrobić siodła Dyjarbeka — I Kozułbasz strzemiona. Od nich blask zdaleka — Oczy ludzkie urażał, aż podkowy brzmiały — Same złotęm, które się umyślnie padały — W łup gminowi. Także ich świetno upierzęni — Barwiani powodzili Perse i Ormięni. — Tuż koniuszy ze niemi z gronem pokojowej — Młodzi nawyborniejszej, w perskie złotogłowy — Równo wszyscy ubrani.

http://rcin.org.pl/ifis/

nak o oddanie świadomego, na efekt malarski obliczonego ustawienia pochodu, świetnych barw, strojów i tłumów.

Na pograniczu zdecydowanej teatralności stoją obchody, w których biorą udział wielkie tłumy, wprawdzie nie wyreżyserowane, które jednak ugrupowały się nie całkiem odruchowo, lecz w myśl jakiegoś, choć nie zawsze ścisłego i uświadomionego programu.

Wsiędzenia od złota — I szable, i andżary, a żywa ochota — Tyletrój w nich i młode pałały ozdoby. — Po tych następowały same już osoby — Sług poselskich, pojźrzęniem jako pozorniejsze, — Tak ubiory nierówno na nich kosztowniejsze, — Od rezańskich soboli i nóg przewybornych — Rysi perskich. Przed nimi porządków nadwornych — Żeleński majordomo z rejimentem złotym — . . . . . Lanckoroński i Korniakt, których pięknym szykiem — Przeplatały gwardyje papieskiego dworu. — Ale nikt szumniejszego z tych wszytkich humoru — Nie miał nad Cieklińskiego, na smukownym który — Anadolskim rumaku bijąc żartko z góry, — Łańcuch z złotogrzywego bończuka płynący — Rozerwał na ogniwa, czym się dziwujący — Gmin zabawił. Sam w długo szacie opuszczonej — Od kamięni i złota wszytek oświecony — Siedział tedy. Od niego odwiódszy się dalej — W stateczniejszych postawach . . . . . Wojewodzicowie — Wielkich ojców. Wszyscy ci jako urodzeniem, — Tak strojniejszym daleko na koniach siedzeniem — Jeszcze tych przechodzili. Przed samym już posłem — Trzęsąc forgi ozdobne po czele wyniosłęm — Konia urodziwego, w szumnej jechał cerze — Ossoliński stryjeczny, rękę prawą bierze — Gębicki mu sekretarz, której wnet pozwoli — Torresowi, a lewą weźmie Faustopoli — Amazyjski infułat. Miedzy sam którymi, — Jako dwiema przednimi światły niebieskimi — Pałający Lucyfer poranną wdzięcznością, — Poseł śrzedni. Koń pod nim strojem i pięknością — Wszytkim nieporównany, szumne ważył nogi. — Dalej p. wyżej (str. 45). Śmiejące się oczy — Czoło jasne, po którym kosztowna się toczy — Na kształt umbry południej długo gdzieś po niskich — Pracowicie zbierana odnogach Laryjskich — Kita czapla . . . . . Po bokach i z tełu — Papieskiej kompanijej i z inszych tam siełu — Przebranych kawalerów zgraja go zasłoni. — Na ostatku karoca w sześć tureckich koni, — Białym zewnątrz teletęm kosztownie obita — A z wierzchu aksamitem zielonym pokryta — Wjazd ten kończy. Z takową pompą i ozdobą — Jakiej dawno, kiedy się porachuje z sobą — Rzym nie widział i nogą tamtych nigdy progu — Polska nie przestąpiła, do książęcia bogów — Niegdy Kapitolina, przez miasto szerokie — Wjeżdżał poseł.

http://rcin.org.pl/ifis/

Taki np. charakter ma kapitulacja Smoleńska, a raczej defilada wojsk moskiewskich przed Władysławem IV (1). Przestrzenność tego opisu uwydatnia się tu w ten sposób, że król «z częścią wojska przedniego na osobnym sobie stanie wzgórku». Pod jego stopami zaś przeciąga cały pochód. Jest to uroczystość, obliczona zarówno na efekt przestrzeni, — rozciągłość pochodu), jak i czasu przemarszu — (długość trwania hołdu), dla podniesienia jego znaczenia i wspaniałości. Ten ostatni efekt osiąga Twardowski przez kolejne wyliczanie przeciągających wojsk, dogadzając tu zresztą, przez wydobycie różnych szczegółów, ciekawości współczesnego czytelnika.

Tam jednak, gdzie obowiązki kronikarza nie skłaniały go do szczegółowego wyliczania splendorów, odzywał się malarz-epik i dawał świetne obrazy tłumów. Poznaliśmy niektóre z nich, mówiąc o barwach i światłach, jak np. niezrównany pod względem malarskiego ujęcia, zarówno kolorystyczny, jak przestrzenny obraz podchocimski (bezkres bieli), albo opis czarnych tłumów, zebranych na elekcję. Pokrywając te obrazy jedną barwą, podnosi tu poeta efekt przestrzeni i wrażenie nieskończoności, wraz z całkowitem zatarciem się kształtu. Nie-

(1) W. IV, 256—7. Pan w pole wyjedzie — I tam, gdzie ku stolicy droga zimna wiedzie, — Z częścią wojska przedniego na osobnym sobie — Stanie wzgórku . . . . . A wprzód toczą armaty, kartąny i działa — Wielkości niezmierzonej . . . . . Toż nastąpi po nich — Scena sama, na której przednią sam personę — Niesie Sehin, o, już nie napuszoną onę — . . . . . Teraz jako w mroku — Znieść zwycięzce nie mogąc i dotrzeć się wzroku, — Oczy w ziemię utopił. Z nim w tymże opale — Podobne wyrażając cery swe i żale — Prożorowski przedni wódz . . . . . Więc jako w tym blisko — Pana będą, przypadszy na kolana nisko — Siedm chorągwi porzucą, z bojarskich zebranych — Przednich synów, ani ich kształtem tym posłanych — Pierwej z ziemie podniosą i sami się ani — Ruszą z miejsca, aż im wstać pozwolą hetmani. — Dalej przeciągają wszystkie wojska moskiewskie.

http://rcin.org.pl/ifis/

mniej przestrzenny jest omówiony obraz w *Przeważnej Legacji* (str. 43). (*PL.* 40). Jest tam także wielka przestrzeń, objęta jednym rzutem oka, nie jest ona jednak cała pokryta tłumami ludzi; przeciwnie: na szerokiej, wolnej przestrzeni mamy tu dwie, dość duże wprawdzie, grupy ludzkie, ale grupy tylko, których rozmieszczenie i efekty świetlno-barwne podkreślają rozległość przestrzeni — (powietrzność obrazu, *plain'air*).

Podobnież blask służy do uwydatnienia przestrzeni w opisie obozu polskiego pod Beresteczkiem:

A na bliższe kwatery i ogromne czoła
Ci, co później i w świeżych wigorach przybyli,
Wielcy zwłaszcza Polacy, zupełnie okryli
Znaków swoich ozdobą i różno świetnymi
Porażając zdaleka namiotami swymi
Oczy nieprzyjacielskie. (*WD.* II, 39).

Do najlepszych opisów tłumów należy jeszcze ten:

Zjeżdżają się do niego oweż wszytkie zgraje,
Co beły pod Warszawą. Jako gdy nastaje
Żniwo nowe, a przykry Zefirus powieje,
Nakształt morskich bałwanów pole się zachwieje
Zbożem niepomierzonym. Równie głów tam beło
Tyle ludzkich, czym błonie owo się okreło
Jakoby obłokami. (*W.* 200).

Przestrzenność obrazu, niezmierność tłumów, jest tu oddana w sposób niezmiernie suggestywny. Obejmując te masy ludzkie jednem spojrzeniem malarskiem, jako całość, nie wyodrębniając szczegółów, — porównał je poeta do łanu zbóż, falującego na wietrze. Porównanie to ma wielką wartość artystyczną z dwóch powodów: po pierwsze, przez trafność samego porównania tłumu ludzi do łanu zbóż, po drugie, przez wtórne porównanie łanu do bałwanów morskich. Jest tu nietylko dobra obserwacja zbóż, ale i przejęcie się urokiem tego krajobrazu, co pozwoliło poecie dać tak artystyczny wyraz swemu wrażeniu w oddaniu ich pięknego, falistego, szerokiego ruchu. Obraz ten jest ujęty impresjonistycznie, z podkreśleniem nastrojów — rozległości i falistego ruchu. Dalsze porównanie tłumu do obłoków jest częste u Twardow-

http://rcin.org.pl/ifis/

skiego (1), porównanie zaś do łanu zbóż jest jedyne w swoim rodzaju, a bardzo charakterystyczne.

Ciekawy dla poznania techniki artystycznej Twardowskiego jest również obraz następujący:

Jako także Chmielnicki, południowe wziąwszy
Góry wszytkie i na kształt mgły je ogarnąwszy,
Rano powstawającej (która z nim pospołu
Snać dziełem czarowniczym, z jednego tam dołu
Zawziąwszy się okrutna, nagle zawaliła
Niebo jasne dopiero. A tym wygodziła
Więcej naszym, bo pod jej życzliwym obłokiem
Tych, które sporządzone były mu narokiem,
Zasadzek nie upatrzył) przeciw zaraz w oczy
Szykom naszym tabory nieskończone toczy
. . . . . .
Długo tak o pół mile wojska stały obie,
Wzajem się przypatrując z podziwieniem sobie. (*WD.* II, 30).

Wyzyskał tu poeta w celu przestrzennego odmalowania tłumu przypadkową okoliczność, mgłę poranną, która zresztą, jak to mówi w nawiasie, pomogła Polakom. To natychmiastowe skojarzenie, tumanów mgły i tłumów, świadczyć może o szczerości i bezpośredniości odczucia analizowanych tu obrazów, tem bardziej, że jest to w *Wojnie domowej,* której poeta poświęcił wprawdzie wiele serca, ale mało dbałości o artyzm, pisząc «bez farby» i śpiesząc się pod naporem zdarzeń.

W obrazie tym mamy jeszcze drugi efekt przestrzenny. Mgła kurczy nam widnokrąg całkowicie, następnie zaś, po jej opadnięciu, roztacza się znany nam już szeroki widok (Beresteczko), zarazem jednak nowy, bo wolne dotąd «południowe góry» zakrył swoimi «taborami nieskończonemi» Chmielnicki. Mgła ta nie pozwoliła widzieć nadchodzących wojsk kozackich; dopiero po jej opadnięciu można było zobaczyć ich ogrom.

Odmienną techniką odmalował Twardowski tłum, a przez to pośrednio i przestrzeń, w momencie przed elekcją:

(1) «Obłoki» pod Warszawą i w WD. I, 163: Jakim gdzie Mirmidony i grube Dolopy — Spadając od Tenedu obłoku i gminie — Troja z wież swych widziała, sroga się rozwinie — Moc pogaństwa po ziemi... — Ob. także Wjazd Ossolińskiego.

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Zaczym na kolana
Padszy nisko, o Duchu Przenaświętszym zacznie
Hymn zwyczajny, a oraz ucichnąwszy znacznie,
Klękną wszyscy, tak długo z ziemie się nie wznosząc,
I o toż w uniżonych, co i usty prosząc
Boga sercach, że ani rumów marszałkowych
Tumult żaden, ani chrzęst i kaszel źle zdrowych
Nie beł tedy słyszany, ale jako cienie,
Co tym więtsze czyniło wszytkim podziwięnie,
Ludzi się być widziały, liczbę choć daleko
Chocimską przechodzących. (*W.* 196).

Jest to suggestywny obraz nastrojowej chwili. Niezwykłość jej zaznacza poeta przez jednakowy ruch całej masy ludzi («klękną wszyscy»), a następnie przez jej znieruchomienie i przez efekt dźwiękowy, — ciszy absolutnej, aż niesamowitej («jako cienie ludzi być się widziały»), co stanowi kontrast ze zwykłą hałaśliwością i ruchliwością tych ludzi. Podkreśla zaś tę okoliczność zdziwienie autora («co tym większe czyniło wszystkim podziwienie»).

Inne, podobne do powyższego opisy uroczystych momentów mają podobną technikę, choć wartością mu nie dorównują. Tak, w opisie przysięgi moskiewskiej (1), mamy ruch wspólny, wyciągnięcie rąk w górę i «czerni niezmierzone tłumy». Jeszcze słabiej zaznacza się przestrzeń w chwili, gdy Władysław odbiera dowództwo pod Chocimem (2), bo tam tylko, «kiedy, sam uniżywszy głowę, poda hetman reiment, i wszytkie mu nisko chorągwie się porzucą». Podobnie też, gdy Warszawa wita Wiśniowieckiego:

(1) Tedy jako nazajutrz rozwił włos swój złoty — Na świat Febus, rozbite za miastem namioty — Przyszłej ceremonijej kwoli i ozdobie, — Kędy w Władysławowej Żółkiewski osobie — Siadł na krześle kosztownym słuchać ich przysięgi. — A naprzód patryjarcha z świętej sobie księgi — Wyda rotę, przypadszy nisko na kolana. — . . . . . Tak mu niech pomogą — Sakramenta Spassowe z jego męką srogą. — Toż po nim władykowie, toś Mścisławski z inną — Znaczniejszych wojewodów uczyni starszyną, — Toż kniaziów i bojarów upierzone dumy, — Toż i czerni na koniec niezmierzone tłumy, — Ręce wzgórę i palce narodu zwyczajem — Wyciągnąwszy na Chresta. (W. 33). — (2) W. 128.

http://rcin.org.pl/ifis/

Wszytek gmin młody i podeszły
Wyszedł miejski, niezmiernym tłumem zastępując
Drogę mu do przebycia, a w głos go mianując
Ojczyzny zbawicielem. (*WD.* 104).

Jest tu ruch, («występowanie» tłumów) i głośne okrzyki, co przyczynia się do oddania wielkości przyjęcia i wielkości tłumów. Ze względu na tę wielkość, z tem większą słusznością użył tym razem poeta swej zwykłej przesadnej przenośni («same warszawskie kamienie, same mury mówiły»).

Ciekawie także, w perspektywicznem i słuchowem ujęciu, jakby okiem zdaleka patrzącego, ukazał Twardowski bunt janczarów w *Przeważnej Legacji:*

Trzask koło wrót Dziurdziego i dobytych broni
Las okiem niezmierzony. (*PL.* 146).

Wszystkie dotychczas omówione opisy, w których przestrzeń jest tak, czy inaczej wydobyta lub podkreślona, możnaby objąć wspólną nazwą — «objektywnych». Zkolei przejdziemy do opisów przestrzeni, które niech wolno będzie nazwać «subjektywnemi». Prawda, że każde wrażenie przestrzenności jest subjektywne, istnieje bowiem jedynie w odniesieniu do patrzącego, a jest niejako funkcją miejsca, z którego się patrzy. Lecz we wszystkich dotychczasowych opisach autor stara się wywołać uczucia, związane z przestrzenią w nas, w opisach zaś «subjektywnych» stara się oddać przestrzeń przy pomocy opisania uczuć, jakie budzi ona w znajdujących się na niej postaciach. W stosunku do takiego ujęcia nazywamy wszystkie poprzednie opisy objektywnemi.

Różnica okaże się najlepiej na przykładach. Mówi Apollon:

Lasem okryta i pustynią ciemną
Daphnis się jedno utai przedemną?
. . . . . .
Ozwi się, ozwi! o, twardsza kamienia!
Głos li mój sięga i słyszysz gdzie o tym?
Ach, z tej przepaści i głuchego cienia
Rzuć wdzięcznym okiem, błyśnij włosem złotym.
. . . . . .
Szukam nieszczęsny. Niosę wszędy uszy
Jako hodyniec dopiero gromiony.

http://rcin.org.pl/ifis/

Rózgali chróśnie i list się ukruszy
Na wszytkie w koło oglądam się strony
Nikt nie odpowie, nikogo nie ruszy
Duch mój z ostatnich piersi wytoczony
Tylkoli echo, a wiatry pierzchliwe,
Rozniosą moje skargi żałobliwe. (*D.* X, 7—9).

Jest to obraz wnętrza lasu, uwzględniający bardzo silnie motyw głębi, a to przez silne skurczenie widnokręgu. Z tem łączy się wyolbrzymienie przedmiotów bliskich i tajemniczy cień, ciągnący się poprzez gąszcz w głąb obrazu, cień wnętrza lasu. Efekty przestrzenne tego obrazu daje nam jednak poeta za pośrednictwem uczuć i wrażeń Apollona. Jego gorączkowe szukanie, bezradność i gubienie się w krajobrazie dają nam pojęcie o rozległości lasu. Że saś w lesie tym panuje mrok, poznajemy stąd, że się Apollon orjentuje więcej słuchem, niż wzrokiem («ozwi się, ozwi», «szukam nieszczęsny, niosę wszędy uszy»). Ponadto są i halucynacje słuchowe, i głusza bezwzględna. Raz tylko w całym obrazie występuje wrażenie wzrokowe («rzuć okiem wdzięcznym, błyśnij włosem złotym»), przyczem trudno o bardziej właściwe użycie tego tassowskiego zwrotu. Bo istotnie z pomiędzy drzew najłatwiej uderzyłby Apollona blask złotych włosów, najłatwiej mógłby po tem Dafnę zauważyć. Rozległość lasów jest określona także zapomocą wrażeń słuchowych («głosli mój sięga i słyszysz gdzie o tym?», «Nikt nie odpowie, nikogo nie ruszy głos mój, z ostatnich piersi wytoczony. Tylkoli echo» i t. d.). W całym zaś obrazie chodzi o wydobycie nastroju gubienia się w krajobrazie, rzeczywistego szukania, oraz nastroju zlania się osoby z krajobrazem, z tłem, w jedną całość, gdy Apollon mówi — «lasem okryta i pustynią ciemną». Ciekawy jest także epitet «głuchy» (cień), w którym złączone są w jedno elementy wzrokowe i słuchowe. Mamy w tej przemowie Apollona całą skalę subtelnych uczuć, związanych z przestrzenią; tu wydobywamy jednak jedynie to, które faktycznie tę przestrzeń maluje. Ciągle ten sam, a raczej o tym samym charakterze krajobraz, wnętrze wielkiego lasu, jest tłem całej sielanki. Maluje nam go Twardowski jeszcze kilka razy, podobnie jak poprzednio, za pośrednictwem wrażeń różnych osób. Jednakowoż

http://rcin.org.pl/ifis/

każdy z nich różni się czemś od innych, nie charakterem malowanego obrazu, ale sposobem ujęcia. Oto zbłąkana Dafne woła:

Kloryndo — hu! hu! Ach, nie ozywacie,
Ani was mój głos dosięga płaczliwy;
Ja was, a wy mnie podobno szukacie.
. . . . . .
A ja pod niebem nie spaną noc dyszę
I na zbieżanym koniu się kołyszę. (*D.* VII).

Zdawaćby się mogło, że się obraz ten jedynie swoją krótkością i mniej dokładnem wykończeniem różni od poprzedniego. Jednakowoż jest i głębsza różnica: zupełne wyeliminowanie pierwiastka wzrokowego; są jedynie pierwiastki słuchowe (wołanie) i motoryczne («na zbieżanym koniu się kołyszę»). Pustkę odczuwamy przez to, że nikt na wołanie nie odpowiada, a rozległość podkreśla fakt, że się Dafne już tak długo kołysze na koniu, i to «zbieżanym». Ten właśnie brak pierwiastków wzrokowych, a zastąpienie ich motorycznemi dobrze świadczy o realnem poczuciu i starannym artyzmie Twardowskiego. Apollon bowiem, choć błądzi w mroku leśnym, ale w dzień, kiedy trochę światła dochodzi przecie do jego oczu, Dafne zaś podczas ciemnej nocy.

Inaczej ujmuje nasz poeta ten sam krajobraz, gdy Apollon dogonił wreszcie Dafnę, która, «podczas gdy on próżnemi bawi się afekty, z oczu mu ginie»:

Ale próżnemi bawię się ja słowy,
Ono dopiero co przedemną była,
Gdzieś się w tajemne zemknąwszy parowy,
Nie wiedzieć jako z oczu mi zginęła,
Tylko coś pięknej ukazała głowy,
Tylko wdzięcznemi oczyma błysnęła.
Ach, mię zabiła! (*D.* XII, 17).

Tutaj ścieśnienie obrazu i zarazem jego głębia objawia się w tem, że nimfa w biały dzień tak szybko i całkowicie może zniknąć z oczu, i to wtedy, gdy się już Apollon po tak długiem szukaniu przyzwyczaił do wypatrywania między drzewami. Jeden ruch — zapadnięcie w tło, jeszcze jedno mignięcie — i już wokoło las, jak pierwej. Tu znowu — wrażenia moto-

http://rcin.org.pl/ifis/

ryczne i wzrokowe oddają głębię i bujność krajobrazu. A oto jeszcze kontrastujące z sobą krajobrazy subjektywne. Mówi Nizyda:

By wżdy ku jasnej Idzie się udała,
Mirty gdzie niskie i rzedsze posieki,
Snaćby po górach patrzać wspamiętała,
Jako ojczysty Peneusz daleki.
Ale ku Delfu jeśli zajechała,
W okropne salty przepadła na wieki,
Gdzie na wielkiego odpowiedzi boga
Wieczne grzmią huki i po skałach trwoga. (*D.* XI).

Kontrast tych dwóch krajobrazów jest chyba zupełnie jasny. Jeden z nich to krajobraz pełen powietrza, głęboki, o dalekim widoku i jasnej głębi, z widokiem na góry, drugi typowy, znany nam już krajobraz o zwężonym widnokręgu, głównie lasy i skały, wyolbrzymione przez bliskość. Gdzie tu jednak subjektywizm? Oto przestrzenność pierwszego obrazu wzmaga się przez widok dalekich gór, o tem jednak, że są to góry dalekie, mówi nam tylko przypuszczalne, subjektywne poczucie Dafny. — Możność orjentowania się po górach, po ich kształtach, wymaga pewnej odległości. Grozę krajobrazu wyraża tu poeta znowu przez element dźwiękowy — echo, które łączy się z głębią i pustką.

Jak dobrze Twardowski zdawał sobie sprawę z wartości artystyczno-nastrojowej poczucia subjektywnego przy malowaniu krajobrazu, świadczy ten oto urywek:

Skąd pocznę? gdzie się udam? kiedy dróg tak siła,
A dzieł jego niezmierność wszytko zasłoniła:
I pole, i Helikon, że jako w obłoku
Ledwie co mogę widzieć i dotrzeć się wzroku.
Tak najemnik ubogi, gdy, skurczony mrozem,
W las Hercyński głęboki z małym wjedzie wozem,
Upatruje, skąd począć i co uciąć kędy,
Choć ma tej materyjej pełno w oczach wszędy. (*W.* 1).

Dla oddania stanu duchowego, niepewności i onieśmielenia, ucieka się tu poeta do porównania z zakresu subjektywnego poczucia przestrzeni, — gubienia się w krajobrazie. Nie chodzi mu tym razem, jak poprzednio, o zbłądzenie, lecz tylko o oszołomienie ogromem i nieskończonością lasu. Pojęcie zaś

http://rcin.org.pl/ifis/

o wielkości lasu poręcza nam oczywiście według swego mniemania przymiotnikiem «hercyński», w zwykłem u niego znaczeniu — superlatywu cechy, złączonej z nazwą antyczną. Bo las hercyński to oczywiście taki, w którym człowiek czuje się onieśmielony ogromem. Porównanie zaś z najemnikiem w lesie podnosi jeszcze tę niepewność i przez to, że biedak ten na domiar złego jest «skurczony mrozem», czyli ma jeszcze gorsze samopoczucie. Całe to porównanie, użyte dla celów panegirycznych, utrzymane jest jednak w zakresie przestrzenności («dróg siła» «dzieł niezmierność zasłoniła pole i Helikon», «jako w obłoku»).

Najciekawszą dla nas będzie jednak ostatnia grupa krajobrazów subjektywnych, a są nią góry. Spotkaliśmy tu i ówdzie góry w poprzednich obrazach Twardowskiego. Wspominał o nich, zaznaczając ich rolę w krajobrazie, zamknięcie głębi, lub ścieśnienia widnokręgu. Tu jednak zajmiemy się opisami całej przeprawy przez góry, opisami, w których stara się wyrazić Twardowski nietylko wielkość, ale i grozę gór, czyli wrażenia, jakie na nim góry wywarły. Jest to jeden z najsubjektywniejszych obrazów, autor bowiem wyraża tu wprost swoje własne uczucia.

Oto opis przeprawy przez Bałkany:

Tedy tu jako wciągniem, gór ogromnych cienie
Słoneczne nam zarazem zawalą promienie.
Po skałach huk, wiatry się po przepaściach duszą,
Skąd hurmem się wykradszy, drzewa silne kruszą.
Drogi ciemne zaległy pustynie i łozy,
Po których mufroni, daniele i kozy
Wieszają się. Tu z sobą chmury się zlegają,
Tu po zimnych harpije kawernach szczekają.
Na sam kark jako natrzem gór niezmiernych onych...
. . . . . .
. . . . . Skąd morze oboje,
Kaffę widać i wieżę sławną, Warno, twoję.
Lekko potem spuściwszy, przy pięknej równinie
Gdzie Nero niestateczna i Cydary płynie,
Spore tocząc kamienie, potrzem sobie czoła.
. . . . . .
Znowu się jako pomkniem, niebo nam przejasne
Lasy zaćmią okropne i parowy ciasne;

http://rcin.org.pl/ifis/

Gdzie kto okiem pokinie, nad sobą obłoki,
Pod sobą ujźrzy przepaść i Awern głęboki. (*PL.* 49—50).

Zbadajmy dokładnie, jak maluje Twardowski obraz gór i ile mu w tem pomaga subjektywne przedstawienie przestrzeni. Zrazu nie widzimy całego ogromu gór, tylko ich cienie, które mrokiem otaczają autora. Mrok ten niezwykły, pełen grozy, wywołuje uczucie ucisku fizycznego, jakgdyby to same góry waliły się na autora. Daje on temu wyraz w orzeczeniu: «cienie gór zawalą słoneczne promienie». Przez wrażenie słuchowe («po skałach huk» — prawdopodobnie lecących kamieni i rwących strumieni) wzrasta jeszcze złudzenie walenia się gór na poetę. Dzikość i grozę wzmagają wiatry, «duszące się w przepaściach», wypadające «hurmem» i kruszące «drzewa silne». Trudności przeprawy mają uzmysłowić: mroczność dróg, pustka ich i zawrotność — «mufroni i kozy wieszają się»; grozę zaś podnosi jeszcze mocny obraz chmur, «zlegających się z sobą», niesamowicie kłębiących się dookoła nich; do szczytu zaś miały ją podnieść harpje, szczekające po zimnych kawernach, konieczna mitologiczna okrasa dla barokowego czytelnika. Bez potworów przecie nie byłoby w tem wszystkiem żadnego bohaterstwa.

Z chwilą dojścia «na sam kark gór niezmiernych onych» zmienia się nastrój, co jest całkiem naturalne. Ucisk ustępuje miejsca poczuciu lekkości, szerokiego oddechu, a to przejawia się w różnicy wysłowienia; tam — same wyrażenia mocne, plastyczne, zbliżające się do onomatopei (huk, wiatry się duszą, hurmem wykradszy), tu — mowa zwykła, spokojna i spokojne oglądanie szerokiego widoku ze szczytu, — «skąd morze oboje, Kaffę widać» i t. d. Lekkość ta i swoboda towarzyszy podróżnym przy zejściu w dolinę, gdzie po trudach «odetchną i potrą sobie czoła». I znowu, przy przeprawie przez drugie pasmo, doznaje autor uczucia grozy i ucisku. Niebo, które aż przejasnem nazywa, «lasy zaćmią okropne i parowy ciasne»; łączy się zaś z uczuciem ucisku obawa przestrzeni, coś podobnego do zawrotu głowy, poczucie zawieszenia między niebem a ziemią, («nad sobą obłoki, pod sobą ujrzy przepaść»).

http://rcin.org.pl/ifis/

Jak widzimy, skala wrażeń w tym opisie jest duża. Ściśle przestrzenne jest właściwie tylko dwukrotne kurczenie się widnokręgu w parowach, widok ze szczytu i zawieszenie nad przepaścią; potęgują zaś wrażenie efekty świetlne, dźwiękowe i ruchowe, co wszystko razem, wespół z uczuciem poety, daje jako całość opis naprawdę przeżytego krajobrazu.

Powtórzeniem i może bardziej «literackiem» opracowaniem tego samego motywu jest opis przeprawy królewicza Władysława przez Alpy. Czy sam Twardowski był kiedy we Włoszech, czy się kiedy przeprawiał przez Alpy, niewiadomo. W każdym razie, jeśli sam we Włoszech nie był, to zużytkował tu swoje własne wspomnienia z przeprawy przez Bałkany.

. . . . . gdzie się już straszliwym
Grzbietem Alpy podnoszą: wzgórę raz ku niebu,
A raz do nagłębszego podobne Erebu.
Dymy ziejąc śmierdzące z kominów piekielnych.
Nadewszytko, kiedy most nie ludzi śmiertelnych
Gotardyjski przejeżdżał, jako mu nie drżały
Tedy nogi i włosy z strachu nie wstawały?
Owdzie widząc nad sobą górę zawieszoną,
Tu przepaść pod nogami, ledwie dociśnioną
Syzyfowym kamieniem, a na tak głębokiej
Przerwie tylko gościniec dziesięć stóp szeroki,
Siedm godzin te przebywał w uprzykrzonym zmierzchu
Trudne drogi, samego niż dopiął się wierzchu
Góry, wyższej od swego nierównie Karpatu,
Skąd się otworzonemu przypatrując światu
Na wszytkie horyzony, jako nieść daleko
Oczy mogły ciśnione, opuści się lekko
W przyległą Lombardyją. (*W.* 163).

Naogół niewiele w tym opisie nowego. I tutaj mamy «mrok uprzykrzony», «uprzykrzony zmierzch», (a więc poeta zaznacza swój uczuciowy do niego stosunek) — przepaść pod nogami, gościniec, dziesięć stóp szeroki. Dobitniej może występuje silny kontrast gór i dolin, «wzgórę raz ku niebu, a raz do nagłębszego podobne Erebu». Jednak jest tu mniej bezpośredniości, a wyraz uczuć wyodrębnia się od krajobrazu, gdyż mówi tu poeta wprost o strachu, — «jako mu nie drżały nogi». W każdym razie jednak widać tu wpływ przestrzeni na subjektywne poczucie. Lepiej oddaje Twardowski

http://rcin.org.pl/ifis/

wrażenia na szczycie, gdyż silniej podkreśla urok przestrzeni, «świat otworzony» «na wszystkie horyzony, jako nieść daleko oczy mogły».

Swoje własne uczucie również (przyjemność z powodu rozległego widoku) wyraża Twardowski mimochodem, przez usta Satyra:

Po waszych tu Beskiedach dotąd się tułając,
A gór jeszcze przynamniej i skał się trzymając,
. . . . . .
Widząc zwłaszcza z tych tu gór część niemałą świata.
(S. 1).

Mimo wyraźnego i świadomego naśladowania Kochanowskiego, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* jest dziecięciem innej epoki, innego stylu, i to widać zaraz we wstępie, przy przedstawieniu się Satyra. Satyrowi Kochanowskiego wystarczyło kryć się w lasach i troszczyć, żeby mu ich całkiem nie wycięto. Nasz Satyr wybrał sobie mieszkanie w Beskidzie, w górach. Niby żali się, że to z konieczności, «gór przynamniej i skał się trzymając», znalazł tu ostatnie schronienie, zdradza się jednak, że nietylko konieczność go tu przygnała, ale — i upodobanie do pięknych widoków. Jest to szczegół tylko, ale jakże znamienny!

Wszystkie te opisy gór mają znaczenie nietylko dla charakterystyki twórczości Twardowskiego. Wprowadzenie gór do opisów natury uchodzi powszechnie za zasługę romantyków dopiero (1), przez co dzieje się krzywda poecie wieku XVII — Samuelowi ze Skrzypny Twardowskiemu.

* * *

Zarówno z ilości, jak z jakości omówionego materjału okazuje się, że Twardowski usiłował wydobyć i wyrazić wrażenia przestrzenne przy każdej sposobności i różnemi środ-

(1) Co ciekawe, że góry, które pierwsze pobudziły fantazję poetów polskich do ich artystycznego opisu, były to nie rodzime Tatry, lecz góry Europy wschodniej: Mickiewicza — góry Krymu, Twardowskiego — Bałkany.

http://rcin.org.pl/ifis/

kami, z których wiele stanowi zdobycz malarstwa barokowego, a mianowicie: perspektywiczne zmniejszenie, kulisy na pierwszym planie, ramy i przekroje, światła, blaski i osoby w głębi, przekątnie różnego typu. Oprócz nich ma jeszcze Twardowski inne środki poetyckie, jako to kombinowanie wrażeń wzrokowych, słuchowych i motorycznych, lub wogóle wywoływanie uczuć przestrzennych bez pomocy wrażeń wzrokowych *(Dafnis)*. Główne typy krajobrazowe, na które był wrażliwy, to krajobraz rozległy i zwężony. W pierwszym starał się Twardowski o jak największe rozszerzenie widnokręgu, o jak największą powietrzność obrazu, w drugim zaś — o tajemniczość i nastrój. Zamiłowanie do takich typów krajobrazu jest również jedną z cech baroku. Z jednej strony szerokie przestrzenie, potraktowane nieraz bardzo śmiało i impresjonistycznie (u Twardowskiego tłumy), z drugiej zwężenie, wywołujące wrażenie tajemniczości (las, góry). Ujmowanie obrazu, jako jedności, to właśnie barokowa jedność w przeciwstawieniu do renesansowej wielkości i wypracowania szczegółów. W krajobrazach zaś o widnokręgach zwężonych, lub otwierających się w jakąś ciemną głąb, występuje niepewność, nastrój tajemniczości, w czem objawia się Wölfflinowska «niejasność» baroku. Barokowe jest również podkreślanie ważności krajobrazu przez subjektywne poczucie. W takim n. p. *Orlandzie szalonym* ciągle się ktoś komuś gubi, kochankowie, przyjaciele, czy wrogowie szukają się i nie widzą, nieraz przez kilka pieśni. A jednak, ma się ciągle wrażenie, że ludzie ci szukają się po szachownicy, lub w jakimś stylizowanym lasku, że powinni się przecież widzieć, spostrzec: nie pokazuje nam poeta ściany lasu, która dzieli jedno od drugiego. Inaczej u Tassa. Las zaczarowany Armidy to naprawdę las i naprawdę tajemniczy i zaczarowany. Podobnież w sielance *Dafnis* widzimy prawdziwy las, puszczę, a nie chudą dekorację; puszcza ta rozciąga się daleko i pochłania niejako ludzi, którzy się w niej szukają. Podobnież widzimy puszcze bukowinne we *Władysławie IV* i góry w *Przeważnej Legacji*. Jest tu zamiłowanie do scenerji, którąby można nazwać «romantyczną». Romantycy na nowo odkrywali te uroki, które przedtem «odkrył» barok, a zdyskredytował klasycyzm.

http://rcin.org.pl/ifis/

Wszystkie te elementy — kształt ubogi, bogactwo barw i świateł, łącznie z perspektywą, z przestrzennością dają obraz malarskości Twardowskiego. Zacieranie kształtów, igranie barwą, światłem i głębią, łączące się w jedną malarską całość, to także cechy jego stylu, które go spokrewniają z północnymi, zarówno jak z południowymi malarzami barokowymi, przy całej przepaści różnic duchowych pomiędzy średnio utalentowanym poetą a genjalnymi malarzami owego wieku.

http://rcin.org.pl/ifis/

ROZDZIAŁ DRUGI

RUCH

Ruchu, jako charakterystycznej, obok przeładowania ornamentyką, cechy baroku najłatwiej dostrzec w sztukach plastycznych, w przeciwieństwie do walorów i odrębności kolorystycznych i przestrzennych, które długo czekały na swego odkrywcę. Poczytywano ruch za jeden z objawów przesady barokowej, wskazując na konwulsyjnie powyginanych świętych, z namiętnie powykrzywianemi twarzami, na ogólny niepokój budowli barokowych, gdzie każda figura grozi w każdej chwili zmianą miejsca, przejściem w następne stadjum ruchu. Do ogólnego wrażenia niepokoju przyczyniają się również poprzerywane gzymsy i grożące przerwaniem girlandy kwiatów i owoców i t. d. Ale i ta dążność baroku doczekała się swojej rehabilitacji. Odkryto w niej również swoiste piękno, — piękno chwytania życia na gorąco, piękno momentu, napięcia, niepokoju i walki, w przeciwstawieniu do piękna harmonji, spokoju i umiaru (1).

(1) Wölfflin l. c., str. 10. Po charakterystyce harmonji i proporcji renesansu mówi: «Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende... Das Ideal der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen. Die Massen kommen in Bewegung, schwere, dumpf-gegliederte Massen... (str. 135). In letzter Instanz aber, geht die Neigung überhaupt dahin, das Bild nicht als ein für sich bestehendes Stück Welt erscheinen zu lassen, sondern als ein Schauspiel, das vorübergeht und dem der Beschauer nur gerade auf einen Augenblick teilzunehmen das Glück hat. Nicht um Vertikalen, Horizontalen, um Front und Profil, Tektonik,

http://rcin.org.pl/ifis/

Przy badaniu pierwiastków ruchowych w poezji Twardowskiego zajmiemy się najpierw ruchem w obrazie, zaczynając od obrazów z jedną, lub kilku istotami w ruchu i przechodząc następnie do ruchów zbiorowych i ulubionych przez Twardowskiego wielkich mas.

Oto np. scena z *Dafnis*, gdy Apollon obserwuje budzącą się nimfę. Główny urok tej sceny stanowi ruch.

Apollon:

Ale, zda mi się, już podnosi głowy
I ciężkie ze snu powieki przeciera;
Jako przyjemny wschód Lucyferowi,
Tak jasne swoje kryształy otwiera.
Już się porywa. Już i bursztynowy
Włos po ramionach w złoty czepek zbiera.
. . . . . .

Dafnis:

Co to jest, przebóg! co za nagła trwoga?
Ktoś się tu na mnie skrada w tym szelesie!
Ach, koń się uląkł, pierzchnął koń, dla Boga,
Wodze pozbywszy, gdzie go oko niesie.
Stój, stój! o czegoż czekam już nieboga
W tym nieskończonym opuszczona lesie. (*D.* X).

Widzimy więc tutaj wraz z Apollonem nasamprzód budzenie się Dafny; poeta maluje ruchy powolne, jakby senne: «już podnosi głowy» (zatem nie uniosła jej odrazu, lecz zwolna podnosi) «i ciężkie ze snu powieki przeciera» — znów czynność powolna. Następuje ostateczne otwarcie oczu i wraz z otrzeźwieniem powrót do szybkości ruchów — «już się porywa. Już i «bursztynowy włos» szybko, jakby gorączkowo, zbiera po ramionach. Zmiana tempa przejawia się nawet w rytmie. Pierwszy wiersz oktawy ma tylko dwa silne akcenty:

Ale, zda mi się, już podnosi głowy,

Atektonik handelt es sich letzten Grundes, sondern darum, ob die Figur, das Bildganze, als Sichtbares gewollt erscheint, oder nicht. Das Aufsuchen des vorübergehenden Augenblicks in der Bildfassung des 17 Jahrh. ist auch ein Moment der offenen Form... (str. 140). Farbe und Licht aber sind so verteilt, dass nicht ein Verhältnis der Sättigung, sondern ein Verhältnis der Spannung resultiert».

http://rcin.org.pl/ifis/

i to oddalone od siebie, cały zaś szereg zgłosek bez akcentu toczy się monotonnie i jakby sennie. Dalsze trzy wiersze mają również spokojny rytm, a nadto tworzą jedno, spokojnie rozczłonkowane zdanie. Kontrastuje z niemi wiersz piąty:

Już się porywa. Już i bursztynowy,

w którym akcent pada na pierwszą zgłoskę, a drugi, silniejszy w tej samej połowie wiersza na «porywa»; powtórzenie «już» i zawarcie więcej, niż jednego zdania w jednym wierszu zmienia odrazu rytm i tempo. Gwałtowność ruchów Dafny uzasadniona krótko. Usłyszała szelest i, zrywając się, woła: «co to jest przebóg...» i t. d., przyczem prawdopodobnie rozgląda się gorączkowo. I znowu — ruch. Szybki, gwałtowny, katastrofalny w skutkach, — ucieczka konia. Na tę ucieczkę patrzymy oczami Dafny. W wierszu:

Ach, koń się uląkł, pierzchnął koń, dla Boga —

mamy aż trzy przestanki znaczeniowe, odtwarzające przerywaną, zdyszaną mowę nimfy. Szybkość i nagłość ruchu przejawia się również w tem, że koń biegnie, «wodze pozbywszy, gdzie go oko niesie», i w rozpaczliwem nawoływaniu Dafny «stój, stój!» W całości scena ta jest stopniowem przyśpieszaniem ruchu, — od sennego, powolnego, poprzez nagłe, niecierpliwe poruszenia, do szybkiego biegu. Tempo się wzmaga. Scena ta zatem jest podwójnie «motoryczna», po pierwsze przez to, że maluje konkretny ruch, po drugie, że przez stopniowanie szybkości ruchu i połączenie z tem rytmu nabiera wewnętrznej «motoryczności» jako całość, jako scena.

Szybki ruch, mignięcie raczej, mamy w znanym już fragmencie *Daf.* XII, omówionym już wyżej urywku. Chodzi tu o oddanie zwinności Dafny i szybkości ruchu; «nie wiedzieć, jako z oczu mu zginęła», tylko ukazała głowy, tylko błysnęła oczami. Ponadto anafora «tylko — tylko» nadaje wierszowi tempo, a i w niej również objawia się krótkotrwałość zjawiska i szybkość jego przebiegu.

W *Wojnie domowej* poeta dla charakterystyki odwrotu Karola Gustawa posługuje się porównaniem z zakresu myślistwa:

http://rcin.org.pl/ifis/

Kusić się oń nie śmieli. Jako pod zgromadną
Wilków zgraję, jednego dużego opadną
Psi drobniejszy i to tam, to sam obracają,
To go czasem po sierci z boków zarywają.
On, siedząc na ogonie, prócz wyszczerza zęby,
A oczy mu pałają i straszliwe z gęby
Lecą piany. (*WD.* II, 183).

Mamy tu znowu dwa typy poruszeń, kontrastujące z sobą, — ruchy szybkie, napastliwą bieganinę psów, które wilka «opadną», «to tam, to sam obracają», «to czasem z boków zarywają», w przeciwstawieniu do spokojnie groźnej postawy wilka, który tylko wykręca się na ogonie, szczerząc kły i tocząc pianę. Jako całość zaś, ruchliwy ten obrazek dosadnie maluje różnicę żelaznej, mimo niepowodzeń, organizacji wojsk szwedzkich a pewnej bezplanowości i przypadkowości ruchów wojsk polskich.

A oto jeden z najciekawszych i najżywszych obrazów ruchu: Hospodar Gracjan podnosi bunt przeciwko Turkom:

Jako gdy na ofiarę bogom poświęcony
Wół urwie się od szranek, wszytek naciśniony
Przeraża gmin w kościele i już to rogami
Wpół ostrymi rozbada, to depce nogami,
I, kto mu się nawinie, oślep pod się tłoczy,
A ryczy przeraźliwie i ku górze toczy
Ogon kicie podobny, że w takim uporze
Uczyniwszy rum sobie, w samej się oborze
Aż zastoi. (*W.* 69—70).

Ten opis rozszalałego zwierzęcia niewiele ma sobie podobnych w dawnej literaturze. Z plastyką i siłą maluje tu poeta byka, jego nagłe ruchy, zniszczenie, które sieje wokół siebie, a mimo bardzo żywego tempa opisu, zdążył poeta również zaobserwować i podkreślić kształt zwierzęcia, («ku górze toczy ogon kicie podobny»), jego bieg i szał, i to w niewątpliwie najcharakterystyczniejszym momencie.

Zmienne zaś i niepewne losy Polski w czasie wojny szwedzkiej w momencie bitwy pod Warszawą skojarzyły się w umyśle Twardowskiego z obrazem człowieka topiącego się:

http://rcin.org.pl/ifis/

Na tymeśmy z Fortuną swoją fundamencie
Nędzni stali. Jako kto, nie umiejąc pływać,
W rzece tonie głębokiej i raz się dobywać
Na wierzch pocznie, raz go wier wnurzy popędliwy
Na dno samo: toż kiedy mało już co żywy,
Rękę jeszcze pokaże, a Tryton mu który
Doda żerzdzi, o! jako nie wskok się do góry,
Chwytając jej, winduje, i gdzie go Fortuna
Ta zbawiela, nie chwali na brzegu Neptuna. (*WD.* II, 194).

Porównanie to podobało się wyraźnie autorowi, to też wykończył obraz tonącego bardzo starannie, jakby zapominając o jego celu (jak świadczy choćby modlitwa do Neptuna). Ukazuje nam tu człowieka, kolejno wynoszonego i zalewanego przez fale, rozpaczliwe próby ratunku, wkońcu już tylko rękę, wynurzającą się z pośród fal. W tem kolejnem wynurzaniu się i zanurzaniu — «raz się dobywać na wierzch pocznie, raz go wier wnurzy popędliwy» — wyczuć można rytmikę ruchu fal. Po tem kołysaniu się wśród fal następują szybkie ruchy już uratowanego. Jest to obraz-epizod, którego głównym motywem jest ruch.

Niemniej wrażliwy był Twardowski na piękno i wdzięk ruchu. Dlatego kilka razy opisuje tańce i balety. Wstępem niejako do tej kategorji opisów jest opis koni w *Pałacu Leszczyńskich:*

A konie pod orlemi ogromne forgami
W szorach kłuszą złoconych, szumno przepryskując
I ziemie od ochoty ledwie dostępując. (*M.* 142).

Oto kunsztowny krok koński, kiedy to konie, podnosząc nogi wysoko, drepcą z dumą i zadowoleniem; ruch to szybki, gdyż konie «kłuszą», «szumno przepryskując», t. j. parskając i wstrząsając głowami, krokiem sprężystym, prawie tanecznym, «ledwie ziemię dostępując». Udało się tu Twardowskiemu wyrazić lekkość i sprężystość ruchów, i to jest główną zaletą tego obrazka.

A oto inny obrazek:

Nakoniec w tym ferworze i twarzy surowej
Rozyjmą ich muzyką swoją białegłowy,

http://rcin.org.pl/ifis/

Na kwinternach łagodnych pospołu igrając
I tańcem po teatrum lekkim pochadzając.
(*W.* 170).

To nie taniec jeszcze, tylko krok taneczny, rodzaj korowodu, którego lekkość i rytmiczność wyraża się w słowie «pochadzając», lepiej niż np. słowo «chodząc» oddającem sprężystość i wdzięk.

Stara się Twardowski również o odmalowanie skoordynowanych, szybkich i zręcznych ruchów, kiedy np. opisuje nam w podróży królewicza Władysława

. . . . . widoki, które znamienite
Jemu gwoli zrządzone z młodzi włoskiej były.
. . . . . .
Drzewy o się zawadzą, których żadnym gwałtem
Nigdziej nieobrażeni, z ręcznej się strzelają
Znowu strzelby, gdzie chyżo albo odrażają
Kule wczas nieszkodliwe dużymi tarczami,
Albo one telnymi przyjmują blachami,
Że w takim ich obrocie i składach ćwiczonych
Od zwyciężców nie poznać beło zwyciężonych.
A ta turniej do żądze kiedy ich ucieszy,
Co na koniech dopiero, ciż rycerze pieszy
Przebiorą się inaczej i miedzy szrankami
Odwiódszy się po parze, skoczą z rapirami
Jak bez oczu do siebie, także bez obrazy
Widzieć beło, ciężkie ich jako dając razy,
Tak się im uchylając i uchodząc krokiem
Chyżość niedoścignioną żadnym ludzkim okiem.
(*W.* 169).

Jest to właściwie popis zręczności, a szybkość, zwinność i lekkość ruchów przy pozornej walce zachwycała Twardowskiego, i po kilkakroć ją podkreśla, czy to, mówiąc: «chyżo albo odrażają kule wczas», «że w takim ich obrocie i składach ćwiczonych», i t. d., czy to zaznaczając, że ruch ten, przy pozorach gwałtowności i bezplanowości, jest właściwie najzupełniej w szczegółach opanowany — («skoczą z rapirami jak bez oczu do siebie, także bez obrazy» i t. d.). Cały ten balet-bitwa mieni się w ruchu, w szybkich a zręcznych natarciach i odbiciach, i toczy się w tempie żwawem i skocznem.

http://rcin.org.pl/ifis/

Taniec prawdziwy mamy na przyjęciu u cesarzowej:

Miedzy inszą ochotą, na balet wieczorny
Cesarzowa uprosi Władysława sobie.
Tedy wziąwszy się społem, o późnej już dobie
Powiodą do pokoju, który zgotowany
Beł już na to, a poczet czekał tam ubrany
. . . . . .
Pięknych bardzo domicell, gdzie wprzód cesarzowej
Dawszy samej rej wodzić, w ozdobne się koło
I szyk wprawią uczony; toż skaczą wesoło
Jako sarny, po pięknej rozigrane Idzie.
. . . . . Jednym, o! jak mieło
. . . . . .
Patrzeć na ich ubiory, ...
. . . . . a drugim na nogi ściegnione,
Ile widzieć ich mogą, koturny lekkiemi
Chyżością swą mało co dotykając ziemi.
(*W.* 149—150).

Najpierw zwraca tu poeta uwagę na zgodność rytmiczną ruchów — «w ozdobne się koło i szyk wprawią uczony». Następnie cieszy go swoboda i niewymuszoność tanecznic: «toż skaczą wesoło», jako sarny rozigrane; a wreszcie zachwyt budzi w nim szybkość i lekkość ruchów — «nogi... chyżością swą mało co dotykając ziemi». Więc znowu mamy ruch, sprężysty i lekki, przy którym zdaje się, że nogi nie dotykają ziemi. Całość owiana jest prawdziwym wdziękiem.

Jeszcze jeden taniec, na zakończenie «sceny Ruggerowej»:

. . . . . wyskoczą nadobne Treissy
Dwanaście ich z odkutą Andromedą ową
W tureckich złotogłowach, a gdy się ozową
Lutnie w tym i wijole, wysmuknąwszy nogi,
Rady słońcu złotemu i wolności drogiej,
Skaczą salty uczone, której krotochwile
Aż rumelskich junaków drugie także tyle
Dokończyć im pomoże w niedojźrzanej oku
Chyżości i obrocie. I ten beł widoku
Tego koniec. (*W.* 174).

Ruch jest tu opisany poczęści podobnie, jak poprzednio, zresztą jest tu ten sam wątek: «salty uczone». Ciekawe są tu jednak «nogi wysmuknięte», wysunięte, napięte, drgające od

http://rcin.org.pl/ifis/

rytmu. Lecz i w tym tańcu jest coś nowego. To taniec solowy «Andromedy» Bradamanty, w którym ruch jest tak szybki, że poszczególne jego fazy są «niedojźrzane oku»; zaciera się zupełnie kształt postaci ludzkiej i tworzy jakby wrzeciono złociste (tureckie złotogłowy) w tej «chyżości i obrocie».

Lecz nietylko w tańcach jest lekkość i wdzięk ruchów. Kilka razy ukazuje się motyw pluskania się w wodzie, chociaż zawsze w związku z mitologją i mitologicznymi pływakami, jak Najady, Delfiny i Trytony. Otóż przy tej sposobności stara się Twardowski oddać wdzięk pływających postaci i swobodę ich ruchów. N. p. w *Pałacu Leszczyńskich*, przy opisie brzegów Warty:

Gdzie pod późne Hespery widzieć więc parami
Młódź ochoczą, przechodząc z swemi się damami,
A w oczu im Najady z rączemi Trytony
Stroją gwoli ucieszne igrzyska i gony,
To srebrnymi po wierzchu piersiami błyskając,
To smukłymi dłoniami w oczy się pryskając.
(*M.* 116).

Wdzięczne, zwinne ruchy, którym lekkości dodaje woda, kilka razy podkreśla poeta. Trytonowie są «rączy», «stroją ucieszne igrzyska i gony». Najady zaś aż migocą w oczach, «błyskając» nagością, która przez refleks wody na mokrej skórze, wydaje się srebrna, to znów pryskając w oczy «smukłemi dłoniami».

Obrazek to wdzięczny i ruchliwy, lecz nie może się równać z tym fragmentem pieśni na cześć Jutrzenki z *Dafnis:*

Ty, przeźroczyste otchnąwszy krynice,
Srebrnej lekuczko poruszywasz piany,
Aż pełne ducha i nowej nadzieje
Trzepią skrzelami pod wodą Napeje. (*D.* Prol. 3).

Jest tu ruch wody niesłychanie lekki, a zarazem rytmiczny. Oddaje go też Twardowski niezwykle szczęśliwie: «lekuczko poruszywasz», «trzepią skrzelami pod wodą». Taka delikatność i subtelność wysłowienia rzadko się u Twardowskiego zdarza, nawet w *Dafnis*.

W tejże sielance powtarza się ten motyw życia i ruchu

http://rcin.org.pl/ifis/

w wodzie w chwili przybycia miłości — Wenery, lecz inaczej, niż w pieśni Jutrzenki (1). Ruch tu jest silniejszy, żywszy i oddany mocniejszemi wyrażeniami. Są tu znowu pływające różne dziwy morskie, igrające, tym razem wieloryby, wynurzające się z wody i pryskające w oczy «Meluzyny», czyli ruch taki sam, jak w poprzednich opisach, zwłaszcza w *Pałacu Leszczyńskich;* lecz przez tłumność i niezwykłość dziwów morskich cały obraz nabiera jakiegoś bardziej niesamowitego, zaczarowanego charakteru, a dziwy morskie — konkretności. W porównaniu zaś z opisem poranku ten wydaje się jakąś orgją.

Nie zapomina Twardowski o swoich Najadach i Delfinach nawet wtedy, gdy z księciem Zbaraskim i towarzyszami zażywa przejażdżki po Bosforze. I tam zwidują mu się twory mitologiczne (2). Może zresztą i tu, jak w *Pałacu Leszczyńskich,* personifikuje w ten sposób poeta ruch fal, rzeki czy morza, ich grzbiety pieniste, albo też ich połysk?

Specjalnością jednak Twardowskiego jest wydobywanie różnych efektów z wielkich gromad i wielkich przestrzeni. Widzieliśmy to już, rozpatrując kolorystykę i perspektywę. Także i z wielkich mas w ruchu stara się wydobyć swoiste piękno. Jak dobrze umiał Twardowski wyzyskiwać ruch dla wzmacniania efektów przestrzennych, widać zwłaszcza tam, gdzie gromada cała wykonywa jakiś jeden, taki sam ruch (np. klękające tłumy przed elekcją, przysięga Moskali, podnoszących równocześnie w górę ręce, pochylające się chorągwie przy oddaniu dowództwa pod Chocimem, które robi wraże-

(1) Czują i nasze Neptunowe kraje — Po wielkim łonie płaszcz twój złotoruchy, — Czują i zaraz szum morza ustaje, — Uściela nurty Prometeus głuchy — I niespokojne szumnych wiatrów graje — Wiąże dużymi Eolus łańcuchy, — A wszytkie miłość i ochota jedna — Morskie narody poruszyła ze dna. — Jako po wierzchu wesoło pływają — Baleny gładkie z rączymi Delfiny, — Wielorybowie z górami igrają, — Hremides swoje gonią Trytoncyny, — Dłoniami w oczy mile się pryskają — Wydane wyżej z wody Meluzyny, — A wóz Neptunów i Kwadrygi lotne — Na twój już przyjazd czekają ochotne. (D. VI). — (2) Płyniem w pięknych peremach po Poncie wesoło — Najady i Delfiny igrają nas wkoło, — Harce z sobą staczając, zwłaszcza z Helles owi — Gdy płyną ku bystremu w wodę Bosforowi. (PL. 155).

http://rcin.org.pl/ifis/

nie jakby pokłonu całego wojska). Ruch nadaje całości tych obrazów nastrój poważny, jeśli nie podniosły. Jest to zawsze ruch prosty, pełen godności i symboliczny (klękanie, przysięga, hołd); umiał Twardowski odpowiednio wyzyskać sceniczne, jeśli się tak można wyrazić, walory tych ruchów. Ruch wpływa również na podniesienie efektu przestrzennego i nastroju tam, gdzie tłum porównał poeta do łanu zbóż. Jest to ruch zgodny, nieregularny, a jednak rytmiczny, ruch szeroki i piękny.

Ten sam kołyszący się, niespokojny, a potężny ruch fal morskich, do którego porównał tam poeta zboże, jest tematem innego, również bardzo ciekawego porównania. Leszczyński,

. . . . . stąd tu wyprawiony
Posłem oraz marszałkiem izby wielkiej ony,
Moderował to morze swobód i wolności,
Które, w swej się kołysząc nieustawiczności,
Szumi wiecznie. (*M.* 148).

Niezwykle trafnie Izba poselska nazwana jest «morzem swobód i wolności». Dobrze oddaje tu Twardowski ruch wraz z dźwiękiem, a «kołysanie się w nieustawiczności i szum wieczny» doskonale maluje falujący tłum ludzki. Jest to niepozbawione wartości artystycznej, jakby «impresjonistyczne» objęcie jednym rzutem oka sejmu polskiego.

Inny rodzaj ruchu, już nietylko nieskoordynowanego, ale całkiem bezładnego, mamy w obrazie uciekających Tatarów pod Beresteczkiem:

Toż w rozsypkę co żywo, jako wiatr pokłóci
Plewy wiotche w arei, za nim się obróci
I nie tylko, żeby grzbiet w odwodzie zasłonić,
Ale ani napatrzyć, ani się nagonić
Naszym dali. (*WD.* II, 33).

Ruch bezładny i w dodatku niedobrowolny, a szybki skojarzył się tu Twardowskiemu z ruchem plew, skręcanych i gnanych wiatrem. Że go zaś ten ruch cieszył, tego dowodzi westchnienie końcowe, że Tatarzy nie dali się ani «napatrzyć», jeśli już nie «nagonić».

Ten sam motyw wiatru, skręcającego proch i plewy, lecz

http://rcin.org.pl/ifis/

w całym, dokładniej wykończonym obrazie mamy w opisie rozsypki wojsk polskich pod Piławcami:

Tak wojsko rozproszone, jako kiedy burzą
Grzmiący ześle Jupiter, pierwiej się zakurzą
Pól zgorzalych popioły, od wichrów wzbudzone,
Gaje, lasy zaszumią: toż trzody strwożone
Rozpierzchną się gdzie które, a pasterze w jamy
Każdy swoje. (*WD.* I, 34).

Porównanie to odznacza się znowu dobrą obserwacją i staranną robotą artystyczną. Po nieruchomości upału — («pola zgorzałe») «zakurzą się popioły», skręcone wichrem; od następnego, silniejszego już uderzenia, zaszumią nieruchome dotąd lasy, — w powietrzu unosi się niepokój, który udziela się pierzchającemu bydłu i pasterzom. Uchwycił tu Twardowski nastrój nietylko przed burzą, ale i swoisty nastrój, niepokój, grozę, a raczej psychozę bezmyślnej i dzikiej ucieczki piławieckiej, zaznaczając swój stosunek uczuciowy do tego zdarzenia w pogardliwem porównaniu wojska do bydła przed burzą.

A teraz — odwrót Turków z pod Chocima:

. . . . . Toż srogim szaszorem
Rozwiną się, jako gmin gęsi białopiórych
Rozbujany po polu, przetrzymała których
W zamknięciu gospodyni. One wtym z ochoty
Ku słonecznym rozparom żartkimi tarkoty,
W piersi się uderzając, krzyczą przeraźliwie
Po powietrzu. Z takową i ci niewątpliwie
Radością się z stanowisk swoich rozjeżdżali,
Że się zdało, jakoby kształtnie uciekali;
Toż i naszy wnet po nich dobrą noc im dawszy
I na znak swych przyjaźni czapki zutykawszy
Po drzewcach podniesionych, tam gdzie droga komu,
Z obu stron triumfując, wrócą się do domu. (*W.* 142).

W obrazie tym ruch łączy się z barwą i rozległością («gęsi białopióre rozbujane po polu»). To porównanie do gęsi, dobrze zaobserwowanych, jak to biją skrzydłami, biegną i krzyczą, ten pół-bieg, pół-lot w trzepocie skrzydeł, lekki, szybki i radosny, doskonale maluje nastrój wojsk tureckich, na myśl, że to już koniec uprzykrzonej wojny, wyzwolenie, swoboda.

http://rcin.org.pl/ifis/

Fakt, że gęsi te są po raz pierwszy, po długiem «przetrzymaniu» wypuszczone «ku słonecznym rozparom» wykazuje zamiar artystyczny odtworzenia silniejszego napięcia, większej żywości ruchów, jeszcze większej «ochoty», epitet zaś «białopióre» tłumaczy się może nietylko zamiarem rozszerzenia porównania, ale i skojarzeniem z białością burnusów i turbanów tureckich. Na tem jednak nie kończy się ruchliwość obrazu. Kiedy jedni szybko odjeżdżają, drudzy powiewają barwnemi czapkami, zatkniętemi na drzewcach. Ruch jest tu zatem rozrzucony na dużej przestrzeni.

Również na efekt ruchu obliczony jest opis tłumu przed elekcją Władysława:

. . . . . rozsypią się tędy
Kupy one niezmierne. Jako mrówki, kiedy
Szczupłe swoje przed zimą spiżują stodoły,
Albo z ula wielkiego pracowite pszczoły
Na lato się wyroją, ojczyzny szukając
Sobie nowej, a i tam, i sam polatając
Szaszorami brzmiącymi: tak się tam mieszali
I aż jedni na szyje drugich potrącali,
Każdy się do namiotu wojewody swego
Ubiegając. (*W.* 197).

Poeta porównywa tłumy do mrówek przed zimą, lub pszczół w lecie, które tam i sam polatają, w każdym razie do stworzeń licznych, ruchliwych i drobnych, przez co stwarza rodzaj oddalenia, zmniejszając postaci ludzi i pozwalając ogarnąć całe te masy jednem spojrzeniem. Tworzy to pewnego rodzaju efekt perspektywiczny. Lecz głównym celem poety w tym opisie było wyrażenie ruchów nieskoordynowanych, błędnych, a szybkich, krętaniny i zamieszania, nietylko bowiem przez porównanie, ale i wprost maluje ruchy ludzi w drugiej części opisu. Mamy tu też szereg wyrazów, malujących ruch, i to właśnie taki ruch, o jaki autorowi chodzi — («pszczoły się wyroją», «szukając», «tam i sam polatając szaszorami brzmiącemi, mieszali, potrącali ubiegając»).

Niezwykle żywy jest opis wycieczki kozaków na Turków pod Chocimem, a raczej ich odwrót z obozu tureckiego:

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Toż na kształt uciekszy
Ogniów, przeskakujących od domu do domu
Podczas wiejskiej pożogi, a kto się nikomu
Nawinie nie folgując, przez stoły, przez trupy
Wrócą się swym szczęśliwie z bogatymi łupy. (*W.* 136).

W tem porównaniu do ogni przeskakujących mieści się i szybkość i zniszczenie, które tu ruch niesie z sobą. Oddaje to także skoczny i dziki rytm odwrotu kozaków, przyczem z ruchem połączony jest blask (co nie jest rzadkością u Twardowskiego) i narzucające się wyobraźni zatarcie się kształtów w biegu, ogień bowiem ma kształty niepewne i zmienne. Widzimy, jak różnych porównań używał Twardowski dla malowania ruchu, zależnie od nastroju. Jakże inaczej oddaje ruch Turków pod Chocimem, Polaków i Tatarów w rozsypce, elekcji lub kozaków! Wogóle ruchowe obrazki batalistyczne Twardowskiego zasługują na uwagę. Z zamiłowaniem maluje on ataki, starcia i zamieszania bitewne. Niektóre z tych opisów poznaliśmy już, mówiąc o światłach i blaskach; ruch łączy się z niemi w jedną całość (np. *W.* 77, 79, 80); mamy tam migotanie broni, ognie i dymy, kolejną ciemność i jasność. Lecz są i inne sceny tego rodzaju.

Oto jak np. wypada książe Jeremi ze Zbaraża na wycieczkę:

Aż tu, jako Afrykus wypada ogromnie
Z dużych skał Eolijej na szerokie morze,
Nikt go wstrącić nie może w jego tym uporze,
Ani swym pohamować Neptunus trydentem:
Ruszy on i wywróci wszytko z fundamentem.
Takim za nim co żywo sunie się szaszorem
. . . . . .

(*WD.* I, 59—60).

Ruch, siłę zderzenia i gwałtowność ataku maluje tu Twardowski przy pomocy antycznej personifikacji Afrykusa, szalejącego po morzu naprzekór Neptunowi. Całe to porównanie jest wybitnie konwencjonalne, zważywszy, że Afrykus, t. j. wiatr południowy, w tej roli, jaką mu tu przypisano, może się ukazywać jedynie na obszarach morza Śródziemnego. A jednak z porównania tego bije siła, widać potężny, niszczący ruch,

http://rcin.org.pl/ifis/

którego wrażenie wzmaga się może jeszcze dzięki rymowi wewnętrznemu «nic go wstrącić nie może, w jego tym uporze».

W innem miejscu *Wojny domowej* posłużył się poeta dla uwydatnienia ruchu podobnym motywem wichru:

Kopijami zawadzą. Jako gdy o Tatry
W pół duchów swych i siły odrażone wiatry
W las gęsty się zawiną i tu duże brzosty,
Tam buki, tam jesiony, ogromnemi mosty
Uścielą się po ziemi, tłumiąc inszy drobny
Chrust pod sobą: taki tam rumor był podobny
I straszliwa ruina. (*WD.* I, 86).

Ruch narzuca się nam tutaj o wiele silniej, niż tam. Jest go więcej: mamy go w odbiciu się, «odrażeniu» wiatru od ścian skalnych (1) i w zniszczeniu straszliwem, które wiatr ten szerzy w lesie, kiedy to drzewa «ogromnemi mosty uścielą się po ziemi». Ten imponujący obraz walenia się lasu ma tu oddać szybkość i siłę ruchu, ataku husarji. Ruch łączy się tu z dźwiękiem — hukiem, zarówno walącego się lasu, jak wrzawą bitwy.

Albo taki jeszcze obraz bitwy, w której hetman

Rozerwał i poraził, a piącią nie więcej
Dziewięćdziesiąt za jedną godzinę tysięcy;
Nie nawałniej z obłoków wypadać grad może
I ciężej zbić ku żniwom stawające zboże;
Leży kłos wyścinany, płynie próżno słoma,
A oracz, gdzieś pod strzechą ukrywszy się doma,
Wzdycha ciężko: Ach, Boże, toć mój pot i praca
Jako w małym momencie w niwecz się obraca.
Równą i ta prędkością wygrana potrzeba,
Że się zdało, jakoby spadła sama z nieba.
A jeśli Echynady, jeśli Termopile
Sławne przeto . . . . . i t. d. (*W.* 28).

Gwałtowność i siłę ruchu uplastycznia tu poeta przez porównanie z gradobiciem. I znowu, jak tyle razy, wszystkie elementy ruchowe znajdujemy w porównaniu: nawałność

(1) Oczywiście, ten wiatr silny z odbicia to przyrodniczy absurd, ale najłatwiej w ten sposób mógł sobie Twardowski tłumaczyć siłę wiatrów górskich.

http://rcin.org.pl/ifis/

gradu zbija i powala zboże, z którego wkrótce «leży kłos wyścinany, płynie próżno słoma». Poeta tak szczegółowo zajął się porównaniem, że znowu, jakby zapominając o jego celu, wprowadza oracza, płaczącego nad stratą. Oracz ten zresztą, biadający, że «w małym momencie» stracił wszystko, był potrzebny poecie dla wzmocnienia wrażenia gwałtowności i krótkotrwałości nawałnicy. Chodziło mu tu przedewszystkiem o to, aby uzmysłowić, «jaką to prędkością wygrana ta potrzeba» i jaka była siła natarcia. Co uczyniwszy, zaczyna dopiero uświetniać zwycięstwo antykiem.

Jednym jednak z najciekawszych opisów tego typu jest następujący:

. . . . . Co za widok tedy
Obozu beł wszytkiego? kiedy w tym to kiedy
Pomierzchną się obłoku, ani w burzy takiej
Ich nie dojźrzeć. Oprócz co polatały znaki,
A żelaza błyskały. Jako okręt mały,
Który szumne uniosły oceańskie wały,
W jego nieprzejednanym rozgniewaniu pływa,
A tedy i owedy ze dna się dobywa,
Raz niosąc śmierć, raz żywot . . . . . .
. . . . . .
Długo i ci, a pewnie nad godzinę dalej
Wojsko wszytko w podobnym odmęcie trzymali,
Aż co było z onej mgły, na wierzch się wybiją.
(*W.* 127).

Z pośród kurzu i dymu widać tu tylko od czasu do czasu żelaza i znaki. Uzmysławia Twardowski ten widok przez porównanie do okrętu podczas burzy morskiej. Ruchu tu dużo — wznoszące się i łamiące fale, co nadaje całości pewien rytm, okręt, wspinający się na nie i zalewany, daje obrazowi odcień grozy. Lecz nie w tem tkwi jego wartość. Obraz ten jest arcy-barokowy przez to, że w gwałtownym ruchu, w napięciu i zamieszaniu zaciera kształty, tworząc rozlewną masę, groźne, bezkształtne, kłębowisko, («kiedy w tym pomierzchną się obłoku, ani w burzy takiej ich nie dojźrzeć oprócz...» i t. d.), wreszcie na końcu «owi wojsko... w odmęcie trzymali, aż co było z onej mgły na wierzch się wybiją». Odpowiada ten opis postulatowi barokowemu niejasności, tajemniczości, a także

http://rcin.org.pl/ifis/

pewnego niewykończenia, czegoś stającego się, chaosu, z którego się dopiero coś może wyłonić.

Na tem kończymy analizę opisów ruchu. Nie jest to jeszcze cały materjał, ale w każdym razie najznamienniejszy. Zdarzają się jeszcze opisy ruchu, mające na celu wyrażenie stanów uczuciowych, wprowadzające ten ruchowy element wtórnie. Same dla siebie opisy te niczem się nie różnią od zanalizowanych. Jest też wiele momentów ruchu, rozrzuconych tu i ówdzie: ktoś biegnie, leci, skacze i t. d., ale są one albo nadto blade, albo w typie zupełnie podobne do omówionych.

Elementy ruchowe jednak ukazują się w poezji Twardowskiego nietylko w opisach konkretnego ruchu, poruszeń, gestów i t. d., ale i w innych wypadkach, które dla charakterystyki stylu będą może ważniejsze od powyżej opisanych.

Cały mianowicie szereg zjawisk, które możnaby ująć statycznie, jako skończone, gotowe i nieruchome, ujmuje Twardowski w momencie stawania się, zmiany, przejścia jednego stanu w drugi, daje im wewnętrzną motoryczność, każąc im się d z i a ć, a nie b y ć.

Weźmy dla przykładu opis urody niewieściej, przedewszystkiem oczywiście przykład «klasyczny» — Paskwalinę. Uroda jej przy wszystkich swych malarskich walorach nie sprawia wrażenia piękności z obrazu dlatego przedewszystkiem, że w idealny katalog piękności wprowadził Twardowski ruch i życie. Już choćby te włosy, które najpierw ukazuje nam spokojnie bursztynowe, «płynące» po ramionach, następnie, rzucając na nie blask słońca, ożywia je tak, że drgają, mienią się i niecą blaski. Jest tu przejście od momentu spokoju do najwyższego napięcia. Ale widzimy to i w innych szczegółach urody. Oczy są nietylko czarne jak kruki, ale jeszcze «wielkie i otworzone, przez obroty żywe», rozdzielające łaski i tortury, — zatem znowu ruch! Policzki nawet, białoróżowe w momencie spokoju, widzimy tuż potem w chwili wzruszenia, — «kiedy wstyd przyrumienił obie» i, co jest charakterystyczne dla gustu epoki, w tem wzruszeniu mieniące się, «tym wdzięczności w sobie miały więcej». Następnie zaś, mó-

http://rcin.org.pl/ifis/

wiąc o usposobieniu Paskwaliny, ukazuje nam ją poeta także w zmiennych nastrojach:

Luboli się rozśmiała — jakoby kto wdzięcznych
Oknem wielkim uchylił różańców miesięcznych,
Tak język ułożyła, tak z cukrowej gęby
Klarowniejsze nad kryształ wydawała zęby. (*NP.* 14).

W następnych wierszach uważa Twardowski za szczególną zaletę Paskwaliny, że:

. . . . . Owo, co wiek stary
Rachował trzy Gracyje i chwalił bez miary,
Tedy z jednych oczu jej tysiące pałały,
A w insze się — gdy chciała — coraz odmieniały
I cery, i postaci. (*NP.* 14—15).

Albo:

Tak kiedy pomyśliła, chmurą się powlekła
I wnet znowu w niebieską pogodę oblekła. (*NP.* 17);

oczy miała «niestateczne i różne». To samo mówią do siebie i podziwiający ją kawalerowie:

Patrz, jako niestateczne źrenice biegają
Róże z ust i purpury żywe wyszczerkają. (*NP.* 21).

Jest zresztą jeszcze inny przykład tego rodzaju. We *Władysławie IV*, na znanym nam już balu cesarzowej,

. . . . . Poczet czekał tam ubrany
Z fraucymeru górnego w różne złotogłowy
Pięknych bardzo domicell . . . . . .
. . . . . .
. . . . . Jednym, o! jak mieło,
Lubo to nie każdemu wniść się tam godzieło
Patrzyć na ich ubiory i stroje kosztowne,
Cóż twarzy pałające i czoła smukowne,
Z pod kędzior burstynowych mile zarudzone
Potem żyznym. (*W.* 149—150).

Uroku piękności zatem dodaje zgrzanie się tańcem, «zarudzenie», zarumienienie się czół i «twarzy pałające».

Przypomnijmy sobie również, ile to razy Twardowski ukazuje nam zjawiska świetlne w całym przebiegu, — kiedy szereg zmian zachodzi na niebie i wogóle w oświetleniu. We-

http://rcin.org.pl/ifis/

żmy choćby stopniowe zapadanie zmierzchu i dwa opisy świtu, gdzie znowu stopniowo świat się rozjaśnia. Tu należy zwrócić uwagę i na to, że wszystkie wielkie opisy nocy kończą się przejściem w świt i jasny dzień, czy to noc w *Dafnis*, czy w *Nadobnej Paskwalinie*, czy noc rycerzy cecorskich. Najznamienniejsza jednak pod tym względem jest walka chmur i słońca:

Jako gdy z obłokiem się dżdżystym
Złote słońce pasuje i raz się z pod dużej
Jasno umbry wybije, raz znowu pomruży. (*W*. 205).

Nie można tu także pominąć opisów błyskawic, czy to cichych nocnych błyskawic, czy burzliwej nocy. Efekt malarski tych opisów uwarunkowany jest ruchem, — kolejnem następstwem światła i ciemności.

Także i w zakresie perspektywy trafia się to j a k g d y b y «działanie». Góry w i s z ą nad doliną, przy podjeździe pod Beresteczko ciągną się pagórki, «póki przeźroczyste łęgi się nie o t w o r z ą», Brukselle w niebo u d e r z a j ą łunami, a wieże klasztoru Junony w d z i e r a j ą się w niebo szpicami, a także straszliwym się grzbietem Alpy p o d n o s z ą, korona kwitnie pola złote r o z w i w s z y, a gdy królewicz Aleksander Karol wjeżdżał do Rzymu, to

. . . . . święte miasto Romulowe
Ognie przedeń i fasces posela Tullowe.
Smakują konie białe złocone wędzidła,
P o l a t u j ą a k w i l e, r o z t o c z y w s z y s k r z y d ł a,
P o d n o s z ą s i ę t e a t r a, z a k w i t a j ą ś c i a n y,
Jako gdy szedł w triumfie Syfax poimany. (*M*. 48).

W dziedzinie barw widzimy często u Twardowskiego obdarzanie barwy gramatyczną funkcją działania — «stawania się». I tak melony żółcą się (1), «krwawe korale między się błyszczącymi w s t y d z ą szmaragdami» (2), p ł o w i e j ą pola rzęsistemi kłosy, zioła s i ę z a j m o w a ł y płomieniem, drzewa s i ę z ż a r z a ł y na cudownej łące, pole b i e l i się

(1) PL. 47. — (2) W. IV, 148.

http://rcin.org.pl/ifis/

od namiotów, bieli się od opończy i hab zgraja Turków, czerni się Litwa (1), nie mówiąc już o nastrojach pstrokacizny, które polegają nietylko na pomieszaniu, ale i ruchliwości, barw i świateł.

A teraz ogólna charakterystyka ruchu w poezji Twardowskiego. Nie jest on ani tak częsty, ani tak uderzający, jak pierwiastki malarskie, kolorystyka i przestrzenność. Tam jednakowoż, gdzie jest, jest przeważnie żywy i plastyczny. Często bardzo dla oddania ruchu używał Twardowski porównań ze zjawisk życia i przyrody, doskonale zaobserwowanych, jak te plewy, skręcane wiatrem na klepisku, krajobraz przed burzą, ogień, pszczoły i t. d. Adamczewski w swej pięknej monografji o B. Zimorowiczu zdaje się odmawiać Twardowskiemu zdolności do odtworzenia ruchu, z uwagi, że obojętnie potraktował motyw lotu Kupidyna, nastręczający mu się w *Nadobnej Paskwalinie* (2). Nie godzi się jednak tego uogólniać. Nie dał wprawdzie Twardowski ani jednego obrazu lotu, ale dał zato szereg ciekawych opisów biegu, od lekkiego, skocznego tańca, do ataku husarji.

Opisuje Twardowski ruch czasami szczegółowo, zwracając uwagę na poszczególne poruszenia, składające się na całość, jak np. w opisie turnieju, gdzie bardzo nawet dokładnie oddaje charakter ruchów i poszczególne momenty całości. Gdzieindziej zaznacza jedynie sam fakt ruchu i jego natężenie, — jakby tylko ogólne wrażenie, — nie mówiąc bliżej o jego charakterze. Za przykład może tu służyć taniec «Andromedy», o którym nie wiemy, czy był rodzajem biegu, czy wirowego tańca, czy jeszcze jakiegoś innego, — wiemy tylko, że był «w niedojrzanej oku chyżości i obrocie». Jest to równie barokowy sposób ujęcia, jak chęć oddania ruchów lekkich, a bardzo szybkich, zacierających w oczach kształty, lub też ruchy zbiorowe wielkich mas, które są przytem traktowane jako całość, z zatarciem indywidualności poszczególnych części składowych. Obrazy tego typu, malujące chaos, momenty przejściowe o kolosalnych rozmiarach i napięciu, najlepiej się

(1) Wł. 193—4. — (2) Adamczewski: Oblicze poetyckie B. Zimorowicza, str. 201, przyp. 68.

http://rcin.org.pl/ifis/

Twardowskiemu udają. Poza tem jednak element ruchu przejawia się w całem artystycznem ujęciu świata. Widzimy go w wielkiej ilości w kolorystyce, w perspektywie i stanach uczuciowych. Jest to zgodne z barokowem ujęciem świata i wszystkich zjawisk, jako czegoś stawającego się, ruchliwego i ciągle zmiennego.

http://rcin.org.pl/ifis/

ROZDZIAŁ TRZECI

DŹWIĘK

W porównaniu z ilością wrażeń wzrokowych w poezji Twardowskiego (1), ilość wrażeń słuchowych jest stosunkowo mała. Przytem i ten materjał, który jest, ma dość szczególny charakter. Co uderza przedewszystkiem, to, że dziwnie rzadko i blado wspomina Twardowski muzykę. Zwłaszcza nie może sobie dać rady z muzyką harmonijną. Zbywa ją dość konwencjonalnie, a przytem w sposób mało subtelny. Oto np. u cesarzowej cieszyło królewicza:

Nadewszytko śpiewanie i łagodne dźwięki
Pokojowej muzyki, jakie ludzkiej ręki
Instrumenty, wijole, lutnie i bandory
Doskonalsze być mogły, którym się na chory
Słodko moderowane kanty odzywały
Przyrodzonych kanarów. (*W.* 149—150).

O samej muzyce dowiadujemy się tu bardzo niewiele. Wiemy tylko, że dźwięki były łagodne, głosy słodko moderowane i że odpowiadały sobie chór i instrumenty.

Podobnie niemuzykalnie traktuje muzykę w *Pałacu Leszczyńskich*, kiedy to Sława

Przyjść rozkaże muzyce i stanąć przy stole,
Gdzie wnet samże Apollo w niebieskie wijole

(1) Należy tu nietylko cała kolorystyka, przeważna część perspektywy, ale także prawie cały ruch. Mamy bowiem u Twardowskiego nie subjektywne poczucie ruchu, wrażenia motoryczne, lecz oglądanie, obrazy ruchu, zatem znowu — radowanie oczu.

http://rcin.org.pl/ifis/

Zarżnie z swymi chłopięty, którym poświadczają
Tyjorby i skrzypice, a Muzy śpiewają
Słodkie dziwnie sonety. (*M.* 159).

Jak to dziwnie brzmi, że subtelny Apollon w «niebieskie wiole» «rżnie» — jak w karczmie. Przytem one «słodkie dziwnie sonety» także dowodzą, że Twardowski dla określenia bardzo już pięknej muzyki mógł się zdobyć jedynie na zaznaczenie niezwykłości, dziwności dla jego uszu. Pasterze grający, których Paskwalina spotyka w swojej wędrówce, są najzupełniej konwencjonalni; grają na nieodzownych multankach i szałamajkach, o muzyce ich zaś wiemy tylko tyle, że była «wdzięczna bardzo».

Najlepiej udało się Twardowskiemu opisać śpiew ptaków w *Dafnis*, w pieśni na cześć Jutrzenki:

Ty po gałęziach ptaszętom zwieszonym
Słodsze nad kanar moderujesz głosy:
Ze szczebiotaniem swem nieutulonem
Kwilą, gdy Febus wstawa złotowłosy.
Śpiewają one, śpiewajcie mu i wy
Kto na powietrzu, kto i w morzu żywy. (*D.* Prolog).

Lecz nie muzyka, tylko szmery, nieartykułowane dźwięki, tumulty i hałasy stanowią prawie cały materjał dźwiękowy Twardowskiego. W porównaniu zaś do bladej muzyki pięknej, bardzo żywo opisuje Twardowski wrzaskliwą muzykę wojskową:

Tedy trwogę uderzą trąby wtym chrapliwe
I bębny, i fujary serbskie szczebietliwe,
Gradywowe przysmaki. (*WD.* II, 25).

albo:

A jak znowu zahuczą taratan marsowy
Miedzi brzmiące. (*WD.* II, 26).

Zdobywa się tu poeta na charakteryzowanie dźwięków poszczególnych instrumentów, czego tam ani śladu nie było.

Poza muzyką, dźwięki w poezji Twardowskiego dadzą się podzielić na dwie grupy, krzyżujące się z sobą: zależnie od rodzaju dźwięków opisywanych i od efektu artystycznego, który chciał wywołać poeta. I tak, podług rodzaju dźwięków,

http://rcin.org.pl/ifis/

podzielimy je na 1) przeróżne, nieartykułowane dźwięki, (szmery, głosy), 2) hałasy i tumulty, 3) wiwaty, 4) dźwięki, kombinowane z ruchem, światłem i perspektywą. Wszystkie zaś opisy dźwięków mają służyć do wywołania takiego lub innego nastroju u czytelnika. To jest ich wspólną cechą. Lecz jedne mają wywoływać nastrój uroczysto-radosny, inne nastrój grozy, niepokój, wrażenie kolosalności, niezwykłości i egzotyzmu i t. d. Czasami zaś wrażenia dźwiękowe są jedynemi, wogóle możliwemi wrażeniami zmysłowemi, i wtedy mają do pewnego stopnia zastąpić wzrok i «malować» obraz, a raczej dawać jego poczucie. Przy omawianiu materjału głównie na tę jego stronę zwrócimy uwagę. Zaczniemy od grupy pierwszej.

Twardowski zwraca uwagę na tak nastrojowy i charakterystyczny dźwięk, jak plusk deszczu: «pienią się dżdżem rynsztoki, szumią i dżdżem rynny» (*PL.* 130). Jest to środek pomocniczy do wywołania nastroju dnia pochmurnego.

Dla odmalowania rozkoszy życia myśliwego stara się Twardowski oddać muzykę wnętrza lasu, a raczej odgłosy polowania:

I wieleż dali zaprawdę bogowie,
Komu myśliwe dali przyrodzenie.
. . . . . .
Tu ptacy mężni, a tu ogarowie
Kwilą, w głębokie zaciekszy się cienie.
. . . . . .
Nie tak tubalne erytrejskie dzwony,
Jako ich cieszy krzyk nieutulony.
Tu niedźwiedź gruby chróści po dolinie.
. . . . . .
Tu krzyk i lament po wszytkiej krzewinie,
Myśliwiec wesół bez pamięci szczuje. (*D.* II, 9).

Jest tu znaczne bogactwo słów na oddanie poszczególnych rodzajów głosów i radość myśliwca, jaką mu te dźwięki sprawiają: «nie tak tubalne erytrejskie dzwony, jako ich cieszy krzyk nieutulony!» Inny nastrój wywołują głosy leśne, gdy Apollo szuka Daphnis:

Szukam nieszczęsny. Niosę wszędy uszy
Jako hodyniec dopiero gromiony.

http://rcin.org.pl/ifis/

Rózgali chróśnie i list się ukruszy,
Na wszytkie wkoło oglądam się strony;
Nikt nie dopowie, nikogo nie ruszy
Duch mój, z ostatnich piersi wytoczony,
Tylkoli echo a wiatry pierzchliwe
Rozniosą moje skargi żałobliwe. (*D.* X).

Mówiąc właściwie, są to nietyle głosy leśne, ile szmery, które słychać tylko wśród zupełnej ciszy i przy wielkiem napięciu uwagi. Apollon nasłuchuje, czy ktoś nie odpowie na jego wołanie, nieruchomieje i wytęża słuch. Wywołuje to nastrój, z jednej strony wielkiej ciszy, z drugiej zaś, niezwykłej czujności, chwytającej najlżejsze nawet szmery (1). Podobnież, kiedy Dafne, albo Paskwalina błądzi po nocy (2), szmery potęgują nastrój obawy, połączonej z uczuciem osamotnienia i z ciemnością, która zaostrza słuch, zastępujący tu wzrok. Paskwalina zresztą nietylko w nocy nasłuchuje, ale i za dnia, gdy wędruje przez las:

. . . . . a tu i ówdzie rzucając
Oczy błędne po stronach, skądli się co ruszy,
Lubo chróśnie jaszczurka, lub list się ukruszy, (3)
Od wiatru kołysany, wszytko się jej roi,
I wszytkiego, że sama, biedna dziewka boi.
Aż jakoś o południu, w pięknej jednej ciszy,
Niezwyczajną muzykę uszom swym usłyszy,
Wdzięczną bardzo. (*NP.* 75—76).

Ciszę nazywa tu poeta piękną, te zaś szmery, które słyszy Paskwalina mają uzmysłowić jej samotność i trwożliwość.

Najpiękniej jednak udało się Twardowskiemu oddać nastrój ciszy w *Dafnis:*

(1) Tego samego środka do wywołania nastroju bezwzględnej ciszy i wielkiego zasłuchania użył i Wyspiański w scenie 32 III aktu Wesela. I tam ludzie w nasłuchiwaniu oczekiwanego dźwięku — tętentu z niezwykłą wyrazistością słyszą najlżejsze nawet szmery, co podnosi nastrój do niebywałego napięcia. — (2) Lada się cienia licha dziewka boję, — Lada i listu, gdy chróśnie po ziemi. (D. VII). — Lada cień ją, lada list, pod głuchą tę trwogę — Tylkoż chróśnie po ziemi, ustraszy niebogę. (NP. 52). — (3) Por. Kochanowski Pieśni I, 11 (Horacy I, 23): By namniej wzruszyły jaszczurki krzakiem. U Twardowskiego wyrażenie żywsze («Jaszczurka chróśnie»), dające ruch i dźwięk.

http://rcin.org.pl/ifis/

Już nocy wdzięcznej następują cienie,
Z którego ziemi namilszego czasu
Po pracy dziennej wszytko się stworzenie
Ma do pokoju i zwykłego wczasu.
Nic nie usłyszeć. Głębokie milczenie
Psów, ciekających śród głuchego lasu.

(*D.* epilog).

W całym tym urywku jest spokój i harmonja, która jednak szczyt swój osiąga w końcowym opisie ciszy. Przerwa znaczeniowa, koniec zdania w środku wiersza, jest tu jakby momentem, przeznaczonym do nasłuchiwania, czy przecież dźwięk jakiś ciszy nie przerwie. Poczem następuje stwierdzenie — «głębokie milczenie psów», które gdzieś tam sobie myszkują wśród głuchego lasu. Mamy tu zatem nie raz, lecz kilka razy zaznaczoną ciszę, a związany z nią nastrój jest wydobyty z artyzmem (1).

Nastrój grozy stara się Twardowski wydobyć z krajobrazu przy opisie porohów Dnieprowych:

Toż i drugie za sobą, jakoby jakimi
Dniepr umyślnie zaległy grzbiety wysokimi,
Morze mu zastępując, słyszeć tam niezmierny
Tumult wód spadających i chrapliwe Lerny
I Charybdy, i Scylle strasznie bełkocące
I na dnie palemony ogromnie wyjące
Pod wiecznym niepokojem. (*W.* 61).

Tak oto usiłuje Twardowski odtworzyć «tumult wód spadających» i jego dzikie piękno. W huku wody dosłuchał się różnych głosów, które przypisywał dziwom mitologicznym, ukrytym w wodzie. Uderza tutaj zwłaszcza bogactwo wyrażeń silnych na oddanie dźwięków. Są one chrapliwe, bełkocące, wyjące pod ciągłym niepokojem.

Podobnież efekty dźwiękowe wzmagają nastrój grozy lasów delfickich,

(1) Por. Mickiewicz, Stepy akermańskie, delikatne szmery: Słychać, kędy się motyl kołysze na trawie, — Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła. — Podobnie i ta przerwa do nasłuchiwania w wierszu ostatnim: Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła.

http://rcin.org.pl/ifis/

Gdzie na wielkiego odpowiedzi Boga
Wieczne grzmią huki i po skałach trwoga; (*D.* XI, 3).

oraz w opisie walki Apollina ze smokiem:

Pod trupem ziemia szkaradnym runęła,
A z dźwięku Etna daleko zawyła.
. . . . . .
Zgrzytał zęboma i straszliwie ksykał,
A szczerym ogniem oczy mu pałały.
Jako postrzeże, że ktoś k'niemu bieży,
Ryknie ogromnie i ostry grzbiet zjeży. (*D.* V).

Głuchy łoskot upadającego na ziemię ciała, wraz z jękliwym jakimś podźwiękiem-echem, a następnie szereg niemiłych, ostrych dźwięków, jak zgrzytanie, ksykanie, ryk, — wszystko to, w połączeniu z opisem groźnej postawy smoka, ma budzić w czytelniku trwogę i podziw.

W świątyni zaś «Baby złotej» na Uralu, do której dotarł Lisowski jest jakiś niesamowity hałas:

Ale oraz tam słyszeć około świszczących
Pełno Hyder i wężów strasznie ksykających,
Skrzeczą gdzieś niedoperze, muchy w uchu brzęczą
Niezwyczajne, i nakształt wołów bitych jęczą
Ciężkie drzwi na zawiasach. (*W.* 29).

W tym dzikim koncercie starannie wyróżnia Twardowski poszczególne tony, świszczące i ksykające. Nietoperze skrzeczą, muchy brzęczą, a wreszcie ciężkie drzwi na zawiasach jęczą nakształt bitych wołów, — co jest szczytem kakofonji. Cały zaś opis ma oddać w odpowiednio jaskrawy sposób niezwykłość, egzotyczność sytuacji, gdyż tam, gdzie chodziło o malowanie rzeczy dalekich a dziwnych, poeta barokowy skrupułami prawdopodobieństwa nie chciał sobie zrażać czytelników.

Niesamowity hałas w świątyni «Baby złotej» prowadzi nas do grupy drugiej — tumultów i hałasów. Tutaj Twardowski był w swoim żywiole i oddawał *con amore* dźwięki tego rodzaju. Zwrócił np. uwagę na turkot wozów i tętent koni na ulicach miasta i nie raz, ale trzy razy, przy opisach tłumnych uroczystości zaznacza, że bruki grzmią od rumoru i koni, i wo-

http://rcin.org.pl/ifis/

zów (1), przyczem jest to zawsze wyraz radości i «ochoty». Inny charakter mają te same dźwięki w innych okolicznościach. Mianowicie, kiedy szlachta, korzystając z ciemności, uciekała z obozu pod Ujściem,

Zwłaszcza po tej wczorajszej niepomyślnej próbie
Ujeżdżali tak grubo, że noc ta przegrzmiała
Z wozów i szkap rumoru. (*WD.* II, 137).

Tutaj jednak osiąga Twardowski coś jeszcze innego — efekt rozległości, a zarazem i efekt świetlny. Słyszymy bowiem tylko turkot i tętent, nic nie widzimy, tak że to faktycznie «noc przegrzmiała», i ciemności narzucają się naszej wyobraźni. Natężenie zaś tego hałasu daje, pomimo ciemności, pojęcie o rozległości obozu.

Kilkakrotnie maluje Twardowski huk i hałas w czasie bitwy, np. artylerję w oblężeniu Malborga:

. . . . . ognia dawać
Jęły sobie z obu stron, że góry i skały
Z rumoru się srogiego wzajem odzywały.
(*WD.* II, 272).

Więc, oprócz rumoru, mamy tu jeszcze drugi efekt dźwiękowy echa, — nie ten jeden raz spotkany zresztą (2).

Także pod Beresteczkiem Tatarowie:

Poprą ciężko, strzały wlot puszczając nawiasem,
A hukiem przeraźliwym i srogim hałasem
Powietrze ogłuszając. (*WD.* II, 27).

Tamże u kozaków:

Skąd niewiedzieć straszliwe jakieś zamieszanie
I tumult niepodobny w taborze powstanie.
Nie inaczej, jakoby parowane stada,
Abo w gęstej posieczy niedźwiedzi gromada
Chrzęst uczyni, zaległe łozy przedzierając. (*WD.* II, 41).

(1) Pałac Leszczyńskich M. 142—3; W. 202 i W. 107: Owdzie zaś z radości — Bruki grzmią i ulice od karoc i koni — Książąt wizytujących. — Z turkotem łączy się tu odcień uczuciowy radości. — (2) Tylkoli echo i wiatry pierzchliwe (D. X). — Wieczne grzmią huki i po skałach trwoga. (D. XI).

http://rcin.org.pl/ifis/

Tu Twardowski stara się przez porównanie uzmysłowić natężenie i rodzaj hałasów, dając szereg określeń dźwięków. Pod Cecorą zaś w ten sposób maluje zgiełk bitwy:

. . . . . i naszy nie leniwiej skoczą
I raz razem odrażą. Jako gdy o Tatry,
Wywarte z Eolijej wstrąciwszy się wiatry,
Lasem wszytkim poruszą, szum i łom zdaleka
Słyszeć zatym straszliwy. (*W.* 79).

Jest to obraz podobny do znanego nam już z badania ruchu (*WD.* 86). Jednakże, kiedy tam chodziło o odmalowanie ruchu, — starcia się, a następnie powalenia się pokotem lasu, przyczem jednak zaznaczył się dźwięk (taki tam rumor był podobny), tutaj znowu nacisk pada na dźwięk («szum i łom zdaleka słyszeć zatym straszliwy»), a ruch jest tylko zaznaczony, — wiatry lasem poruszą. Jest to właściwie ten sam obraz, tylko w innym celu użyty.

Przy pomocy porównania oddaje również Twardowski odgłosy bitwy pod Warszawą:

. . . . . Jednakże gotowe
Zastał nad swe mniemanie. Nie tak Wulkanowe
Zagrzmią kuźnie, ani gdy straszliwe swe łuny
Z słyszanymi daleko huki i pioruny
Wywrze Etna, z jakim się zetrą tam rumorem
I ognia i żelaza. A długo uporem
Z sobą pójdą, kto komu w tak gwałtownej wrzawie
Miał ustąpić. (*WD.* II, 197).

Nie stara się tutaj Twardowski określić rodzaju hałasów, lecz raczej oddać ich natężenie, wywołać wrażenie niezwykłości, grozy i kolosalności — zapomocą porównania z wybuchem wulkanu. Najciekawszy jednak z tej kategorji jest opis Piławiec:

. . . . . Tuman tedy brzydko
Powietrze był zawalił, że w grubym tym mroku
Jeden widzieć drugiego i dotrzeć się wzroku
Mógł zaledwie, tylko co nastrożywszy uszy,
Pilno nasłuchiwali, skądli się kto ruszy
I z boku ich napadnie. Siedział jednak cicho
Tego dnia nieprzyjaciel, nasze nam w tym licho

http://rcin.org.pl/ifis/

I zginienie budując, prócz harcami bawiąc
I pod te niewidoki larwy różn'e stawiąc
I strachy przed oczyma. Aż pod późne zorze,
Gdy z pola już zjeżdżali, huk jakiś w taborze
Niezwyczajny usłyszeć, bębny, surmy, trąby
I z dział bicie straszliwe, umyślnie jakoby
W dom przyjeżdżającemu gościowi do siebie
Dał król salwę, albo więc po wielkiej potrzebie
Triumfował wygranej. (*WD.* I, 29).

Największą wartość artystyczną mają tutaj przedewszystkiem owe rozmaite głosy i hałasy, dochodzące z pośród mgły. Znowu sytuacja podobna, jak w nocy. Oczy odmawiają posłuszeństwa, więc w uszach cała nadzieja. Oczywiście przy tem «nasłuchiwaniu» łatwo cały obóz dawał się brać na lep podstępów, hałasów, fałszywych alarmów i t. d., czego następstwem był nastrój, pełen niepokoju i naprężenia. Łączą się z tym opisem nasłuchującego obozu i dwa dalsze:

. . . . . Bo gdy wtym co żywo wypadnie
Tłumem niepomierzonym, hałła krzycząc, hałła,
Żę z srogiego rumoru wszytka zahuczała
Knieja tam okoliczna. (*WD.* I, 30).

i

O! ktoby twarz tej nocy, kto widzianą trwogę
Mógł opisać! ja, przyznam, pióra tu nie zmogę
Pomknąć dalej . . . . . .
. . . . . i owszem, rzucę tu na oczy
Umbrę sobie. Nie tężej z góry się potoczy
Skała jaka urwana, ani przez lat siła
Troja nieporuszona kiedy się waliła
W gruncie swoim, jaki tam rumor był i wrzawa,
Kiedy drudzy, nie wiedząc nawet, co za sprawa,
Z kwaterswych i stanowisk gwałtownie się rwali.
(*WD.* I, 32).

W pierwszym z tych opisów krzyk atakujących budzi echa w kniei okolicznej, co dodaje jeszcze siły dźwiękowi, w drugim zaś — znowu noc, hałas i zamieszanie, a zatem przemagają wrażenia słuchowe. Wogóle ten opis Piławiec, przez wysunięcie wrażeń słuchowych na plan pierwszy, wywołuje szczególne wrażenie czegoś niepewnego, ukrytego we mgle, niejasnego.

http://rcin.org.pl/ifis/

Hałas, jako sposób okazywania radości, jest zupełnie naturalnym objawem. Dla oddania zatem radości Twardowski stara się możliwie jak najhuczniej opisać wiwaty i inne radosne tumulty. Przy żadnej okazji nie zapomina o tem.

Oto np., gdy Maciej Łubieński wjedzie na biskupstwo,

Będzie dwór huczał i zacna rodzina
Na wiele głosów i chorów:
Żyj na wieki, przeżyj i Nestorów. (*M.* 78).

Element dźwiękowy w tem powitaniu wysuwa się na plan pierwszy. Dwór będzie huczał, jak to następnie dokładniej określa Twardowski, na wiele głosów i chórów; wkońcu zaś mówi jeszcze, co będą krzyczeć. Pragnie on tu najwidoczniej, aby czytelnik «wewnętrznem uchem» słyszał te wiwaty (1).

Inaczej powszechna radość przejawia się na przyjęciu królewicza Władysława w Antwerpji:

Prowadzony na palac, gdzie, utraktowany
Królewskim aparatem, słyszy na przemiany
Wiwat, grzmiące z kartanów, i tłuczone stoły
Od nożów i talerzy. (*W.* I, 158).

Oryginalność tego opisu polega na tem, że ucztę ujmuje poeta wyłącznie od strony słuchowej. Nie wiemy, co Władysław widzi, ale wiemy, że słyszy na przemiany wiwaty, salwy armatnie i wesoły brzęk naczyń, gwar uczty. W tem konsekwentnem utrzymaniu się przy koncepcji słuchowej opisu widać również pewną szkicowość, niejasność, zaznaczenie tylko uczty, przez wydobycie z niej dźwięków najznamienniejszych. Ta swoista impresja poetycka, ograniczająca się świadomie do jednego typu wrażeń, odpowiada w malarstwie wykończeniu pewnych tylko znamiennych szczegółów, a pozostawieniu innych w formie niedokończonej, co tworzy swoistą jedność obrazu, charakterystyczną dla baroku, w przeciwstawieniu do wielości, równomiernego, renesansowego wykończenia szcze-

(1) Podobnie i przy przyznaniu wielkiej buławy Wiśniowieckiemu: Na co które niezgodą obiedwie się trzęsły — Izby wielkie, z ochoty rękoma zaklęsły. (WD. II, 104). — Mamy tu zresztą nietylko dźwięk oklasków, ale i ruch rąk przy klaskaniu.

http://rcin.org.pl/ifis/

gółów. Jest tu także pewna niejasność, coś niedopowiedzianego (1). Długotrwałe zaś i coraz rosnące w sile wiwaty opisuje Twardowski szeroko, z okazji elekcji Władysława IV. Prymas

. . . . . Czego gdy dopowie
Z pełnym owym wesela, pierwszy się ozowie:
Vivat! vivat! marszałek, zaraz i w te tropy
Jako, gdy wiatr obali pół trackiej Rodopy,
Góry insze zahuczą nieznośnym rumorem
Uszom ludzkim, co żywo jako morze sporem
Krzyczy głosem z najgłębszych piersi dobywając:
Vivat! vivat! że, na to hasło już czekając,
Działa wielkie murowe ze swych się poruszą
Wywiedzionych bateryj i owe zagłuszą
Aplauzy pospolite. (*W.* 199).

Jest tu stopniowanie dźwięku, najpierw okrzyk luźny, następnie krzyk masy ludzi, a wreszcie zagłuszający go huk dział. Przytem Twardowski stara się dać jak najlepsze pojęcie o sile okrzyków. Służy mu do tego porównanie do huku walących się gór, wzmocnione jeszcze echem («góry insze zahuczą, nieznośnym rumorem uszom ludzkim»). Niemało podnosi nastrój radosnego poruszenia dwukrotne podjęcie okrzyku *vivat, vivat* i zaznaczenie, że każdy, jako może, sporym krzyczy głosem, «z najgłębszych piersi dobywając». W tej zaś chwili odzywają się działa, które zagłuszają głosy ludzkie. Całość ma żywe tempo: natychmiast po mowie prymasa krzyczy marszałek, później głosy szlachty, huk armat. To bezpośrednie następstwo jednych głosów po drugich Twardowski starannie podkreśla («gdy dopowie... pierwszy się ozowie», «a zaraz w te tropy», «że na to hasło już czekając»). Dźwięki, jako oddające radość, są wyrazem stanów uczuciowych.

Najliczniejszą jednak kategorję dźwięków stanowią te, które wraz z efektami świetlnemi, przestrzennemi i ruchem tworzą jedną całość. Często łączy się dźwięk z blaskiem, np. w następującym fragmencie bitwy pod Chocimem:

Turcy, jako pioruny z góry Jowiszowe,
Uderzą na kozaki, wprzód wywarszy działa,
Z którego aż rumoru ziemia zahuczała,

(1) Wölfflin l. c. Vielheit und Einheit.

http://rcin.org.pl/ifis/

Wyjąc zewnątrz straszliwie, a pole z płomięni
Rozświeciło . . . . . .
(Chodkiewicz)
. . . . . Z pułkiem się swym uderzy, z którego aż szczęku
I żelaz, i rodeli zagrzmią w górę nieba. (*W.* 125—126).

Opis ten ma na celu oddać zamieszanie i wrzawę bitwy z możliwą dokładnością, to znaczy, z pełnią wrażeń. Jednak nie wydobywa tu Twardowski szczegółów, tylko znowu zaznacza masę, ruch, blask i huk, czyli staje na stanowisku widza, starającego się wywołać w tych, którym opowiada, znowu tylko ogólne wrażenie — obraz nastrojowy. Obrazów tego typu jest więcej (1).

Charakterystyczny, a krótki jest ten np. opis starcia w wyprawie cecorskiej:

. . . . . a Marsowej pieśni
Posłyszą w tym taratan, gwałtem się wysuną
I tak o się uderzą, że ognistą łuną
Samo wspłonie powietrze i trojako razem
Echo z gór odrażona zaszczeknie żelazem.
(*W.* 77).

Ruch, dźwięk i blask są tutaj w momencie wielkiego napięcia (łuna, potrójne echo), a rezultatem jest obraz — wrażenie czegoś, nie dającego się określić zdecydowanemi kształtami, lecz potężnego i uderzającego wszystkie zmysły. Że o to wywołanie wrażenia czegoś kolosalnego, aż porażającego zmy-

(1) W. 154: I w tej rekreacyi miasta aż dojadą, — Skąd ognie przyprawione i żelaznogradą — Wywrą oraz armatę, która tak zagrzmiała — Jakoby się pod nimi zapaść ziemia miała. Albo groźniejszy i pełniejszy obraz, z większem natężeniem blasku i dźwięku, wzmocnionem przez porównanie z wybuchem wulkanu: (armata), która gdy zagrzmiała, — A także nieprzyjaciel wywrze razem swoje — Nieinaczej, jakoby rozpadł się na dwoje — Siarczysty Wezuwijusz, skąd straszliwe gromy — I ognie, i rzygania, i miasta, i domy — Porywane zahuczą, daleko świat ciemniej — Niż nocą pokrywając. (WD. II, 32). — Wreszcie dźwięk w połączeniu z ruchem (kule, lecące jak grad). (W. 138). Tyleż z drugiej Dniestrowej zatoczywszy strony, — Ku wielkiemu obozu, w takt nienaskoczony — Razem zagrzmi . . . . . Kule zatym lecą — Jako grad po obozie, który z nieba miecą — Powietrzne Eumenidy.

http://rcin.org.pl/ifis/

sły, choć niewyraźnego w kształtach, poecie chodziło, świadczy inny fragment — z bitwy chocimskiej:

. . . . . wzajem się odzywa
Lubomierski i pali z szańców także swoich,
Ognia ogniom dodając, że z takich oboich
Błyskawic i piorunów oczy porażone,
Ani uszy, jakoby rózgą uderzone
Żelazną Merkurego, znosić już nie mogą
Zmysłem ludzkim. Jaką gdy zawieruchę srogą
Eurus wzbudzi z popiołów kalabryjskiej Somy
Słyszeć wrzące bełkoty i straszliwe gromy
Po obłokach. Stąd się skry wypierzchnione miecą,
Stąd kule i kamienie porywane lecą
Z gór przyległych. (*W.* 125).

Dźwięk ogłuszający, jakoby uderzający rózgą żelazną Merkurego, łączy się tu z oślepiającym blaskiem błyskawic. Wyraźnie zaznacza tu poeta pomieszanie wrażeń («że z takich oboich błyskawic i piorunów»). Porównanie do burzy w górach dodaje jeszcze dźwięków («bełkoty wrzące i straszliwe gromy»), blasków («skry wypierzchnione») i grozy (kamienie lecące z gór) i ma już zupełnie ogłuszyć i oślepić czytelnika nawałem wrażeń.

Połączenia przestrzenno-dźwiękowe mają naogół spokojniejszy charakter, i to nawet wtedy, gdy malują także sceny batalistyczne. Może dlatego, że przestrzeń, rozległość w większości wypadków przynosi uczucie ulgi, daje naogół wrażenia przyjemne — «rozkosz przestrzeni». To też obraz tutaj nie mógł się stać, jak tam, kłębowiskiem wrażeń — samym nastrojem, lecz ma w sobie pewną harmonję, jakąś przeciwwagę hałasów i zamieszania.

Oto np. przybycie Chmielnickiego pod Zbaraż:

. . . . . bowiem tym Chmielnicki wieczorem
I z chanem, i armatą, i wszytkim taborem
Przyszedł niepomierzonym, jako następuje
Kiedy chmura burzliwa, wprzód jej kredensuje
Szum zdaleka i na kształt w kotle więc ukropu
Rumor wre po obłokach, z którego roztopu,
Jeśli trafią w tej drodze uwarzone wody
Na powietrze oziębłe, obrócą się w lody

http://rcin.org.pl/ifis/

I grad srogi uczynią. Do takiego końca
Huk ów przyszedł, gdy jutro na zemknieniu słońca
Żarliwego z pół nieba, w same welgnie oczy
I ciężki nieprzyjaciel ze wszytkich wytoczy
Boków impet. (*WD.* I, 57—58).

Przestrzeń jest tu zaznaczona tylko («wszytkim taborem niepomierzonym»). Efekty zaś dźwiękowe są umiejętnie stopniowane — w porównaniu do chmury gradowej. Najpierw słychać szum daleki, następnie grzmoty, rumor po obłokach, a wreszcie samo brzęczenie gradu. Wszystko to oddaje głuchy, a groźny szum, który dochodził do uszu oblężonych. Całość obrazu sprawia wrażenie groźne i potężne.

Podobnież i ten obraz z pod Korsunia:

. . . . . Gdzie, tylko co minie
Noc wtorkowa i słońce pokaże się rane,
Jako obłok pogaństwo stąd wysforowane,
Zowąd czerń i kozacy od miasta się walą,
Nieba, zda się, samego ledwie nie obalą
Tumultem niesłychanym. (*WD.* I, 8).

Przestrzenność jest tu zaznaczona w słowach «jako obłok pogaństwo stąd... zowąd czerń», czyli mamy widok rozwijających się przed naszymi oczyma wojsk; jednak nie dzieje się to w spokoju, tylko z «tumultem niesłychanym» («nieba ledwie nie obalą»), co obraz bardzo ożywia.

Inną technikę ma opis, malujący klęskę Turków pod Chocimem:

. . . . . skąd się ich tak wiele,
Jako mostęm po polu niezmiernym pościele
Erytrejskim kamięni, łom, grom, uciekanie,
Ryk, kwik koni i rannych pod nimi stękanie.
(*W.* IV, 140).

W przeciwieństwie do poprzednich scen batalistycznych, mamy tu oprócz przestrzenności określenie dźwięków, albo raczej rozłożenie hałasu na poszczególne jego czynniki składowe. Być może, że pozwolił sobie na to Twardowski dlatego, że jest to moment końca bitwy szczęśliwej dla Polaków, chwila, w której zwolniało już napięcie uczuciowe i umysł może

http://rcin.org.pl/ifis/

z większym spokojem notować poszczególne składniki wrażeń. Jednak i nad tym obrazem unosi się nastrój grozy.

Nie same przecież batalistyczne obrazy tworzą tę grupę. Znalazły się i dwa pokojowe. Jeden z nich to znany nam już moment przed elekcją, kiedy cały tłum klęka i nastaje głęboka cisza, silnie przez poetę podkreślona (*W.* 196).

Drugi, zupełnie innego typu, to uczta na cześć Władysława w Wiedniu:

. . . . . na wieczerzą zatem
Bębny zagrzmią, gdzie stoły porządki długimi
Pod różno potrawami i passy drogimi
Dymy wonne kurzeły, a wszytkie ochoty
Bachus ze dna wyleje, że od łuny złotej
Twarzy wbród zafarbują i żyzne wymowy
Podhełmowe nastaną za panów swych głowy
I zdrowie nieśmiertelne, czary pełniąc skore
A tam, w mieście, z dział biją, i wszytka noc gore
Przyprawnemi ogniami. (*W.* 147—148).

Skupiły się tutaj wszystkie dotychczas omówione elementy — dźwięk (bębny, toasty, bicie z dział), przestrzeń (w stołach, «porządki długimi» zastawionych), barwa, a zarazem i ruch w łunie złotej, którą się «twarzy wbród zafarbują».

W naszych oczach odbywa się pewna zmiana, a zatem jest ruch; przedmiotem zaś tej zmiany jest barwa, która od wina się ożywia. Nie określa nam tu nawet Twardowski tej barwy, lecz rzuca na twarze jakby rembrandtowski refleks złotego wina, — razem blask i barwę.

Na podstawie zanalizowanego tu materjału można się pokusić o charakterystykę dźwięku w poezji Twardowskiego. Okazuje się, że nie grzeszy on zbytnią muzykalnością, ani w odtwarzaniu muzyki, ani w melodyjności wiersza, który, jak to z urywków dotychczas przytoczonych można poznać, melodyjny jest tylko w *Dafnis*, w innych zaś utworach o melodyjności niema nawet mowy. Dobrze jeszcze, jeśli nie uderza zbytnią chropowatością. Jednakże, nie grzesząc muzykalnością, miał Twardowski ucho wrażliwe na różne głosy i nieraz pamiętał o nich w swoich utworach. Najbardziej uderzały jego ucho dźwięki nietyle piękne, ile charakterystyczne, czę-

http://rcin.org.pl/ifis/

sto chropawe, przykre i ostre. Co jednak znamienne dla niego, to, że dźwięki nigdzie nie występują tak samodzielnie, jak np. barwy i blaski, które same dla siebie cieszą zmysły i które nasz poeta stara się odtworzyć dla ich własnej estetycznej wartości; tymczasem dźwięki zawsze służą mu do osiągnięcia jakiegoś innego celu artystycznego, są tylko środkiem, przedewszystkiem do wywoływania nastrojów. Te zaś stanowią całą skalę, od radosnych do smutnych, od tak subtelnych, jak cisza w *Dafnis*, do ogłuszającego huku bitwy pod Chocimem. Nieraz także służą dźwięki do wydobycia nastrojów z krajobrazu (porohy, lasy). W wielu wypadkach mają oddawać subjektywne poczucie przestrzeni, albo też wzmagać nastrój, wywołany przez światło i ruch. Zwłaszcza ciekawe są obrazy, «malowane» samemi dźwiękami, jak obóz pod Piławcami, lub uczta w Antwerpji; wykazują one, z jednej strony, silną reakcję na podniety świata zewnętrznego, z drugiej strony, umiejętność stylizacji w pewnym duchu, oczywiście w duchu baroku, albowiem wszystkie wogóle cele, do których osiągania służy dźwięk, stanowią postulaty estetyki barokowej. Przez dodanie elementu dźwiękowego powstaje albo pogłębia się charakter barokowy tych obrazów.

http://rcin.org.pl/ifis/

http://rcin.org.pl/ifis/

CZĘŚĆ II

W pierwszej części tej pracy chodziło nam o zbadanie stosunku Twardowskiego do wrażeń zmysłowych, sposobu jego reagowania na podniety oraz opisywania tych reakcyj, i o ile są one barokowe. W drugiej części zajmiemy się różnemi innemi cechami, które znamionują barok, ale już nie tak szczegółowo.

a) Mitologja. Barok posługiwał się chętnie mitologją, niemniej chętnie, jak renesans. Jest jednak i w tej dziedzinie różnica dwóch stylów. Poeta renesansu umiał zachować w stosunku do mitologji poczucie fikcji, zdobywał się także na coś w rodzaju zmysłu historycznego, o ile oczywiście nie traktował mitologji żartobliwie. Za poczucie fikcji wolno uznać widoczną u poetów renesansu świadomość, że wiele postaci mitologicznych to tylko symbole, personifikacje, lub nawet alegorje. Dlatego też, o ile wprowadzali takie postaci do opisu zdarzeń współczesnych i do wyrażania swych uczuć, zaznaczali je tylko, dając im jak najmniej realnych akcesorjów, i w ten sposób podkreślali ich symboliczność. Było to właśnie w związku z zaczątkiem zmysłu historycznego, przejawiającego się w świadomości, że jednak kultura antyczna była inna od współczesnej, renesansowej, i poprzedzającej ją «barbarzyńskiej». Starano się przeto w malowaniu świata antycznego nie odstępować w szczegółach od tego, co tradycja przekazała, a nauka odkryła, t. j. aby osoby owego świata, czy to mityczne, czy historyczne, nie wypadły ze stylu w mowie, ubiorze i zachowaniu, nieskazitelnie reprezentując świetlany świat «starych» i nie plamiąc się «barbarzyńskiemi» dodatkami (1).

(1) Obraz świata antycznego, choć konsekwentny, nie zawsze był oczywiście zgodny z «faktycznym antykiem», t. j. z naszem dzisiejszem wyobrażeniem o antyku. Tworzy to swoisty styl w nauce o kulturze antycznej — renesansowe przedstawienie starożytności.

http://rcin.org.pl/ifis/

Barok inaczej ustosunkował się względem spuścizny antycznej. Zniknął pietyzm względem Olimpu, ściągnięto go na ziemię i zaprzęgnięto do tysiąca prac i świadczeń, których wymagał od niego wiek XVII. A wymagania były nie małe. Już malarze poprzedniego wieku, dekoratorzy rezydencyj, reżyserzy uroczystych reprezentancyj przyzwyczaili oczy ludzkie do bogów, bogiń i nimf, uświetniających obrazy, ściany pałaców, ogrody i uroczyste zdarzenia. Dlatego w XVII wieku nic się już nie mogło stać bez ich czynnego udziału, lub choćby tylko obecności. Widzimy ich mnóstwo na obrazach, pełno ich było w pochodach, we wjazdach i t. d., więc też poeci kazali im w każdej chwili życia służyć możnym tego świata, od kolebki do grobu. Podobnie jest i u Twardowskiego.

Przy narodzeniu każdego znakomitego człowieka asystuje «Lucyna» (1), którą poeta, idąc może za Horacym, uczynił dziewicą:

Sama jeszcze dziecinę Lucyna w połogu
Ręką swoją panieńską poświęciła Bogu,
Sama różą kolebkę pieszczoną zroniła
I czapką mu biskupią skronie ozdobiła.
(*Sieradz się świeci. M.* 86).

Zwykle też przepowiada ona przyszłość dziecka. Niejednokrotnie asystuje przy urodzeniu i Bellona:

To jego urodzenie: zaraz w pierwszym progu
Przy królewskim Bellona przytomna połogu,
Rozmarynem kolebkę niewinną zroniła,
A w tarcz tłukąc miedzianą, dziecinę tuliła (2). (*M.* 44).

Uderza tutaj przedstawienie postaci mitologicznych możliwie konkretnie, jako wdzięcznych dla baroku malarskich dekoracyj.

Tak jest wszędzie. Stara się Twardowski zawsze zaznaczyć akcesorja i uplastycznić postać boga, czy bogini. Jed-

(1) Lucina, przydomek Junony, — dająca światło, opiekunka połogów, u Horacego też przydomek Diany. — (2) A w panegiryku «Sieradz się świeci», M. 93, jednemu z opiewanych Bellona: Hełmem oczy zaćmiła, a w trąby huczała — I między ogromnymi bębny kołysała.

http://rcin.org.pl/ifis/

nakże, przy każdej takiej sposobności powtarza się prawie dosłownie, bez względu na to, czy pisze o Władysławie IV, czy o królewiczu Aleksandrze Karolu, czy o Wiśniowieckim i t. d. Mars stale prezentuje bohatera według tego schematu:

Stąd w jasnym się obłoku bóg spuściwszy krwawy,
Ucałował dziecinę i, na wierzch Karpatu
Uniósszy ją w powiciu, pokazał go światu. (*M.* 44).

A oto jak w towarzystwie bogów upływało dzieciństwo i lata chłopięce Władysława IV:

A Bellona kolebkę spół z łabęcim pierzem,
Przetykała kryjomo ością i pancerzem;
Jeszcze mała dziecina, po znakach pogańskich
I świetnych się miesiącach czołgał ottomańskich.
Ani polor żelaza i z dział błyskawice
Urażały subtelnej dziecinnej źrzenice.
. . . . . .
Bujał sobie po wonnym Parnasie z Muzami,
I raz go Melpomene swojemi cukrami
Do auzońskiej wymowy mile przychęcała,
Raz wdzięczne historyje Klio mu czytała,
Raz Euterpe słodziła Helikony swoje
I które gdzieś wybito nogą końską zdroje.
Raz niebo Uranija i bieg Arkturowy,
A raz i Kaliope bierała go w łowy
Na góry do Diany. (*W.* 6—7).

W tych samych prawie słowach opisuje Twardowski młodość Aleksandra Karola, Zbaraskiego, czy Wiśniowieckiego (1). Uderza nas zwłaszcza dziwna funkcja Kaliopy, która wygląda tu na Muzę nietyle epopei, ile sportu, czy myśliwstwa, na asystentkę Diany, w przeciwieństwie do innych Muz. Ale Twardowskiemu i współczesnym chodziło nie o ścisłą zgodność wszystkich atrybutów, lecz nadewszystko o malowniczość i plastyczność tych bogów-statystów. Podobnie przy śmierci asystuje cały Olimp:

Zbaraska śmierć w pieszczonej nie chodzi żałobie,
W Marsowym raczej cyrku podobała sobie.
Gdzie swemu Krzysztofowi pogrzeb naznaczyła
Których świętych koroną bogów otoczyła.

(1) PL. 9 i M. 44—46 i 58—59.

http://rcin.org.pl/ifis/

Tam Bellona z muzyką zasiadła ogromną,
Tam skruszył i Herkules kopiją niezłomną.
. . . . . .
Jeszcze zwiódł i Apollo z helikońskiej góry
Do tej ceremonii Pieryj swych chóry,
Które, ciemny katafalk otoczywszy kołem,
Rzewnie płaczą nad swego kochanka popiołem;
Gdzie Minerwa swoją tarcz zawiesiła złotą,
Na której przodków onych niezrównanych cnotą,
Wielowładnych Zbaraskich spisała komputa,
Dom już on tak starego kończąc Korybuta. (*PL.* 2).

Charakterystyczne są tu owoczesne, przekazane przez średniowiecze, zwyczaje pogrzebowe: jak kruszenie kopij i zawieszanie tarczy po śmierci ostatniego z rodu, oraz powierzanie tych funkcyj postaciom mitologicznym.

Mars i Bellona asystują też przy śmierci Chodkiewicza:

Którym czasem Chodkiewicz, fatum swoje znając,
Jako świeca na stole, gdy, dogorywając,
Zmierzch przynosi żałosny, każe się z obozu
Nieść na Chocim, sam mu Mars z ognistego wozu
Konie zaprzągł pierzchliwe i sama Bellona,
Twarde z trudu długiego poddawszy ramiona,
Na śmiertelnym złożyła lekko go posłaniu.
(*W.* 136).

Jak bardzo pamięta Twardowski o cechach zewnętrznych swoich bogów, niechaj świadczy «Mars przychełpliwy serdakiem żelaznym» (w *PL.*, jest on zresztą i u Kochanowskiego), lub moment, kiedy wieść o legacji dochodzi do Zbaraskiego:

Za wolą jednak pańską i senatu zdaniem
Wesoły Merkuryjusz (lekka dera na niem,
Spięte pióry ramiona) nie odkłada więcej,
Ale prosto na pokój spuszcza się książęcy. (*PL.* 26).

Świadczą o tem i boginie w płaszczach opuszczonych, stojące przy trumnie Aleksandra Karola (*M.* 43) (1).

(1) Oto jeszcze jeden obraz Bellony, jeden z wielu zresztą: Tu, o wielka królowa, tu z zastępy swemi — Które snać nad Tryjony trzymasz sarmackiemi, — Trąby z tobą ogromne, sama pod żelaznym — Sroga hełmem, tu do nas z zefirem przyjaznym — Spadni lekko i, z wozu

http://rcin.org.pl/ifis/

Nietylko jednak bogów olimpijskich, ale i mieszkańców podziemia chętnie wprowadza Twardowski. Pomieszał Gorgony (1) z Erynjami, rozróżnia zaś Tyzyfony (2) i Megery, choć są to przecie imiona poszczególnych Erynij. I te stwory stara się Twardowski ożywić, jaskrawo podkreślając ich okropność i brzydotę, wogóle cechy zewnętrzne, zaznaczając dzikie ruchy, jak klaskanie rękami, uganianie się z pochodniami smolnemi i t. d. Oto przykład:

. . . . . Poduszczy pogany
Alekto wężoroda, po wietrze kołtuny
Rozczochrawszy plugawe. (*WD.* II, 238).

Z całego szeregu podobnych przytoczymy tutaj dwa charakterystyczne obrazki w stylu makabrycznym. Oto jeden:

Zdechł Chmielnicki. Jakoby, co się dotąd trzęsły,
Wężorode Gorgony rękoma zaklęsły,
Głownie kurząc smolane, i z wielkiej ochoty,
Tam przed Erebowemi czekając go wroty,
Radamantus obłapił, za tyle posłanych
Dusz pod ziemie i nigdy nieporachowanych
Bogom tamtym Inferyj. (*WD.* II, 238).

Całe towarzystwo podziemne zachowuje się tu mało dostojnie. Nawet cnotliwy Radamant nie wygląda na sprawiedliwego sędziego. W niczem nie przypomina to poważnego, choć groźnego starożytnego obrazu podziemia, lecz raczej chrześcijańskie piekło w stylu groteskowo-ludowym, podziemni zaś bogowie, nie wyłączając samego Plutona, zawsze u Twardowskiego nabierają cech djabelskich.

zsiadszy pochmurnego, — Nawiedź polski horyzon, dom dziedzictwa twego. (Sieradz się świeci, M. 92). — Ciekawa jest też rola Nemezis: Bellona lozem ręce puściła — Głucha w kościołach Nemezys wyła, — Nagie granice, naga obrona — A na zawodzie rętszym korona. (Szczęśliwa moskiewska ekspedycja, M. 4); — albo w utworze Pamięci śmierci Aleksan. Kar., M. 40. Na ich miejsce wyje — Głucha w dzwony Nemezys okropne nenije. — Nemezis jest tu boginią raczej rozpaczy, niż zemsty, jeśli bezradnie wyje po kościołach i «wyje» we dzwony.

(1) W. 24: Trzykroć na to wezdrżało nieświadome łoże — I miasto świec godowych przy ofierze onej — Zapaliły smolane głownie swe Gorgony. — (2) WD. I, 64.

http://rcin.org.pl/ifis/

A oto opis zarazy:

Dopieroż tę zarazę upatrzywszy w gminie,
Jako w żniwo gotowe, z ostrą się zawinie
Kosą swoją Lachezys; a zaraz w te tropy
Położą się po ziemi niezmierzone snopy,
Z wież kościelnych, chorągwie pozwieszają ciemne
Bramy razem otworzą wszytkie się podziemne,
Tak że dusz naciśnionych u Kocytu tłumem
Łodzią zdążyć nie mogąc, pełnym wozi prumęm
Charon rydzy, a Minos, poglądając srogo,
W takowej konfuzyi nie wie hardy, kogo
Wprzód ma sądzić. (*W.* 185—6).

Lachesis, nie najstraszniejsza zresztą Parka, jest tutaj uzbrojona w kosę chrześcijańskiej «kostusi»; a i to także, że z wież kościelnych zwieszają się chorągwie, nic nie przeszkadza postaciom antycznym. Muszą one nawet zmieniać swoje zwyczaje zależnie od wymagań czasu, jak np. Charon, który przewozi dusze promem. Jest on przytem «rydzy», t. j. ryży — szczegół, niezgodny z siwym antycznym Charonem, a bliższy chrześcijańsko-piekielnemu wyobrażeniu Hadesu. Wszystko to prawda, ale i to prawda, że takie szczegóły ożywiają konwenans mitologiczny; wolno nawet mniemać, że są po to, aby go ożywić i zmusić wyobraźnię do wywołania obrazu, a nie poprzestawania na nazwie.

Dla «ożywienia» też opisów podróży i uświetnienia różnych uroczystych momentów Twardowski ożywia, czy też uosabia przyrodę. Tak np. po elekcji Jana Kazimierza:

. . . . . sam Karpatus powstawał,
Kamienie się ruszały, Wisła szumne swoje
Z niezwyczajnej ochoty wypryskała zdroje. (*WD.* I, 43).

Kiedy hetman szedł na wyprawę cecorską,

. . . . . Dniestr zatem głęboki
Przebywają wesoło, gdzie pod rane chwile
Powolny im Nereusz, usławszy się mile,
A na onę ochotę przez swoje kryształy
Patrząc ze dna, (ach!) zaweł. (*W.* 73).

A kiedy Władysław wsiadł na statek i płynął wodami Renu,

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Ali tylko krzywy
Port opuści, któryś tam Tryton zapalczywy
O swoją Lewkotoę, że skoro postrzegła
Gościa tak kochanego, na dziw wskok wybiegła
Spół z nimfami drugimi, chcąc przynamniej z wody
Grzeczności się napatrzyć jego i urody,
Posunie się i długim ogonem zapieni,
Czym wnet rzeka nabrzmieje i niebo się zmieni
W niepogodę burzliwą. (*W.* 153).

Nie braknie także «czystych» personifikacyj i alegoryj. Najobszerniej potraktowana jest oczywiście «Sława» w *Pałacu Leszczyńskich.* Jest ona tam bowiem ważną osobą akcji. Dlatego też odmalował poeta nietylko jej pałac, ale i postać i wszelkie akcesorja z nią związane (1).

Poza tem spotykamy kilka razy personifikację ojczyzny w takim stylu:

Łam, o wdzięczna Ojczyzno, bobki w Helikonie, (2)
A okładaj synowi tak zacnemu skronie. (*PL.* 152).

albo:

. . . . . Miałaby lekczejsze powieki
Dziś Ojczyzna: co teraz ciężko upłakane
Zaledwie z lez przeciera. (*WD.* I, 6).

Personifikacja to równie stara, jak banalna. Podobnie oklepane są alegoryczne postaci Cnót, Chorób, Pogody, Pokoju; mimo to Twardowski używa ich często, obok Jędz, Lichot, Nędz i innych tego rodzaju rekwizytów, a zawsze w ten sposób o nich wspomina, że zmusza czytelnika do wyobrażenia sobie postaci alegorycznych, a nie pojęć tylko.

(1) Pałac Leszczyńskich, M. 145. Toż za stołem tak drogim sama wprzód zasiędzie — Pod złotym baldekinem, a około wszędzie — Uszu, gąb i języków szemrzących coś przy niej — Widzieć pełno, którymi wielka ta bogini — Dzieje brzmi nieśmiertelne i nad ludzkie rzeczy, — Jako może, natury ratuje człowieczy. — Ze stron trąby i bębny, i wszytkie do kupy — Powtykane na drzewca z nieprzyjaciół łupy, — W nogach palmy zwycięzne i uczone bobki — I spokojne oliwy, powiązane w snopki. — Sama dziwnie wspaniałej i ślicznej urody, — Która nigdy nie traci cery swojej młody — I, lub z świata początku jest tak starożytną, — Wiecznym jednak różańcem jagody jej kwitną. — (2) W. 226. Tu, ojczyzno, przynamniej Tajgety i lasy — Obłam Apollinowe, żebyś, pomniąc na to — Uplotła mu koronę, w znak wdzięczności za to.

http://rcin.org.pl/ifis/

Mitologja była malarską dekoracją obrazu. Trudno się było wyrzec wspaniałych, pięknie ubranych figur, które się w dodatku tak jasno tłumaczyły w obrazie. Widziano je przecie naprawdę: podczas uroczystości jechali na wozach bogowie i boginie, nieśli emblematy, a ubrani byli zawsze wspaniale. Także i w obrazach ich nie brakowało. Tu warto opisać drzeworyt, zdobiący pierwsze wydanie *Władysława IV.* Jest to wielki luk triumfalny, z bogato zdobionemi kolumnami, u góry ozdobiony snopami Wazów, aparatem wojennym, trąbami, chorągwiami i t. d. Kolumny pod płytą łuku oplatają, jakgdyby korzeniami, pokonanych przez Władysława wrogów. Siedzą więc przygnieceni ciężarem jego triumfu, boleśnie pokurczeni i pokrzywieni, Moskale, Turcy i Tatarzy. Pod łuk wjeżdża Władysław na wspinającym się koniu, poprzez łuk zaś, za nim, widać daleką przestrzeń — obóz pod Chocimem i oblężenie Smoleńska. W niszach obu kolumn stoją dwie postaci mitologiczne. Czy nie przypomina tego drzeworytu taki opis triumfalnego powrotu Władysława?

. . . . . Aż jako czuł za tym
Zwycięzcę nieprzyjaciel, na wozie bogatym
Wróconego ze wschodu, z jednej Wołgę strony,
Z drugiej Dunaj prowadząc z sobą uśmierzony,
W triumfie i oliwach. (*W.* 2).

Lecz tylko część mitologji Twardowskiego służy do uświetnienia obrazu, dodając mu malowniczości. Druga ma inne zadanie. Prawda, i ona także ma uświetniać to, co chce Twardowski powiedzieć, lecz w inny sposób. Przy tworzeniu wielkich i górnych przenośni, rozwijaniu, nietyle świetnych, ile uświetniających porównań czerpał Twardowski pełną dłonią z mitologji i historji starożytnej. Jako dziedzictwo bowiem renesansu, tkwiło w epoce baroku poczucie, że wszystko, co najwspanialsze i największe było w czasach antycznych. Imiona starożytne doskonale znane były czytelnikom; wytworzyło się wkońcu poczucie, że nazwa starożytna oznacza właściwie nie jakąś określoną rzecz w starożytności, lecz pewną jej znamienną cechę, złą czy dobrą, w stopniu najwyższego natężenia. Imię Herkules np. znaczyło tyle, co najsilniejszy, Achilles — najdzielniejszy, Scypio, Fabjus — najznakomitszy

http://rcin.org.pl/ifis/

wódz, Tuljusz — najznakomitszy mąż stanu (1). Maratonem było wygranie wielkiej bitwy, Termopilami — otoczenie przez nieprzyjaciela ze wszystkich stron; wielki las był zawsze hercyński i t. d. Nikogo z pewnością nie raziło, kiedy to lub owo imię nie całkiem nadawało się w danym momencie, kiedy np. księcia Zbaraskiego porównywa Twardowski do «Scypijona, wracającego po zburzeniu Kartagi» wtedy, kiedy... idzie na posłuchanie do Wezyra tureckiego, by ostatecznie uzyskać pokój. Ten zaś Wezyr (Dziurdzi) powołuje się na Scyllę i Charybdę, a przysięga na Hekatę. A z okazji przeniesienia się Koniecpolskiego z ziemi sieradzkiej do łęczyckiej, aż tyle ma do powiedzenia Twardowski:

Aleś i ty przestąpił swojej próg granice,
A na państwo sąsiedzkiej wjachałeś Łęczyce.
Jakoby mało znaczna w domu cnota bywa,
Aż gdy Alpes i trudną Rodopę przebywa.
Tak nieznacznie i słońce z morza się wybija,
Aż gdy letnia Hyjene i południe mija.
Ani w swoich Pirenach Tagus złota rodzi,
Aż tam gdzie Luzytanę ostatnią przechodzi.
(*Sieradz się świeci. M.* 89).

Ustęp ten uderza nas dziś mimowolnym komizmem. A oto z czem kojarzy mu się Rzeczpospolita, podczas napadu Szwedów:

Któraż tak Scylla z ludzkości wyzuta?
I Andromeda do skały przykuta
W los wszytkim zwierzom? jako w tym odmęcie
Jesteśmy teraz na wszytkim złym wstręcie.
(*Omen królowi szwedzkiemu, M.* 167).

Niech tego wystarczy dla charakterystyki mitologji.

(1) Ob. np. W. 264: Nie mógł się ułożyć — Tak na koniu Eurytus, ani kształtniej włożyć — Zbroje na się Pelides (jak koniuszy Wiśniowiecki). — WD. 28: Więc gdy obóz w takowych Termopilach stanie = wojska polskie otoczone są z dwóch stron. — WD. I, 13. (Nieprzyjaciel) zapali pochodnie — W Stygu dziewiątobrzegim i jadem żelaza — Kocytowym zamoczy. — PL. 101—102 mówi Dziurdzi: Nie tak śliskie po zimnym Hiperborze lody — Nie tak Adonidowe znikome ogrody, — Co, rano zakwitnąwszy, wieczór poschną marnie — Jak ty, coś otomańskiej dozorcą szafarnie.

http://rcin.org.pl/ifis/

Teraz — inna cecha baroku Twardowskiego — anachronizmy, jaskrawa mieszanina wyobrażeń pogańskich i chrześcijańskich, antycznych i współczesnych, cechująca nadewszystko *Nadobną Paskwalinę*. Wenera, «od Turków wygnana» z Cypru, mieszka sobie spokojnie w Lizbonie (w XVI wieku!); boginie i bogowie biorą w akcji udział zgodnie ze swoją tradycją mitologiczną, lecz z ludzką psychiką i chrześcijańską nieraz etyką. Słusznie mówi Pollak: «mieszają się... w tym utworze pojęcia i wyobrażenia świata starożytnego z wyobrażeniami z doby reakcji przeciw reformacji. Od anachronizmów aż się roi. Wenus rezyduje w lizbońskim pałacu, Mars podkłada miny pod oblężone miasta amerykańskie, pomagając Portugalczykom, cyklopy straszą ludzi po lasach, po których w pogoni za zwierzyną ugania Apollon (1) i Diana. W «klasztorze» Minerwy śluby zakonne zupełnie takie, jak gdzieś u sądeckich klarysek. I to wszakże — nie kaprys tylko, ale objaw charakterystyczny we współczesnej sztuce. Postacie mitologiczne nie są tu już zewnętrzną tylko okrasą, używaną w porównaniach i obrazach alegorycznych, — ale biorą bezpośredni udział w akcji, są jej rzeczywistymi aktorami». Warto tu zresztą zacytować odnośne miejsca:

W rozkosznej Italijej, w Rzymie jeszcze k'temu,
Koronie i stolicy światowi wszytkiemu, (*NP.* 24).

mieszkali rodzice Paskwaliny, którzy, nie mając potomstwa,

Do Delfu i Efezu wyprawili różno
Bogi tamte legując. (*NP.* 25).
. . . . . .
. . . . . A to wżdy, bratu nie dal siedzieć
W domu próżno, do Padwy uczyć go posławszy,
Ciebie także na próbę do klasztoru dawszy
Westy, sławnej bogini, gdzieś się zakonowi
Kilka lat przyuczyła. (*NP.* 29).

A Paskwalina mówi:

. . . . . na odpust do kościoła idę
Modrookiej Junony. (*NP.* 86—7).

(1) Apollon ma tam zresztą z przepychem urządzone kawalerskie mieszkanie, zupełnie jak ówczesny wytworny, a trochę sentymentalny młody człowiek. Oboje zaś z Dianą robią wrażenie osób z wytwornego towarzystwa dworskiego na letnich wywczasach.

http://rcin.org.pl/ifis/

Stella zaś radzi jej:

Jest tu kościół Minerwin, greckiej starodawnej
Fundacyjej, a ruchem i wieszczymi sławny
Z wieku odpowiedziami wielkiej tej boginie. (*NP.* 47).

A wreszcie:

. . . . . Tedy zabawiony
Mars gdzieś był w Ameryce, rumując świat nowy
Bitnym Portugalczykom. Tam wóz piorunowy
I siły, i armaty wszytkie posprowadzał,
A sam z ingenijery tarany zasadzał
Pod miasta niedobyte, sam burzył minami
I, między uwijając szczero się ogniami,
Brodził we krwi po boki. (*NP.* 119—120).

Lecz nietylko w życiu współczesnem pełno jest mitologji. Zdarza się i naodwrót. Oto w *Dafnis* dwa razy zapomniał Twardowski o mitycznym charakterze sielanki i wprowadził raz czasy już historyczne, drugi raz nawet sobie współczesne:

Apollo.

Pierwiejby haku szczekającej Scylli,
Pierwiejby godna Scewole płomienia
Niebaczna ręka, któraby w tej chwili
Podniosła na cię z swego się ramienia. (*D.* X, 21).

Apollo.

Nie troki jakie, nie żadne powrozy
Mam ja dla ciebie, którymi szalony
Gdy Sauromackie pogromi obozy
Tatarzyn wiąże w polach gmin strwożony. (*D.* XII, 15).

Poplątały się także pojęcia starożytne z nowoczesnemi. Oto przykłady: Bóg:

. . . . . z radamantskiej księgi
Ważąc i moderując światowe potęgi... (*WD.* II, 117).

Rekwizyt antyczny — księga Radamanta, sprawiedliwego sędziego podziemia, dostaje się tu w ręce chrześcijańskiego Boga, jako najwyższego sędziego. Podobnie i Zbaraski:

. . . . . tu naprzód Bogu ufa swemu,
Że to mógł wcześnie sprawić ku jego dobremu.

http://rcin.org.pl/ifis/

Który z turmy Daniela i, co było trudniej,
Z odbieżanej Józefa wywindował studni,
Wybił Kapitolijum z francuskiej potęgi,
Przez jeden gęsi tarkot i północne gęgi. (*PL.* 00).

Widać tu wyraźnie pomieszanie Pana Boga i Jowisza, przyczém charakterystyczna jest i «potęga francuska» Gallów. A jest to pomieszanie istotne, którego nie można uważać za zwykłą konwencję — za Jowisza grzmiącego, spuszczającego deszcz, śnieg i t. d., z którym się już nieraz spotkaliśmy. Tutaj mamy moment modlitwy, i sprawę traktuje autor zupełnie serjo, utożsamiając Pana Boga i Jowisza. Podobnie i w *Pobudce cnoty* modli się poeta za duszę Wiśniowieckiego:

A ty stolice świętej Romulowy
Dostojny ojcze, dopuść mu w bobkowy,
Dopuść koronie, między przeświętnymi
W Olimpie siedzieć męczenniki twymi. (*M.* 61).

Papież, jako ojciec Kościoła, jest tu ojcem nie Piotrowej, lecz Romulowej świętej stolicy; święci i męczennicy siedzą na Olimpie w bobkowych koronach, jak półbogi antyczne. Chodzi tu w dodatku o Wiśniowieckiego, zabitego w niewoli przez Turków, który jednak mógł ocalić życie, przechodząc na Islam. Katolicyzm z mitologją zlał się tedy w duszy Twardowskiego w jakąś jedną religję, w przeciwstawieniu do innych różnowierców «prawdziwych», jak «heretycy» i «poganie». I oto zbliżamy się do źródła tego rodzaju pojmowania mitologji, którem była w Polsce szkoła jezuicka, będąca zarazem szkołą stylu barokowego.

Jak więc w całości przedstawia się antyk Twardowskiego? Jakie było jego wykształcenie pod tym względem? Niezbyt gruntowne. Wprawdzie naogół orjentuje się w mitologji, ale nie brak pomyłek dosyć rażących. Obok wyżej wspomnianych, jest jeszcze «głownia Hektorowa» (1), która śnić się miała Hekubie przed narodzeniem Hektora i, jako dobra wróżba, łączy się tu z wróżbami przed narodzeniem Władysława. Gdzie indziej znowu czytamy:

(1) W. 5. Głownia ta jest złą wróżbą i śniła się Hekubie przed urodzeniem Parysa.

http://rcin.org.pl/ifis/

. . . . . Bo gdzieżby inędy,
Gdy zaległ nieprzyjaciel jako obłok wszędy,
Pas otworzyć? gdzie drogę i szlak znaleść iny,
Jedno przez te Cyklady te i Apeniny? (*W.* 234).

Cyklady narówni z Apeninami zdaje się tu autor uważać za jakieś góry. Nie brak i takich kwiatków, że Terpsychore przędzie na kołowrotku i gra, choć jest przecie Muzą tańca i t. d.

Uciekał się Twardowski do świata antycznego, żeby uświetnić opiewaną rzeczywistość, bądź wprost, konkretnie — przez dekorowanie obrazów postaciami bogów, bądź przenośnie — przez porównania z zakresu mitologji, historji i geografji starożytnej. Bo i to było ważne. Starożytne nazwy gór, rzek i miast uchodziły za świetniejsze od współczesnych. Rzeki i góry antyczne, a zwłaszcza mityczne były synonimami największych, najpiękniejszych gór i rzek. Oczywiście, inaczej przedstawia się rzecz w *Dafnis* i w *Paskwalinie*, których treść jest istotnie z mitologją związana, nawet wtedy, gdy, jak w *Paskwalinie*, tworzy dziwną, a jednak mimo wszystko nie pozbawioną uroku mieszaninę. Lecz poza temi dwoma utworami antyk u Twardowskiego jest tylko jednym z środków wydobycia patosu.

P a t o s. Patos jest ważnem zagadnieniem baroku, jako zasadnicza postawa wobec życia. Nie znaczy to bynajmniej, że patos jest czemś istniejącem tylko w baroku, lub nawet czemś odkrytem przez barok. Bynajmniej. Lecz w baroku patos nabiera swoistego charakteru. Był on dla poetów baroku koniecznością psychiczną. Ze stanowiska genetycznego, wszystko jedno, czy jest to patos prawdziwie wzniosły i głęboki, płynący z głębi duszy twórcy, czy też patos literacki, jako objaw mody, stojący na ruchomej granicy pomiędzy podniosłością a napuszonością, wahający się silnie raz w tę, raz w tamtą stronę, a często nawet zbyt silnie w tę drugą. Jako objaw mody literackiej, patos miał być jednym ze środków odświeżania wrażeń estetycznych. Ludzie, obyci z literaturą klasyczną i renesansową, przyzwyczaili się do środków, któremi one władały. Były już teraz za słabe. Żądano nowości.

http://rcin.org.pl/ifis/

Coraz silniej trzeba było podkreślać fakty, które się chciało wydobyć z morza monotonji.

Zwłaszcza w Polsce XVII wieku człowiek kontrreformacji, żyjący nadto jak salamandra w ogniu ciągłych wojen mógł brać wszystko o wiele bardziej na serjo, niż człowiek renesansu. Wyolbrzymiał zdarzenia, tak że mu one przesłaniały świat i piętrzyły się jedne na drugich jak pełne grozy góry, przerastały go i więziły, i dlatego najzwyklejszą formą, jaką odbijały się w jego duszy, był patos. Człowiek renesansu umiał się od zdarzeń oddzielić, spojrzeć zdała i powiedzieć o nich poprostu, nie ujmując zresztą nic z ich ważności. Renesans, ten wiek, który «odkrył» perspektywę w sztuce, korzystał z niej więcej w życiu, niż w sztuce. Inaczej zaś barok. Widzieliśmy, jak doskonale umiał Twardowski — w obrazie — ujmować przestrzeń, rozkładać ją należycie i wyzyskiwać artystyczną perspektywę. W uczuciu zaś nie udawało mu się to wcale. Mimo że jest epikiem, nie z epickim spokojem, lecz z namiętnym współudziałem maluje zdarzenia. Element subjektywny w jego utworach epickich przejawia się w odcieniu patetycznej radości, grozy, żalu, goryczy lub współczucia, z którem maluje wypadki. Jakież ma po temu środki?

Jeden z nich poznaliśmy — to mitologizowanie. Mitologja, czy to w formie epitetu, czy porównania, stanowiła zawsze stopień najwyższy — podnosiła rzecz omawianą na szczyt. Obok jednak wielkiej ilości mitologicznych, jest także mnóstwo epitetów niemitologicznych, służących często wcale nie do charakterystyki, lecz raczej do wyolbrzymienia konturów, przez co zacierają się nieraz realne cechy — na korzyść poczucia wielkości. Takie epitety, jak: «ogromny», «niezmierny», «straszny», «okropny», «najprzedniejszy» i inne «naj» — w ostateczności «przeważny», spotyka się na każdym kroku. Obok nich, są stałe efekty składniowe, a raczej jeden z nich — przestawnia. Jest tego tak dużo, że wkońcu zupełnie się jej nie widzi, tak zrasta się to ze stylem autora, — że każde zdanie ma szyk nie prosty, ale «poetycki». Obydwa te środki, ciągle powtarzane, stają się wreszcie banalnemi, i bezpowrotnie

http://rcin.org.pl/ifis/

gubi się w nich uczucie wzniosłości, które pierwotnie miały wywoływać.

Ponadto do wywołania wrażenia wzniosłości i wspaniałości używał często Twardowski środków kompozycyjnych, któremi rozporządzał swobodnie, t. j. obrazem, jego kompozycją i dekoracją. Teatralność leżała we krwi Twardowskiego. Niedarmo żył za reakcji katolickiej, w okresie uroczystych procesyj i nabożeństw, niedarmo otarł się o świetny dwór Władysława IV i o jego teatr, a wreszcie nie byłby chyba szlachcicem polskim XVII wieku, kiedy to — szlachta kochała się w teatralności «kontuszowej» ruchu, postawy i słowa. «Kierunek literacki, który pozwalał na wydobycie w literaturze tej życiowej pompatyczności, był miły i bliski ogółowi szlacheckiemu» (1). Przy komponowaniu obrazów postaci mitologiczne spełniały często role takich uświetniających dekoracyj.

Ponadto lubował się Twardowski w malowaniu uroczystych momentów, jak hołdy, koronacje, przysięgi, przyjęcia posłów i t. d. Szereg takich obrazków widzieliśmy, mówiąc o perspektywie. Za typowy, a zarazem jeden z lepszych, może służyć opis wystąpienia Żółkiewskiego, poprzedzający jego mowę do rycerzy, w taborze cecorskim. Hetman:

. . . . . wytrąbić w tym koło
Generalne rozkaże. Sam, ozdobne czoło
Z pod szedziwych promieni i twarz pełną wdzięku
Niosąc Saturnowego, a buławę w ręku,
Którą przedtem monarchy północne buzował,
W pośrodek ich stawi się. Każdy tam notował
Cerę jego i postać, napoły złożoną
Z surowości i żalu. Na koniec zronioną
Wdzięcznym szronem ku ziemi opuściwszy głowę,
Po której atencyi do nich ma tę mowę
. . . . . .

(*W.* 84—5).

Urywek ten zawiera w sobie jeden jeszcze z sposobów podnoszenia nastroju, a jest nim wkładanie rozlicznych mów w usta bohaterów.

(1) R. Pollak, O seicentyzmie. (Przegląd Współczesny 1925).

http://rcin.org.pl/ifis/

I znowu, z jednej strony, była tu chęć oddania rzeczywistości, gdyż wiele i kwieciście mówiło się wtedy w Polsce; prawdopodobną jest rzeczą, że niejedna z długich mów we *Władysławie IV*, w *Wojnie domowej*, a z całą już pewnością w *Przeważnej Legacji*, jest oparta na autentycznym tekście, nieraz może nawet niewystylizowana (bo przecie przesadą i mitologją posługiwał się każdy mówca), tylko poprostu przetopiona na rymy.

Lecz są niewątpliwie, i to w znacznej ilości, mowy fikcyjne. O szczególnem zamiłowaniu naszego poety do retoryki świadczą przedewszystkiem z wielką swobodą i często przytaczane rozmowy bohatera z sobą samym. Mówi do siebie i Dziurdzi, i książę Zbaraski, przyczem w mowie Dziurdziego do siebie występują postaci mitologiczne! Przemawia do siebie i Korecki, i Chmielnicki, i Osman, i książę Jeremi. A w mowach tych są te wszystkie środki patetyczno-retoryczne, co i w reszcie tekstu. Mowy są zatem jednym z środków wywoływania patosu.

Okropności. W pogoni za wstrząsaniem nerwami czytelnika barok, nie poprzestając na wzniosłości patetycznej, posługuje się «wzniosłością okropną». Twardowski jest i tutaj nieodrodnem dzieckiem swego wieku: maluje chętnie, w silnych, przesadnych, wyolbrzymiających wyrażeniach, rzeczy brzydkie, okropne, dzikie.

Oto n. p. opis Dziurdziego, wezyra tureckiego, w *Przeważnej Legacji:*

W ogromnym tedy siedział niewdzięcznik on czubie,
W sobolej by Lucyper odąwszy się szubie.
Oczy mu świdrem poszły, a twarz maglowana,
Jako w ogniu świeci się miedź polerowana.
Kto widział Radamanta, jako gdy przed piekłem
Dusze sądzi przeklęte, wzrokiem toczy wściekłem.
Gęba i nos klisterą jakoby rozdęty,
A u rydzej brody wąs miąższy i pomięty,
Czoło rugi zżymają i twarz starożytną,
A chropawe jagody piernikiem mu kwitną.
Na łonie brzydkiem trzyma tablicę kamienną,
Wieczny wyrok niosącą i śmierć nieodmienną:
Nie inakszej był Dziurdzi oczu i urody,
Oprócz że ani wąsów, ani nie miał brody,

http://rcin.org.pl/ifis/

Rzezany brzydki trzebień, i długo wątpimy,
Onegoli, jakąli maszkarę widzimy.
Takiego snać i Cyrce nie stworzy straszydła.
(*PL.* 76—7).

Jakże jaskrawy jest ten obraz odrażającej brzydoty! Podkreśla ją poeta w każdym wierszu, przejaskrawia ją widocznie, unikając wyrazów z obojętnym odcieniem uczuciowym. Nawet zatulenie się w szubę sobolą określa przez «odąwszy się», podkreślając pychę wezyra. Jaskrawe efekty kolorystyczne, «rydza broda», kwitnące piernikiem i chropawe jagody, ciekawy efekt świetlny (twarz świecąca jako miedź w ogniu polerowana z porównania do «djabła» Radamanta) — wszystko to wywołuje wrażenie odrażające.

A oto opis smoka Pytona w *Dafnis:*

Grzbiet miał natwardszą łuską i żelazem,
A brzuch chropawym jaszczurem podbity,
Zgiełk wściekłych wężów wił mu się na czele,
A nasrożone toczył z strachem skrzele. (*D.* V).

Z niezwykłem upodobaniem malował także Twardowski wydarzenia straszne i rozwodził się nad okropnemi szczegółami, np. w opisie głodu, wystylizowanym wyraźnie w celu wywołania nastroju grozy:

Zaczym biedni, nie mogąc zostać się na nogach,
Lada gdzie upadali po stegnach, po drogach,
Chodząc jako nikczemne i zamarłe mary,
Podziemnym popisane Manom na ofiary,
Jakie rózgą żelazną obrazy i cienie
Przez las głuchy Erebów Merkuryjusz żenie,
Albo przeciw ogniowi widzi się być owych
Cera gwarków w pieczarach złotych meksykowych.
(*W.* 185).

Obraz ten jednak ma w sobie pewną powagę i szacunek dla ludzkiego nieszczęścia. Podobnie opis śmierci Maryny Mniszkówny i Zaruckiego:

. . . . . Acz się przy Marynie
Wieszał jeszcze carowej i małym jej synie
Z Dońcy swemi Zarucki, ale i ta w dobie
Krótkiej potem pod lodem urościła sobie

http://rcin.org.pl/ifis/

Inszy w wodzie majestat, i ów po niej w żalu,
Będąc długo patronem, utkniony na palu
Powietrze z nią odmienił. (*W.* IV, 32—3).

Tutaj jednak, przez ten «pod lodem majestat» i miłość Zaruckiego aż do śmierci, uwydatnia Twardowski sensacyjną sentymentalność tego wydarzenia.

Nietyle okropny, ile jaskrawy jest obraz przyjęcia Kisiela przez Chmielnickiego:

. . . . . Sam, siedząc w tabinowej szacie,
Pompie naszej dopiero i próżnej utracie
Gorzałkę pił puharem. A Czaplińska żona,
Świeżo od patryjarchy ubłogosławiona,
Tabak mu rozcierała i sama pijana. (*WD.* I, 47).

Albo jeszcze opis okrucieństw kozackich:

. . . . . gdy nie czynią braku
W żadnej krwi, kompleksyjej wszytkich w pień ścinali,
Dziateczki przed oczyma matek rozdzierali
I wbijali na krzyże. Panienkom wprzód kwiaty
Splugawiwszy różane (o, nad wszytkie katy),
Toż ich wpół rozcinali. Z skór wyzuwszy księżą,
Zabijali dopiero. (*WD.* I, 14).

Zresztą ten ostatni obraz możnaby jeszcze wytłumaczyć zdarzeniami prawdziwemi. Lecz posłuchajmy wynurzeń autora po śmierci Tymoszka Chmielnickiego:

. . . . . Wierzę, które trzęsły
Nieraz go za żywota, rękoma zaklęsły
Piekielne Eumenidy. I z srogiego żalu
Szalał ociec. I czemuż nie słuszniej na palu,
Albo nie roztargniony od koni na ćwierci
Został Diomedowych? Abo które śmierci
Wymyślał Falarides? Albo na ostatek
Rozniesiony na nożach od bolesnych matek,
Żon i sierót tak wielu, żeby był tych zbrodni
Dłużej jęcząc przybolał i tak umarł głodniej
Od kruków pogrzebiony? Acz i tak dość na tem,
Że zdechły pies nie kąsa. (*WD.* II, 99).

W tem pastwieniu się nad człowiekiem po śmierci, w tem bogactwie szczegółów tortury, jest już jakiś sadyzm.

http://rcin.org.pl/ifis/

A nie jest to przykład jedyny. Oto jak Satyr opowiada o jednym ze swoich przodków:

Wiodę ród starożytny dawnego Sylena,
Ostra Persyjuszowa którego Kamena
Nieśmiertelnym sprawiła, że na wieki żyje,
Lubo starzec szedziwy twardej pozbył szyje
Od wandalskiej siekiery, że tam był gdzieś słowy
Uraził Alaryka, stądże, jako głowy
Tyran dostał zażarty, po jednemu z gęby
Tłukł kamieniem przez starość popróchniałe zęby.
Zwierzom potem i ptakom wyrzucone ciało.
Tak ci się Satyrowi nędznemu dostało. (*S.* I).

Nie wystarczyło tu Twardowskiemu samo okrucieństwo tortur. Przez uwydatnienie zgrzybiałości Sylena i męczarni starca wzmaga się jeszcze wrażenie okropności. Widać tu nawet pewne pieszczenie się okropnością. Oto opis śmierci Osmana:

W czem gdy prośbą nie zmoże, Daud w gładkiej skroni
Czekan pierszy okryje; wtym siepacze oni
Sznury ciągłe założą i uduszą snadnie,
Gdy on jako uszczkniony hyjacynt upadnie. (*PL.* 32).

Daje tu Twardowski sułtanowi rys jakiejś subtelności, wdzięku (gładka skroń, hiacynt), pozostający w jaskrawem przeciwieństwie ze straszną śmiercią.

A oto opis zniszczenia, które sieje smok w *Dafnis:*

Gdy troje dziatek z domu mi zabierał
I, z subtelniuczkiej wywnątrzywszy skóry,
Rwał biedne kostki i srogo pożerał.

Porwę się, biednej zapomniawszy żony,
A ona za mię: stój! o, mężu drogi!
Wezmę ją wezmę i dźwigam ramiony,
Że zwierz okrutny, zwlekszy ją za nogi,
Podrapie w kęsy. (*D.* I, 2—3).

Okropność z czułostkowością miesza się tu i splata. Rozszarpywanie dzieci, «wywnętrzanie z subtelniuczkiej skóry», rwanie «biednych kostek», a wreszcie wyrafinowany obraz żony w ramionach męża, którą smok za nogi «zwlecze i po-

http://rcin.org.pl/ifis/

drapie w kęsy», — tego chyba wystarczy. Lecz znamienniejszy materjał tego rodzaju jest w *Nadobnej Paskwalinie*.

Oto Paskwalina, rozpaczając, woła:

. . . . . Abo te było wprzód wyłupić —
Którędy okazyja pierwsza się zakradła —
W oczu niepostrzeżonych bezecne zwierciadła,
Gdzie twarz zdrapać różaną pazury orlemi,
Płeć subtelną wódkami strawić lidyjskiemi,
Że, przezco bym umyślnie oszpeconą była,
Przez to czystą i żywot dziś sławniejszy żyła. (*NP.* 44—45).

Swoisty silny efekt polega tu na okrutnem niszczeniu wielkiej piękności, tej piękności, której tak wiele gorących słów poeta poświęcił. Szczytem jednak tego połączenia czułostkowości i okropności jest śmierć Kupidyna:

A tam z desperacyjej — kształtem głupich dzieci,
Upatrzywszy między drzew piękniejszych szeregu
Mirt, stojący przy rzecznym złotonurym brzegu,
Na onym się obiesi. — Chróśnie przeszyniona
Gałąź pod nim. Skąd drogą sznurą zaciągniona
Jako dżdżem kryształowym rózdze swej makówka
Ciężka bywa — uwiśnie złotowłosa główka,
Wiatrom dawszy kędziory. Karczek z mlekolicznej
Spadnie szyje nadół, wzrok pomrożywszy śliczny,
Skrzydełka go opuszczą, róże wszytkie zmieni
I z ustek koralowych ślinę srebrną wspieni,
Dziecinnemi pracując usilnie piersiami,
A raz niespokojnemi tylkoż drgnie nóżkami.
(*NP.* 155).

Już dawno zwrócił na to uwagę Pollak (1). Słusznie poczytał to za specjalny barokowy efekt, a to przez kontrast czułości i okropności, a raczej przez pomieszanie się i przeniknięcie obu tych czynników.

Do tej grupy należy jeszcze jeden, już nietylko sadystyczny, lecz i perwersyjny obraz z *NP.*, którą Kupido związał pasem Wenery na cudownej łące:

. . . . . Tedy wnet pospieszy
Do niej znowu Kupido i, gdy sen ją trzymał
Jeszcze tak smakowity — cichuczko poimał

(1) Od renesansu do baroku. (Przegląd Warszawski 1923).

http://rcin.org.pl/ifis/

Tamże w miejscu, ręku jej i nóg się dobrawszy,
A do drzewek osobno każdą przywiązawszy,
Mizernie rozkrzyżował, że ktoby narokiem
Spojrzał na nię, musiała wdzięcznym być widokiem
I żałosnym pospołu. (*NP.* 127—8).

Podobnie drażliwych momentów jest więcej w *NP.*, a nie brak ich także w innych utworach.

Wogóle zamiłowanie do silnych i jaskrawych wyrażeń jest cechą baroku, lecz nie wszystko, co należy do tego typu, można położyć na karb stylu. Zdarza się n. p. Twardowskiemu takie wyrażenie, z okazji znieważenia grobu Zbaraskich przez Kozaków:

. . . . . Tolić umarłemu
Ważyli się wyrządzić. (Ach!) i lwu zdechłemu
Brodę snadno wytargać. (*WD.* I, 36).

Albo o Matce Boskiej:

. . . . . Dzień święcił się tedy
Babie Zbawicielowej. (*WD.* I, 21).

Albo w prośbie do Boga:

. . . . . Wyjmiesz nas narodom
Z gąb pienistych. (*WD.* I, 3).

Tego rodzaju wyrażenia można raczej położyć na karb «sarmatyzmu» szlacheckiego, niż poczytywać za jeszcze jeden środek właściwego stylowi barokowemu dążenia do niezwykłości.

U c z u c i a. Niewątpliwie natomiast barokowy jest sposób przesadnego, jaskrawego malowania przeżywanych uczuć. Chętnie maluje Twardowski silne uczucia i namiętności, gniew, boleść, żal.

Oto żal matki po stracie dziecka:

A matka co nieszczęsna! o! ta jako w puszczy
Ranna łani, z której krew strumieniami pluszczy.
Kto się łzom jej przypatrzy, jeżeli nie krwawe?
Kto, jeżeli nie perły uryjańskie prawe?
Czemu? czemu? okrutna kiedy Persefona
Gwałtem jej tę pociechę wydzierała z łona,
Nie zaraz się w Pirreny źródło rozpłynęła?
Nie zaraz Marpesowym kamieniem stanęła?

http://rcin.org.pl/ifis/

Ach, oczeńki! kiedy je nadół opuściła,
Ach, usteczka! kiedy ich korale mieniła.
(*Marjannie Twardowskiej, Tren III, M.* 168).

Tren ten mówi sam za siebie. Wystarczy go tylko porównać z trenami czarnoleskiemi. Uderza odrazu inny ton i inne nastawienie uczuciowe. Kiedy w trenach Kochanowskiego boleść zdaje się przedzierać poprzez spokój, w który stara się oblec poeta, by nie pozwolić sobie na jaskrawy wyraz rozpaczy, to tu przeciwnie: poeta stara się dać jak najjaskrawszy obraz boleści. Uderza tu typowe dla baroku zatarcie granic rzeczywistości i podwyższenie tonu uczuciowego, niejako wyolbrzymienie boleści przez to, że nie zadowala się Twardowski porównaniem do Nioby, a raczej przypomnieniem jej losu i obawą przed podobnym końcem, ale nadto rzuca się z głową w otchłań nieszczęścia, niemal wzywa losu Nioby dla swojej żony, bo taki los dopiero mógłby wyrazić jej żal. Poprzez niepohamowaną retorykę, wybuchy, porównania, przegląda konwulsją namiętności wykrzywiona twarz baroku.

A oto dwa ciekawe obrazy gniewu. Gdy posłowie przynieśli hospodarowi wyrok śmierci od sułtana,

Wezdrży ciężko Gracyjan ku takiej nowinie,
Jako gdy się o zimną zrazu kto ochynie
W rzece wodę, wnet potym srogo się zagrzawszy
A przez jedno skinienie, swoim znak wydawszy,
Posty owe popadnie z tymi do nich słowy:
«Otóż, psi, poniesiecie swoje raczej głowy
I co dziś tu sprawicie, nie już cesarzowi,
Ale dacie samemu znać Mahometowi
Piekła głębiej wszytkiego». A tych gdy położy
Już i dalej w okrutnym gniewie się rozsroży,
Wypadszy na ulice i miejskie bazary,
Owe swe zauszniki, a spół i janczary
I, kto tej krwie, zabijać Wołochom swym każe,
Zawiódszy po uchodach pilne po nich straże.
Jako gdy na ofiarę bogom poświęcony
Wół urwie się od szranek, wszytek naciśniony
Poraża gmin w kościele i już to rogami
Wpół ostrymi rozbada, to depce nogami
I, kto mu się nawinie, oślep pod się tłoczy,
A ryczy przeraźliwie i ku górze toczy
Ogon kicie podobny, że w takim uporze
Uczyniwszy rum sobie, w samej się oborze

http://rcin.org.pl/ifis/

Aż zostoi: równie tak na raz odważony
Szalał tedy hospodar w rzeczy krwawej onej.
(*W.* 69—70).

Z gniewu wydobywa tu Twardowski dużo ruchu i siły i wogóle dynamiki. Zarazem uderza tutaj doskonała obserwacja rozszalałego zwierzęcia. Szereg zaś poszczególnych momentów afektu, jak drgnienie, zelżenie posłów, szał zemsty, składa się na całość obrazu.

A oto co czuje książe Zbaraski, obrażony przez wezyra:

. . . . . Tu go gniew zażega,
Tu rozum ulec radzi i rzeczom zabiega.
O, jako w mężnym sercu srodzy ci rotmistrze,
Gdy ten, co rzec, uważa, ów ślepo i bystrze
Naciera. Ten się w sobie zżyma i mocuje,
Ów jak piorun z obłoku wypaść usiłuje.
(*PL.* II, 95).

Uderza nas tu, podobnie jak i tam, plastyczne przedstawienie przeżyć psychicznych. Wogóle Twardowski obserwuje i notuje starannie przejawy uczuć i niejednokrotnie zapuszcza się w głąb duszy (analiza psychologiczna!). Zwłaszcza uczucia silne zdają się go bardzo interesować.

Nastroje. Obok wyrażania *maximum* napięcia uczuciowego, barok lubuje się w wywoływaniu nastrojów. Nastrojowość, tajemniczość, niedopowiedzenie, groza, wisząca w powietrzu i t. d., wszystko to odpowiadało «romantycznemu» ujęciu świata przez ludzi baroku. Są też nastroje w poezji Twardowskiego, choć nie należał on do miękkich dworaków, którzy w braku silnych uczuć rozpływają się w subtelnych nastrojach. Widzieliśmy już, że nieraz z obserwacją przyrody i oddawaniem związanych z nią wrażeń łączy się nastrój. Nastrój ponury jest np. w opisie dnia deszczowego *(PL.)*, nastrój rozleniwienia i rozprężenia — w opisie południa *(NP.)*; dwa razy łączy się smutek i żal z zachodem słońca, «które milsze, gdy zachodzi». Wydobywa Twardowski nastroje z głębi lasu, grozy gór, ciszy leśnej, ciemności.

Ze względu na szczegółowe i wnikliwe przedstawienie stanów duchowych zasługuje jeszcze raz na uwagę noc w *Dafnis* (VII) i w *Nadobnej Paskwalinie* (52—54).

http://rcin.org.pl/ifis/

Ciemność nie daje Dafnie spocząć. Kiedy na chwilę tylko osłabnie i utraci czujną przytomność, kiedy naprężone nerwy chcą spocząć, kiedy już zasypia, niepewne kształty otoczenia przerażają ją, otrzeźwiają, ale zarazem rozdrażniają na nowo. Strachy i zwidzenia Dafny są dowodem, że nasz poeta był nielada jakim obserwatorem. Błyski wilczych oczu wywołują w Nimfie poczucie samotności i bezbronności; zkolei następuje moment nagłego przestrachu, kiedy człowiek budzi się z półsnu, i zdaje mu się, że spada gdzieś, lub że coś wali się na niego; usypiającej Dafnie zdaje się, że niebo leci, a gdy otwiera oczy i widzi niewyraźne kształty gór, wydają się jej one również ruchome, ale bo też wciągnął ją już w siebie świat przywidzeń i strachów. «Olbrzym podziemny, którego nieba ramiona sięgają», da się z łatwością wytłumaczyć niewyraźną, a groźną plątaniną pni i gałęzi. Lecz zjawy konkretyzują się dalej. Dość zwykłym jeszcze majakiem są «blade jędze» i postaci w białych długich szatach, jak tu owe Parki, lecz całkiem już do sfery halucynacyj należą zjawy towarzyszek. Potem następuje nagłe otrzeźwienie, i znowu to samo, co przedtem, aż do rana. Przytem Dafne zdaje sobie dobrze sprawę, że to wszystko złudy, wywołane ciemnością.

Podobna jest noc Paskwaliny. I tu samotna kobieta boi się, zwidują się jej różne strachy, bardzo do poprzednich podobne, boi się również dzikich zwierząt. Lecz są i różnice. Oto Dafne wypatrywała sobie oczy za jakąś ludzką istotą, Paskwalina zaś ludzi przedewszystkiem chciałaby uniknąć, bo się wstydzi, że po nocy chodzi; chciałaby ukryć się, zgubić w tej ciemności; a jednocześnie boi się ludzi. Lecz strachy jej, choć podobne do strachów Dafny, są nieco inne. Paskwalina nie jedzie konno, jak Dafne, tylko idzie pieszo, nie może więc drzemać, i nie wali się na nią niebo, tylko ziemia zdaje się podnosić. Olbrzymy i Parki — takie same, jak w *Dafnis*, zwierzęta tylko, zgodnie z egzotycznością poematu i z tem, że Paskwalina nie zna się na myślistwie, również są egzotyczne («Hydra», «Chamaleon»). Te dwa obrazki, w których uczucia i nastrój w drobnych nawet szczegółach tak dobrze odpowiadają podnietom świata zewnętrznego, tak są psychologicznie

http://rcin.org.pl/ifis/

prawdziwe, świadczą bardzo chlubnie o wrażliwości psychicznej i wnikliwości autora.

W poczuciu jakiegoś tajemnego związku między odległemi wypadkami, traktuje Twardowski zawsze bardzo serjo znaki, przepowiednie i przeróżne «wróżki» i zawsze już wtedy potrąca odpowiedni ton uczuciowy, — wywołując w czytelniku niepokój i przeczucie nieszczęścia. I tak, złe znaki towarzyszą wyprawie Maryny do Moskwy (1), wyprawie Osmana pod Chocim (2) i t. p. Lecz najpełniejszy i najbardziej nastrojowy fragment tego typu łączy się z wyprawą cecorską. Gdy postawiono wniosek, żeby się przeprawić przez Dniestr,

Na co wszyscy przypadną, prócz hetman sam jeszcze,
Jakoby czuł złe swoje i serce miał wieszcze,
Nie chce się rezolwować; . . . . . .;

przy przeprawie łamie się chorągiew hetmańska; przy samym już brzegu tonie

Prum z saletrą i prochem, skąd woda się wspieni
I w krew jakąś plugawą męty swe przemięni
Ze wszytkich podziwieniem. Jednak te przestrogi
. . . . . .
Za nic beły. Prócz hetman wszytko sam notuje,
Wszytko jako stooki Argus upatruje,
Skąd co chróśnie i spadnie. Snać już przeczuwając
Fatum następujące, które uprzedzając
I jako na ofiarę idąc tam zabitą,
Pisze smutny do króla. (*W.* 73—4).

Żółkiewskiego obdarza tu Twardowski wielką wrażliwością, pewnem przeczuleniem nawet; że zaś jednocześnie hetman milczy i sam tylko «notuje» złe znaki, że wiedział, iż idzie na śmierć pewną, więc postać jego staje się bardziej jeszcze tragiczną.

(1) Jakoż skutek jaki — Miał być prędko tej drogi, niepomyślne znaki — I proroctwa złej wróżki pierwej uprzedzały: — Trzykroć w progu spiżane drzwi się opierały, — Trzykroć jędza na dachu brzydko zaskrzeczała, — Kiedy dom i ojczyste raje opuszczała. — I jakoby przeczuwszy nieba to niechętne — Przez wszytek czas tej drogi pochmurne i smętne, — Wiecznym gniły potopem, że w tym niewidoku —. Ledwie stanąć na miejscu mogła w ćwierci roku. (W. 19). — (2) (W. 202).

http://rcin.org.pl/ifis/

Szczęśliwą również rękę ma Twardowski w malowaniu uczuć, lub raczej nastrojów zbiorowych, radosnych czy smutnych. Oto np. gdy Władysław IV odbiera hołd od mieszczan krakowskich:

. . . . . Na co z dział murowych zahuczy
Znowuż rumor, a oraz które się zgodziły
Dawno serca we wszytkich jednostajnie biły
Z potajemnej ochoty. (*W.* 207—8).

A oto jak wyglądał odwrót śmiertelnie znużonego taboru Żółkiewskiego:

. . . . . A jednak nadewszytko morzył
Sen ich cięższy, ten szumów różnych im namarzył
W głowach źle ułożonych, jakoby łańcuchem
Ciągnąc ich Letardzynym, a coś tam za uchem
Wszytko szepcąc, żeby raz umrzeć im już lepiej,
Niż tak długo umierać; rzadki, kto się krzepi
I osiedzi na koniu, próżne wodza w ręku,
I, nadół szynionego chwytając się łęku,
Obumarli jakoby i strawa gotowa
Sępom prędko. (*Wł.* 90).

Zmęczenie, senność i całkowitą obojętność na wszystko, cokolwiek się jeszcze zdarzy, nastrój ciężki i ponury, odtworzył tu Twardowski bardzo suggestywnie.

Na tem kończymy część analityczną tej pracy. Jest ona bardzo nierównomierna. W stosunku do dokładności i obszerności badań wrażeń zmysłowych, reszta jest znikomo szczupła. Tłumaczy to się tem, że materjał z zakresu patosu, mitologji, czy przesady nie byłby wcale ciekawy. A zresztą te strony talentu Twardowskiego znane są wszystkim oddawna, rzucają się wszystkim w oczy i pokutują we wszystkich komunałach o Twardowskim.

http://rcin.org.pl/ifis/

PRÓBA SYNTEZY

Uogólnienia poprzedzamy krótką charakterystyką poszczególnych utworów Twardowskiego z punktu widzenia cech, badanych w tej pracy.

Utworami najbogatszemi stylowo są: *Władysław IV* i *Nadobna Paskwalina; Przeważna Legacja* ma charakter wybitnie młodzieńczy. Widać tutaj zbieranie wrażeń, mnóstwo obserwacyj, żywość i nieraz bezpośredniość odczuwania, jednem słowem, chęć pochłonięcia obrazów i przeżyć zajmującej wycieczki. Ta właśnie bezpośredniość i charakter pamiętnikowy sprawiają, że wszystko jest tu dla Twardowskiego równie ważne, że nie przebiera w wypadkach, a niejednokrotnie nie ma czasu na ich artystyczne opracowanie. Jednakże już tutaj widać w zarodku późniejsze tendencje artystyczne. Oto już tutaj poeta wyraźnie podkreśla rzeczy egzotyczne i dziwne, są opisy przyrody, barwy, światła, przepych, świetne stroje, ale wszystko to bez wyboru, w porządku chronologicznym, bez myśli o wywołaniu efektu. Na *Władysławie IV* znać świadomą robotę artystyczną. Nie godzi się tego poematu poczytywać jedynie za panegiryk na cześć dynastji. W założeniu Twardowskiego ma to być epopeja, w wykonaniu zaś jest to szereg jakby rapsodów epickich, a ośrodek każdego z nich stanowi jakiś ważny fakt, na którym autor skupił najwięcej światła, tak że każdy «punkt» ma swojego prawdziwego bohatera, obok papierowego trochę Władysława. Autor tym właśnie ośrodkom poświęca dużo pracy, dając im jak najwięcej artystycznego wyrazu. W punkcie pierwszym przykuwa naszą uwagę sprawa moskiewska, a punktem kulminacyjnym jest triumf i śmierć Dymitra. Punkt drugi ma dwa szczyty — Ce-

http://rcin.org.pl/ifis/

corę i Chocim, przyczem jednak, przez szczegółowość traktowania i tragizm, na plan pierwszy wysuwa się Cecora z Żółkiewskim. W punkcie trzecim poeta, w braku bohaterskich czynów, zabawia czytelnika opisem splendorów, z całym przepychem barw malując podróż Władysława na zachód. W punkcie czwartym obok pozornego szczytu — koronacji Władysława, wybija się drugi ważny moment — wjazd Ossolińskiego do Rzymu. W punkcie piątym szczytem jest zdobycie Smoleńska i hołd wojsk moskiewskich. Mimo wszystko, nie można w oryginalnych utworach Twardowskiego, a zatem i we *Władysławie IV*, mówić o kompozycji artystycznej. Kompozycja większych dzieł literackich przewyższała widocznie jego siły, mimo niemałej zdolności do komponowania poszczególnych obrazów. Specjalny nacisk kładzie tu Twardowski na sceny wystawne, parady i pompę, a z drugiej strony na element bohaterstwa i grozy (Dymitr, Cecora). Poszczególne momenty traktowane są artystycznie, jako tematy, a nie po kronikarsku. I tak, na pierwszy plan wybija się wyprawa cecorska, wjazd Ossolińskiego i Smoleńsk.

Nadto rozrzucił Twardowski po tym poemacie mnóstwo obrazków wielce malarskich, wykonanych z zupełnie już opanowaną techniką, takich, jak elekcja, zjazd pod Krakowem, obóz pod Chocimem i t. d., które przeważnie omówiliśmy już w toku tej pracy.

Drugim arcybarokowym utworem jest *Nadobna Paskwalina*, i to ze względu zarówno na treść, jak i formę. O ile ten utwór jest objawem mody literackiej, omówił szczegółowo Pollak we wstępie do swego wydania w *Bibljotece Narodowej*.

Jako utwór barokowy, niemałą ciekawość budzi także *Dafnis*. Sielanka ta ma niezwykle, jak na Twardowskiego, harmonijną, symetryczną kompozycję, z pod której zdaje się przeglądać kompozycja libretta, a może jeszcze starszy szkielet renesansowy. A i harmonji jest tu najwięcej. Barokowość zaś sielanki polega na wewnętrznym antagonizmie (miłości i ascezy), oraz na swoistem odtworzeniu nastrojów, świateł, tła i krajobrazu. Zamiast dekoracji teatralnej, choćby jak najwspanialszej, daje Twardowski prawdziwy las. Pogłębił tło, uczynił je ważnym pierwiastkiem akcji, ożywił ją przez zmianę

http://rcin.org.pl/ifis/

oświetleń (noc, południe), jednem słowem otoczył swoich bohaterów prawdziwą przyrodą.

Wojna domowa ma najmniej ornamentyki barokowej. Jest wprawdzie i tu zwykła maniera słownikowo-składniowa, lecz niema prawie artystycznego przetworzenia rzeczywistości — jest tylko materjał epicki, surowy i groźny. Zwłaszcza opisy batalistyczne są żywe i mocne. Daje wprawdzie i tu Twardowski od czasu do czasu obrazki w stylu barokowym, lecz są one samorzutne, wynikające z przygodnych skojarzeń, najzupełniej bezpośrednie, a nie po literacku wypracowane. Nie miał bowiem poeta czasu ani na ozdóbki poetyckie, ani na staranną pracę artystyczną. Dlatego też omówione powyżej urywki *Wojny domowej* mają szczególną wartość dla charakterystyki indywidualności poetyckiej Twardowskiego. Nadto w *Wojnie domowej* trzeba koniecznie wyróżnić dwie części: część kozacką, żywą, silną, mającą wiele wartościowych ustępów, i część drugą, wojnę ze Szwedami, Węgrami i Moskwą, niesłychanie nudną, prawie bez wartości, świadczącą o zaniku talentu.

Charakter barokowy *Satyra* polega jedynie na ujęciu akcji. Oto noc, — ciemny las, zabłąkany w tymże lesie górskim senator i wieczorna rozmowa w szałasie, przy łuczywie. Właściwa satyra nie wykazuje żadnych znamiennych cech stylu barokowego, co nie przeszkadza, że jest żywa, a dla poglądów Twardowskiego i dla historji obyczajów bardzo ciekawa.

Utwory «liryczne» tego typu, co *Szczęśliwa moskiewska wyprawa*... są, krótko mówiąc, drewniane. Twardowski nie był mistrzem słowa. Umiał wyrażać uczucia, ale formy lirycznej opanować nie umiał. Zresztą z natury swego talentu jest przedewszystkiem epikiem. Więc też te same zdarzenia, które tak żywo i plastycznie wypadły we *Władysławie IV*, w tym cyklu lirycznym są bardzo blade. Ciekawsze są pod tym względem *Treny;* w dwóch mamy transpozycję na barok (*Tren* II i III), zapomocą porównania z dziedziny wrażeń świetlnych i wyjaskrawienia tonu uczuciowego.

A i ten szczegół jest ciekawy, że w przekładach Horacego dodał Twardowski jedną barwę. W *Beatus ille* (*M.* 108—110) wiersz 24: *modo in tenaci gramine* — Twardowski

http://rcin.org.pl/ifis/

tłumaczy: «miło mu, gdzie się zieleni wdzięczna trawa». Podobnie też ledwie zaznaczony u Horacego obrazek (wiersz 61: *ut iuvat pastas oves videre properantes domum*) podmalował Twardowski silniej i dodał mu ruchu w rodzaju malarsko-barokowym:

Co widzieć za uciecha jałowic gromadę:
One, wracając się z pasze,
Kurzą pel, a przed nimi buhaj sobie hasze.

Zato nie umiał oddać subtelnego opisu szmeru strumienia; słowa z *Beatus ille:*

Labuntur altis interim ripis aquae

przełożył:

Gdzie ze źrzódeł wody h u c z ą
L e k k i m s z u m e m, a w brzegach Nereidy mruczą.

Takiej dysharmonji i nieudolności próżno szukać w dziedzinie wrażeń wzrokowych. Ważne to dla charakterystyki wyobraźni artystycznej.

Ponadto więcej u Twardowskiego mitologji. W temże *Beatus ille* wiersz 6 *(Neque horret iratum mare)* tłumaczy Twardowski:

. . . . . nie ustraszy . . . .
. . . . . ani Eolus przykrym Akwilonem
Na morzu . . . . . .

A w odzie *Quem tu Melpomene* (*M.* 112) wiersze:

o, testudinis aureae
Dulcem quae strepitum Pieri temperas,

brzmią u Twardowskiego:

. . . . . O! co lutnią złotą
Słodkim naciągasz Kamenom,
Niebieska Piery!

i t. d. Tego rodzaju przykładów jest więcej. Zabawne to, że poecie antycznemu dodaje się mitologji — ale cóż, kiedy takie były wymagania mody literackiej, i tego domagało się od Twardowskiego poczucie ważności roboty i pietyzmu wobec starego mistrza!

W panegirykach króluje mitologja niemal wszechwład-

http://rcin.org.pl/ifis/

nie. Czasem tylko dodaje jeszcze Twardowski jakiś teatralnie wystylizowany obraz, tu i ówdzie podkreśla barwę.

Z panegiryków jeden jest bardzo ciekawy stylowo. To *Pałac Leszczyńskich*. Sam panegiryk (właściwa pochwała Leszczyńskich) jest straszliwie nudny, monotonny i długi. Ale oprawa jest bardzo znamienna. Oto za tło «akcji» służy wspaniały pałac, odmalowany z wielkiem bogactwem szczegółów i efektów malarskich, prawdziwy pałac z bajki, który niezwykle plastycznie malować się musiał w wyobraźni poety, skoro tak dobrze udał mu się jego opis. Sława i początek uczty to także starannie wystylizowana poezja barokowa (wspaniałe przyjęcie!). Zakończenie jednak stanowi ostry kontrast z tem wszystkiem, a to przez swój humor — rzecz rzadką u Twardowskiego, typowego «człowieka serjo»:

W którym gdy się zapomnią wdzięku i słodkości,
A bankietu onego i uroczystości
Miał być koniec, nowa rzecz i zmiana się dzieje:
Bo oto wnet nie wiedzieć gdzie się co podzieje,
I pałac on, i oraz stoły tak bogate
Giną nagle, a insze nastawają za te.
Ustępują smaragdy drogie i marmury,
A proste z swych filarów podnoszą się mury.
Owo tylko co oczy ze mgły tej przetrzemy,
W zamku się i sądowej izbie obaczemy . . . . . (*M.* 160).

i t. d. Poezja zmienia się na prozę, niebieskie przysmaki dla umysłów — na wystawną ucztę, Apollon z «sonetami» na — dętą muzykę i flety; zaczyna się wesoła zabawa i pijatyka. Z tego przykładu widać, w jakim kierunku «po poetycku» przetwarzał poeta rzeczywistość.

Po omówieniu poszczególnych utworów, przystępujemy teraz do uogólnień. które się zresztą same nasuwają przy czytaniu pracy.

Nasamprzód — sprawa kolorystyki. Z zestawienia i omówienia barw wynika, że Twardowski widział je naprawdę i że był na nie bardzo wrażliwy. Niewątpliwie był, jako typ psychiczny, silnym wzrokowcem, był niemal malarzem, t. j. malarzem w patrzeniu i opisywaniu, miał malarski sposób ujmowania świata, i to musimy uważać za jego cechę indywidualną.

http://rcin.org.pl/ifis/

Nie każdy bowiem ze współczesnych Twardowskiemu poetów barokowych był zarazem barokowym malarzem. Bartłomiej Zimorowicz np. ma barwy stosunkowo dość ubogie. Uderzają jedynie te, na które zwrócił uwagę Adamczewski w swojem znakomitem studjum:

Róże, ucieszne r ó ż e, — o g n i e s a m o r o d n e,
S z k a r ł a t n e m e o p o n y i g w i a z d y o g r o d n e.
(*Siel.* VIII, 25).

i po raz drugi:

Rozyna zrywa róże s z k a r ł a t n o g o r ą c e,
Amaranta rozmaryn s z m a r a g d o w y lubi. (*Siel.* VIII, 123).

Także i u Morsztyna barwy są naogół konwencjonalne. Tam, gdzie miał sposobność roztoczenia przepychu barw, w opisie pałacu Kupidyna w *Psyche,* zwrócił uwagę przedewszystkiem na przepych i kosztowność, barwy usuwając na daleki plan (1). Jedyny silny kolorystycznie obraz, to *Wiejski żywot* (strofa 23):

Szkarłatów niemasz ni drogiego złota,
Lecz oprócz kwiatków, co rostą u płota,
S ł o ń c e m u d a j e z ł o t o i p u r p u r y,
M a l u j ą c c h m u r y.

W naszej dawniejszej poezji barw było bardzo mało. Ich ubóstwo w utworach Kochanowskiego jest rzeczą znaną. Nowy styl jednak popycha poetów w kierunku barwy. Za dowód służyć mogą choćby te barwy kwiatów u Zimorowicza, malowane z pasją, gorące; zaznaczenie odcienia barwy, jej nasycenia, co więcej, jej ciepła i pałającego blasku, — to cecha wybitnie barokowa. Świadczy o tem i przytoczony wyżej naprawdę piękny obraz Morsztyna. «Wiejskie wczasy i pożytki» na nutę *beatus ille* to nic nowego w literaturze. Lecz nastrojowy, go-

(1) A. Morsztyn, Psyche, strofa 111. Wchodzi i widzi, przestąpiwszy progi — Rzeźby subtelne, niesubtelne słupy, — Wystawne gzemsy, sadzone podłogi — Ściany z drogiego porfiru do kupy — W wzór fugowane, na okowach drogi — Kruszec i oddrzwia z żółwiowej skorupy, — Z miedzi, z marmuru i gipsu osoby — I co jest w domach królewskich ozdoby (i t. d.).

http://rcin.org.pl/ifis/

rący, piękny, a zmienny obraz złotych i purpurowych chmur, malowanych słońcem, zwrócenie uwagi na tę nową, choć tak często widzianą piękność przyrody, — jest zasługą baroku. I jeszcze jeden przykład z poezji polskiej. Weźmy pieśń Kochanowskiego «Serce roście, patrząc na te czasy» i wyraźnie od niej zależną pieśń Bohymnji z *Roxolanek:*

Patrzaj, jak ogniem niebieskim dotknione
Przemieniają się śniegi w rzeki wrone.
Kędy po lodzie wóz przejechał brzegi,
Naładowane pływają komiegi.

Podobieństwa są zupełnie wyraźne; lecz jest w *Roxolankach* jeden szczegół charakterystyczny — rzeki wrone, doskonała obserwacja czarnych strumieni wody, powstałych z tającego śniegu. Wydobycie zaś tego barwnego szczegółu z obrazu nadaje tej pieśni charakter barokowy, jest ono tu niezatartem piętnem stylu.

Można się więc, po tych narazie przykładach, zgodzić na przypuszczenie, że styl barokowy upodobał sobie barwy, a jeśli Twardowski jest kolorystą niebyle jakim, bo nietylko malującym barwy lokalne, ale i ich odcienie, co więcej, nietylko zwracającym uwagę na odcienie, ale i dającym nastroje barwne pierwszorzędnej wartości (pierwsze śniegi), to nie ulega wątpliwości, że jako kolorysta jest on nietylko typowym, ale i bardzo wybitnym przedstawicielem baroku.

Podobnie ma się rzecz i ze sprawą światła, — chociaż w tym wypadku więcej może jeszcze zaważyła moda i gust epoki. Prawda, że taki kolorysta, jak Twardowski, zdawał sobie sprawę z różnych, drobnych nieraz szczegółów oświetlenia, że miał bardzo żywą pamięć tych wrażeń, co pociągnęło za sobą zgodność opisu z rzeczywistością, lecz bogactwo oświetleń, blasków, błysków i t. d. tłumaczy się może poczęści niezbadanym jeszcze wpływem Mariniego i jego naśladowców, lubujących się w nastrojach świetlnych, zmianach oświetleń i t. d. Tu zwłaszcza osobna wzmianka należy się nocy.

Noc w renesansie rzadko była czasem akcji; wtedy nawet, gdy rzecz działa się w nocy, autor nie zawsze o tem pamiętał, że w nocy niewiele widać. Wprowadzenie zaś nastro-

http://rcin.org.pl/ifis/

jów nocnych, związanych z ciemnością i niepewnością kształtów, jest wyłączną własnością baroku. Otóż Twardowski, jako malarz oświetleń, a przedewszystkiem nocy, jest poetą typowo barokowym, zwłaszcza jako autor *Nadobnej Paskwaliny*. Wiadomo, że pierwowzór tej powieści, «z hiszpańskiego w polski przemienionej ubiór», jest ciągle nieznany i wogóle niepewny. Brückner gotów jest uważać ją za oryginalną romanję polską; być może jednak, że jest ona z różnych modnych podówczas bardzo motywów, oryginalnie ułożoną mozaiką; w każdym razie jest nie tłumaczeniem, tylko w najgorszym razie wolną przeróbką. A jeżeli tak, to może wszystkie wspaniałe efekty świetlne w tej powieści są obcego pochodzenia. Lecz jedno jest pewne: gdyby Twardowski nie miał natury, podatnej do wchłaniania tego rodzaju wrażeń, to z pewnością nie znalazłby dla nich tak silnego i bogatego w środki stylistyczne wyrazu. Zresztą fakt, że blaski i oświetlenia są nietylko w *Nadobnej Paskwalinie*, ale i w poematach historycznych, oraz w *Dafnis*, stwierdza jeszcze mocniej, że ich autor miał w tej dziedzinie przyrodzony talent.

Niemniej od kolorystyki ważnym, choć może nie tak rzucającym się w oczy i wymagającym staranniejszej interpretacji pierwiastkiem stylu Twardowskiego, jest wybitna przestrzenność w widzeniu i odtwarzaniu świata. I tu, dla wykazania barokowości tej cechy, opieraliśmy się głównie na malarstwie. Literackich poprzedników Twardowskiego daremnie tu szukać, — można mu śmiało oddać pierwszeństwo. Na tem miejscu niechaj wolno będzie zaprzeczyć jednemu z twierdzeń Adamczewskiego (1), który, omówiwszy dwa naprawdę ładne, po malarsku i przestrzennie skomponowane krajobrazy Zimorowicza i porównawszy je z utworami Kochanowskiego, Miaskowskiego i Kochowskiego, pisze tak: «Szukając analogji w pokrewnej dziedzinie historji sztuki, możnaby rzec, że to, co na temat przyrody stworzyła literatura staropolska, nosi charakter «prymitywów» (jak i tamte w malarstwie, i tu zresztą nie pozbawionych czasem — vide Kochanowski — poetyckiego wdzięku). Ale dopiero Bartło-

(1) L. c., str. 35.

http://rcin.org.pl/ifis/

miej Zimorowicz wprowadza do pejzażu literackiego tę wieloplanowość, tę głębię perspektywiczną..., którą Wölfflin dostrzega w malarstwie wieku XVII, jako właściwą stylowi baroku. Gdy wreszcie u poprzedników i współcześników B. Zimorowicza pejzaż literacki odgrywał rolę schematycznego przeważnie tła, dekoracji, szczegółu drugorzędnego, dopiero autor *Sielanek nowych ruskich* niejako odkrył w naszej poezji krajobraz, nadając mu samoistność, wykończenie i świeżość obserwacji». Niesłusznie pominął tu autor Twardowskiego, który, chociaż «współcześnik» życiem, jako poeta jest poprzednikiem Zimorowicza, wszystkie bowiem jego dzieła, z wyjątkiem dalszych części *Wojny domowej*, wyszły wcześniej od *Sielanek* (r. 1663). A przecie w tych dziełach jest głębia, perspektywiczność i wieloplanowość, a także samoistność i świeżość obserwacji, o czem świadczą takie krajobrazy, jak pierwszy śnieg, łan zboża, widok Zbaraża, Beresteczko i inne. Więc nie Zimorowiczowi, tylko Twardowskiemu należy się owa pochwała.

Lecz z efektów przestrzennych Twardowski umie wydobywać więcej, niż wieloplanowość i perspektywiczność. Przez połączenie głębi z pewną szkicowością i niewykończeniem osiąga on impresjonistyczne objęcie jednym rzutem oka całości obrazu. Do tego gatunku należą opisy tłumów. I tu, oprócz barokowego efektu głębi, wydobywa Twardowski jeszcze efekt «jedności», całości, kontrastującej z wielością szczegółów, a uważany przez Wölfflina również za cechę znamienną baroku. To wrażenie jedności, wywołane pewną szkicowością, osiąga Twardowski także przez swoisty sposób przedstawienia ruchu (ruch fal, wojsk i t. p.).

Ponadto zaś, element ruchu, rozrzucony po jego utworach, a zaznaczający stawanie się, przechodzenie jednego momentu w drugi, — nadaje całemu szeregowi obrazów cechę zmienności i płynności, które to wrażenie u innych poetów baroku, n. p. u Morsztyna, powstaje dzięki muzykalności i śpiewnemu tokowi wiersza. Taka motoryczność, uwydatnianie momentu, chwytanie życia na gorącym uczynku, wszystko to cechy barokowe (że się znowu powołamy tutaj na sztuki

http://rcin.org.pl/ifis/

plastyczne). Otóż i tę stronę baroku godnie reprezentuje Twardowski.

Najsłabiej przedstawia się sprawa z elementami dźwiękowemi. Muzyczność baroku, który dla dźwięczności i potoczystości wiersza gotów był sens poświęcić — nie odbiła się na poezji Twardowskiego. *Dafnis* wprawdzie odznacza się wierszem gładkim i melodyjnym, ale też jedyna *Dafnis*. Gdzie indziej wiersz jest nieraz potoczysty, naogół poprawny, ale nie dźwięczny, nie ma wartości muzycznych (1). Ponieważ zaś, jak widzieliśmy, nie umiał sobie Twardowski dać rady także z wyrazem poetyckim piękna muzyki (chociaż nieraz chwytał uchem bardzo delikatne szmery), więc wolno wysnuć wniosek, że był niemuzykalny, a nawet, że był typowym wzrokowcem.

Świadczy o tem, po pierwsze, bardzo mała, w porównaniu do wzrokowych, ilość wrażeń słuchowych, po drugie, ich ubóstwo (przewaga kakofonji i hałasów); ciekawsze wrażenia słuchowe (delikatne szmery, cisza) wtedy tylko notuje poeta, kiedy się na wzrok zdać nie może, kiedy, nie widząc, musi zawierzyć jedynie słuchowi (noc, gęsty las).

Wogóle na podniety zmysłowe był wrażliwy; chłonął chciwie świat zewnętrzny, konkretyzował wszystko z pasją. To także jedna z cech baroku, — dążenie do uzmysłowienia, obleczenia w ciało, wchłonięcia zmysłowego wszystkich wrażeń. Dlatego to tyle mamy u Twardowskiego porównań stanów uczuciowych do wrażeń zmysłowych, zwłaszcza świetlnych i przestrzennych. Że zaś był on niezmiernie chciwy na różne widoki, łatwo poznać z jego utworów: lubi się «napatrzyć», lubi pochody, hołdy, pałace, widoki bitew, widoki z gór i t. d.; maluje przepych nietylko dla wywołania podziwu u innych, ale i ze szczerego własnego zachwytu.

Lecz tu jest z sobą w pewnej niezgodzie. Jest on bowiem satyrykiem i moralistą, człowiekiem, biorącym życie na serjo;

(1) J. Łoś, Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju, str. 135: Mówi się, że Twardowski zasłużył sobie na uznanie przez bogactwo form wierszowych. Tymczasem ma on tylko 22 rodzaje wierszy; zwrotek ma trzy typy (4-, 6- i 8-mio wierszowe); sposobów rymowania ma pięć, kiedy Kochanowski — osiemnaście.

http://rcin.org.pl/ifis/

stąd piorunuje na zbytki, zwalcza zamiłowanie do przepychu i wystawności, a jednak z siebie samego tego zamiłowania nie wyrwał i przy nadarzonej sposobności maluje przepych tak szczegółowo i z tak szczerym zapałem i ochotą, że uczucia jego musiały, za pośrednictwem wyobraźni, udzielić się i sercu współczesnego czytelnika. I pod tym także względem jest Twardowski człowiekiem baroku, lawirującym między ascetyzmem a żądzą użycia. Dowodów na to z dzieł jego nie braknie.

Typowym przykładem wahania się między temi dwoma biegunami jest *Dafnis*. Jedyny to poemat miłosny Twardowskiego, dziwny jak na poetę, który nadewszystko opiewał bohaterskie czyny w epopejach, który chwalił biskupów, książąt i wojewodów w panegirykach, ale ani komplementów dla dam, ani piosenek miłosnych, madrygałów nie pisał. Gdyby nie *Dafnis*, możnaby go posądzać, że wodę, a nie krew miał w żyłach. Lecz *Dafnis* wielbi miłość naprawdę gorąco. Strofy Kupidyna są pełne siły i życia. Ale i tutaj jest barokowa dwoistość: z jednej strony mocna afirmacja miłości, na której cześć śpiewa cała przyroda, miłosne radości i cierpienia, pełne ognia słowa Apollona, chcącego zmiękczyć Dafnę, — z drugiej zaś strony Dafne, ślubująca czystość, pogardzająca miłością, z którą poeta szczerze sympatyzuje i której również wkłada w usta pełne siły słowa. Nimfa w swoim oporze względem miłości nabiera odcienia tragizmu, gdy, szukając obrony u ojca, znajduje tylko niezrozumienie i zachętę do uległości Apollonowi. Lecz broni się do ostatka, a ponieważ miała naprawdę czyste serce, więc Diana wysłuchała jej modlitwy. W *Metamorfozach* Owidjusza niema postaci ojca, starego sybaryty. Przytem u Twardowskiego jest jeszcze coś, co wskazuje na etykę i pogląd na świat baroku. Oto Dafne w ostatniej chwili przebacza Apollonowi, ten zaś, po jej przemianie, żałuje swego czynu, oczyszcza się, i miłość ziemska zamienia się w nim na niebieską. To chrześcijańsko-ascetyczne ujęcie starożytnego mitu jest niemniej znamienne dla epoki, jak gorące słowa na cześć miłości, przy równoczesnem uwielbieniu czystości. Na tem polega barokowość treści tej sielanki.

Władysław IV ma naogół charakter jednolity: głównym

http://rcin.org.pl/ifis/

jego tonem jest przepych. W każdym razie niema tu wyraźnego kontrastu pomiędzy zmysłowością a ascezą. W *Wojnie domowej*, gdzie mocno dźwięczy struna satyryczna, gdzie Twardowski świadomie zrezygnował nawet ze środków poetyckich, któremi władał, trafiają się, zwłaszcza w opowieści o szczęśliwszych dla Polski chwilach, opisy, malujące piękno i urok przepychu.

Lecz najbardziej barokowym pod względem treści utworem Twardowskiego jest *Nadobna Paskwalina*, dzieło późnej starości, w którem autor postanowił ostatecznie rozprawić się z problemami zmysłowości i ascezy. Dysharmonja bardzo silnie uderza tu czytelnika. W *Dafnis* jest jeszcze harmonja: autor był młody i z równym podziwem umiał wielbić miłość, jak i walkę z nią, mógł stworzyć postać nietylko Kupidyna, ale i Dafny, w której sercu niema ani cienia pokusy, jest zato szczery entuzjazm młodzieńczy. Kiedy pisał *Paskwalinę*, wierzył już mocno w wielką wartość ascezy i w znikomość ziemską, tkwił jednak wszystkiemi staremi zmysłami po tej stronie, na świecie. Dlatego to w *Paskwalinie* niejeden wyczuje coś jakby obłudę. Przy «świętej» tendencji, jak najdokładniejsze opisy piękności i przepychu! Gorzej nawet, — pod pozorami czystej cnoty, przemyca Twardowski sceny zmysłowe, a nawet lubieżne. Przez ciągłe zaś podkreślanie wstydu i malowanie momentów drażliwych wydobywa tony drażniące. Przypomina to etykę barokową sztuki jezuickiej, która przez zakrywanie nagości, przez wyrafinowane «ubieranie» posągów i obrazów jest nieraz «moralnie gorsza» od prostej, zupełnej nagości antyku i renesansu. Samo zresztą życie klasztorne Paskwaliny, prócz jednej miłości, którą Twardowski wyklął, ma obfitować we wszelkie dostatki i upływać wśród przepychu i piękna! (*NP*. 144).

Dochodzimy do wniosku, że w duszy Twardowskiego załamywało się wiele promieni «ducha czasu» i mody, które na zachodzie i południu przyświecały poezji i malarstwu. To też, obok Morsztyna, wolno go nazwać poetą «europejskim», a nie uważać jedynie za przedstawiciela «sarmackiego baroku», biorącego najzewnętrzniejsze tylko cechy stylu, by je połączyć z rodzimą nieudolnością, lub talentem.

http://rcin.org.pl/ifis/

Z czytania tych dwu poetów wynosi się wrażenie, że są to kontrastujące z sobą typy. Morsztyn jest wirtuozem słowa, mistrzem w wyszukiwaniu konceptów i w tych wszystkich sztukach i sztuczkach, dla których barok w literaturze nazywało się dawniej konceptyzmem. Morsztyn był muzykalny i miał do pewnego stopnia muzyczną wyobraźnię, co pozwoliło mu komponować na sposób muzyczny swoje utwory, przez rozwijanie motywów, wydobywanie point i t. p., jak to wykazał Porębowicz (1). Był nadto lirykiem, o silnym podkładzie intelektualnym. Jasność widzenia, bystrość i przytomność umysłu stale mu towarzyszyła, — stąd wewnętrzny chłód jego utworów, mimo zewnętrznego żaru. Zawsze umiał zachować dystans wobec życia. Jest mistrzem sztuki wyrafinowanej, świadomie szukającej nowych dreszczów, mistrzem w sposobach wywoływania w czytelnikach podziwu. Twardowski władcą języka nie jest, — nie zawsze umie wypowiedzieć wszystko, a ma do powiedzenia zawsze bardzo dużo. W przeciwieństwie bowiem do ironicznego, trzeźwego Morsztyna, jest on człowiekiem pasji, — uczuć silnych, które nim stale miotają, i którym chciałby dać wyraz w swej poezji. Całem sercem zachwyca się, oburza, rozczula i chce gwałtem udzielić tych swoich uczuć publiczności. Stąd ciągłe podwyższanie tonu utworów i silna emocjonalność epitetów.

Twardowski to typ o wyobraźni epickiej, na podkładzie silnie emocjonalnym; stąd płyną w jego poezji wybuchy, nierówności i kontrasty. Życie brał zawsze na serjo, Morsztyn patrzał na życie prawie zawsze z drwiącym uśmiechem.

Obaj są przedstawicielami baroku w poezji polskiej, ale każdy z nich reprezentuje inną jego stronę. Morsztyn jest reprezentantem baroku typu muzycznego — w wyrazie i kompozycji, Twardowski — baroku malarskiego. Jeden to liryk o duszy zracjonalizowanej, — drugi epik o silnych afektach i bez ich kontroli — a zatem jakby dwa efektowne kontrasty barokowe.

(1) Porębowicz: A. Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej. Kraków 1893. (Rozprawy Wydziału filologicznego Akad. Umiej., tom XXI).

http://rcin.org.pl/ifis/

INDEKS

http://rcin.org.pl/ifis/

http://rcin.org.pl/ifis/

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

Nr. 1. STANISŁAW PIGOŃ
O KSIĘGACH NARODU I PIELGRZYMSTWA POLSKIEGO A. MICKIEWICZA Wyczerpane

Nr. 2. PIOTR BAŃKOWSKI
MAURYCY MOCHNACKI, JAKO TEORETYK I KRYTYK ROMANTYZMU POLSKIEGO Wyczerpane

Nr. 3. STANISŁAW SZARSKI
MITOLOGJA KLASYCZNA W POEZJI KOCHANOWSKIEGO Wyczerpane

Nr. 4. WACŁAW BOROWY
IGNACY CHODŹKO (ARTYZM I UMYSŁOWOŚĆ)

Nr. 5. KAZIMIERZ CHODYNICKI
POGLĄDY NA ZADANIA HISTORJI W EPOCE STAN. AUGUSTA

Nr. 6. WŁADYSŁAW WŁOCH
POLSKA ELEGJA PATRJOTYCZNA W EPOCE ROZBIORÓW Wyczerpane

Nr. 7. Ks. CEZARY PĘCHERSKI
BRODZIŃSKI A HERDER Wyczerpane

Nr. 8. STEFAN HARASSEK
KANT W POLSCE PRZED R. 1830 Wyczerpane

Nr. 9. ALEKSANDER SŁAPA
FRYDERYK SKARBEK, JAKO POWIEŚCIOPISARZ

Nr. 10. ZOFJA GĄSIOROWSKA
SŁUŻBA NARODOWA W SPRAWIE ANDRZEJA TOWIAŃSKIEGO Wyczerpane

Nr. 11. TADEUSZ NEWLIN-WAGNER
SŁOWACKI WOBEC ZAGADNIENIA PREDESTYNACJI Wyczerpane

Nr. 12. JAN GEBETHNER
POPRZEDNICZKA ROMANTYZMU (ANNA MOSTOWSKA)

Nr. 13. IGNACY GÓRSKI
BALLADA POLSKA PRZED MICKIEWICZEM

Nr. 14. EDMUND RAPPAPORT
WACŁAW POTOCKI, JAKO SATYRYK

Nr. 15—16. ZOFJA REUTT-WITKOWSKA
STUDJA NAD UTWORAMI DRAMATYCZNEMI KORZENIOWSKIEGO. CZĘŚĆ PIERWSZA I DRUGA

Nr. 17. TADEUSZ MITANA
RELIGIJNOŚĆ SKARGI (STUDJUM PSYCHOLOGICZNE)

Nr. 18. ZOFJA REUTT-WITKOWSKA
STUDJA NAD UTWORAMI DRAMATYCZNEMI KORZENIOWSKIEGO. CZĘŚĆ TRZECIA

http://rcin.org.pl/ifis/

Nr. 19. MICHAŁ DADLEZ

POPE W POLSCE W XVIII WIEKU

Nr. 20. STANISŁAW SAPIŃSKI

BADANIA ŹRÓDŁOWE NAD KAZANIAMI NIEDZIELNEMI I ŚWIĄTECZNEMI SKARGI

Nr. 21. ADAM BAR

CHARAKTERYSTYKA I ŹRÓDŁA POWIEŚCI KRASZEWSKIEGO

Nr. 22—23. STEFAN HARASSEK

JÓZEF GOŁUCHOWSKI, ZARYS ŻYCIA I FILOZOFJI

Nr. 24. JÓZEF ŁYTKOWSKI

JÓZEF DE MAISTRE A HENRYK RZEWUSKI

Nr. 25. JULJAN KRZYŻANOWSKI

ROMANS PSEUDOHISTORYCZNY W POLSCE WIEKU XVI

Nr. 26. JULJUSZ KIJAS

KACZKOWSKI JAKO WSPÓŁZAWODNIK SIENKIEWICZA

Nr. 27. MIECZYSŁAW BRAHMER

PETRARKIZM W POEZJI POLSKIEJ XVI WIEKU.

Nr. 28. STEFANJA ZDZIECHOWSKA

STANISŁAW BRZOZOWSKI JAKO KRYTYK LITERATURY POLSKIEJ

Nr. 29. JAN DIHM

NIEMCEWICZ JAKO POLITYK I PUBLICYSTA W CZASIE SEJMU CZTEROLETNIEGO

Nr. 30 EUGENJUSZ KORECKI

ZE STUDJÓW NAD ŹRÓDŁAMI «ZWIERCIADŁA» REJA

Nr. 31. WŁADYSŁAW SZCZYGIEŁ

ŹRÓDŁA «ROZMÓW ARTAXESA I EWANDRA» STANISŁAWA HERAKLJUSZA LUBOMIRSKIEGO

Nr. 32. WŁADYSŁAW BOBEK

«ARGENIDA» WACŁAWA POTOCKIEGO W STOSUNKU DO SWEGO ORYGINAŁU

Nr. 33. STANISŁAW SPŁAWIŃSKI

«FARSALJA» LUKANA W PRZEKŁADACH POLSKICH XVII W

Nr. 34. IGNACY FIK

UWAGI NAD JĘZYKIEM CYPRJANA NORWIDA

Nr. 35. SŁAWOMIR CZERWIŃSKI

ELŻBIETA Z KRASIŃSKICH JARACZEWSKA

Nr. 36. JULJAN URSYN NIEMCEWICZ

O WOLNEM MULARSTWIE W POLSZCZE

Dalsze tomy w przygotowaniu.

http://rcin.org.pl/ifis/