



JAN OKOŃ

NADOBNA PASKWALINA WOBEC DAFNIDY

(Z problemów genetycznych epiki romansowej Samuela Twardowskiego)¹

Niniejsze rozważania podejmują po raz drugi sprawę powstania romansu Samuela Twardowskiego pt. *Nadobna Paskwalina* (I wyd.: Kraków 1655)². Chodzi tu o jeden tylko aspekt sprawy, który wiąże się z niezwykle charakterystyczną właściwością techniki pisarskiej Samuela Twardowskiego. Właściwość tę stanowi fakt, że Twardowski powtarzał się w swoich utworach i że czynił to stosunkowo często, tak jeśli chodzi o pewne schematy treściowe, jak też i o wprowadzane środki stylistyczne. Działanie tej zasady pisarskiej daje się już stwierdzić w obrębie poszczególnych utworów Samuela ze Skrzypny. Przykładem bardzo wyraźnym może być *Dafnis drzewem bobkowym* (Lublin 1638), w której wielokrotnie powraca Twardowski do takich motywów, jak Faetonta (Prologus sceny, w. 60; sc. V, w. 79; sc. X, w. 84; sc. XII, w. 104; sc. XV, w. 59), Herkulesa (sc. V, w. 65—70, 149—150;

¹ Artykuł jest fragmentem większej całości, poświęconej epice romansowej Samuela Twardowskiego, skróconym i w miarę możliwości dostosowanym do charakteru obecnego miejsca.

² Zob. J. Okoń, „Dafnis” i „Paskwalina”. Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego. „Ruch Literacki”, R. 16: 1975, z. 5, s. 303—317.

sc. VIII, w 47—48; sc. XII, w. 88), zorzy, zapalającej się na niebie (Prologus sceny, w. 42; sc. III, w. 7; sc. VII, w. 30, 93, 139; sc. VIII, w. 9 i in.) itd.³. Jeszcze wyraźniej daje się to zaobserwować na granicy różnych utworów, romansowych i historycznych. We wspomnianej np. *Dafnis drzewem bobkowym* oraz w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* (Leszno 1646) spotykamy podobnie ujęte motywy czasu jako Jutrzenki, opisy poranku, analogie życia ludzkiego i życia przyrody, sposób obrazowania uczuć miłosnych itd.⁴. W tejże samej *Dafnis drzewem bobkowym* oraz w *Przeważnej legacji Krzysztofa Zbaraskiego do cesarza tureckiego Mustafy w roku 1621* (Kraków 1633) znalazł się podobny motyw „przewag” miłosnych, ilustrowany mitologicznym przykładem Ijole i Herkulesa⁵.

Autopowtórzenia, niekiedy zaś nawet autocytaty były rezultatem staropolskiej (i w ogóle dawnej) praktyki twórczej, opartej na zasadzie naśladowania (*imitatio*), jako podstawowej właściwości i celu sztuki. W myśl owej zasady przejmowano w staropolszczyźnie poszczególne tematy, całe motywy i wątki, zwłaszcza z literatury antycznej, by w sposób przyswojony i dostosowany do warunków polskich przedstawić je nowemu czytelnikowi. Postępował tak Jan Kochanowski w *Pieśniach*, w których przetwarzał ody Horacego. W w. XVII podobnie czynił w swoich *Lirykach* Maciej Kazimierz Sarbiewski, u którego związki z Horacym były jeszcze bardziej wyraźne i miały miejsce nawet na gruncie tego samego języka, tj. łaciny. Podobną drogą szedł Samuel Twardowski, z tym jednak, że był bardziej otwarty na współczesne sobie zjawiska literackie. W *Dafnis drzewem bobkowym* sięgnął więc nie tylko do *Przemian* Owidiusza, ale także przede wszystkim do *Dafnis* (najpewniej V. Puccitellego) z teatru Władysława IV z r. 1635, ponadto zaś do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego (1618) itd. Praktyce tego rodzaju nie sprzeciwiały się bynajmniej ówczesne pojęcia o oryginalności twórczej. Podstawowego kryterium nie stanowił w nich bowiem ani sam pomysł utworu i jego temat, ani też wątki czy motywy.

³ Na autopowtórzenia stylistyczne w samej *Nadobnej Paskwalinie* zwrócił już doraźnie uwagę, jako pierwszy, A. Brückner, przy próbach wyjaśnienia wyrazowych błędów pierwodruku („*Paskwalina*” S. Twardowskiego. „Pamiętnik Literacki”, R. 24: 1927, s. 15). Zob. też Objąsnienia tekstu w wydaniu: S. Twardowski ze Skrzypny, *Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się*. Oprac. R. Pollak i S. Sasaki, Wrocław 1955. „Biblioteka Pisarzy Polskich”, S. B, nr 6. Przytacza się tu parokrotnie miejsca *Nadobnej Paskwaliny* zbieżne z *Dafnidą* (ss. 151—152 i 154—157).

⁴ Por. E. Miodońska, *O kompozycji „Dafnidy” Samuela Twardowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 168: Prace Historycznoliterackie, z. 14, Kraków 1968, s. 70—71; J. Okoń, *Wstęp* [do:] S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń. Wrocław 1976. „Biblioteka Narodowa”, S. I nr 227, s. XX—XXI.

⁵ Okoń, *Wstęp*, jw., s. XXXIII.

lecz przede wszystkim sposób ich formalnego opracowania, zwłaszcza zaś język ⁶.

W *Nadobnej Paskwalinie* autopowtórzenia i autocytaty z *Dafnis drzewem bobkowym* nabierają szczególnego znaczenia. Wiążą się ściśle bowiem, jak wspomniano, ze sprawą jej genezy, sprawą nie wyjaśnioną dotąd w pełni, jakkolwiek dojrzała już do wyjaśnienia. Podać należy, że zajmowała ona główne miejsce w dotychczasowych badaniach, ukierunkowanych niejako kartą tytułową pierwodruku i zawartą na niej informacją, iż została *Paskwalina* „z hiszpańskiego [...] w polski przemieniona ubiór”. Właściwy trop, wiodący do rozwiązania zagadki pierwowzoru, wskazała jednak dopiero w r. 1950 Krystyna Niklewiczówna ⁷. Stanowi go rękopiśmienny przekład prozą nieznanego bliżej romansu hiszpańskiego z przełomu XVI i XVII w. (bądź najpóźniej z początków XVII w.), zatytułowany *O nadobnej Paskwalinie, jako prze gładkość swą od Wenusa wiele ucierpieć miała*. Znalazł się on w siedemnastowiecznym kodeksie Biblioteki Archidiecezjalnej przy Seminarium Metropolitalnym w Warszawie (sygn. A. 4. l. 10) ⁸. Z przekładem wiąże się oczywiście cały szereg wątpliwości, z natury rzeczy nie zawsze możliwych do wyjaśnienia. Najbardziej istotną jest stopień jego wierności wobec nieznanego oryginału. Dalszą już, choć bynajmniej nieobojętną, stanowi pytanie, który z tekstów znał Twardowski: przekład, czy też sam oryginał?

Porównanie obu tekstów, jakkolwiek trudne i z pozoru nie w pełni możliwe, z uwagi na zasadniczą odmienność ich postaci zewnętrznej (w rękopisie — proza, u Twardowskiego — wiersz), pozwala na spory optymizm badawczy. Teksty te są tak bliskie sobie, że związek ich nie ulega wątpliwości. Przekład z rękopisu, z konieczności oczywista, może roboczo zastępować oryginał, przy umiejętnym jednakże odczytywaniu. Przesądza o tym... właśnie *Dafnis*. Dlatego mianowicie, że *Nadobna Paskwalina* stanowi kontaminację zasadniczo dwu utworów: pierwowzoru, znanego nam z rękopiśmiennego przekładu *O nadobnej Paskwalinie*, oraz *Dafnidy* samego Twardowskiego. Autopowtórzenia z sielanki

⁶ Por. B. Nadolski, *O nową syntezę literatury polskiej XVI wieku* [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej Prof. Dra Juliusza Klei-nera*. Łódź 1949, s. 191—192; J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm-preromantyzm*. Warszawa 1966, s. 332; M. Głowiński, *Zbigniew Morsztyn: Emblema 102* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*. Pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego. Kraków 1966, s. 45—46; S. Grzeszczuk, *Materiały do studiowania literatury staropolskiej*. Część pierwsza. Rzeszów 1972 (Maszyn. powiel.), s. 358—363 (tu bibliografia).

⁷ K. Niklewiczówna, *Do genezy „Nadobnej Paskwaliny”*. (Nieznany siedemnastowieczny przekład nowel włoskich i hiszpańskich), „Pamiętnik Literacki”, R. 39: 1950, s. 192—205.

⁸ Rękopiśmienny tekst przekładu romansu *O nadobnej Paskwalinie* został przedrukowany w zbiorze: *Historie świeże i niezwyčajne*. Oprac. T. Kruszewska, Warszawa 1961, s. 69—108.

tłumaczą z jednej strony ogólny kierunek przekształceń, których dokonał Twardowski, z drugiej zaś ograniczają możliwość udziału innego jeszcze źródła, poza owym pierwowzorem. Okrojona z autopowtórzeń, jak też ze związanych z nimi dalszych przetworzeń tekstu, zaczyna bowiem nabierać *Nadobna Paskwalina* kształtu zbliżonego już bardzo wyraźnie do postaci znanej z przekładu.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej obu utworom: *Nadobnej Paskwalinie* i *Dafnis drzewem bobkowym*.

1

Obszar tekstu, przy którym mówić można o wzajemnych powiązaniach obu utworów, nie jest bynajmniej mały: obejmuje w *Nadobnej Paskwalinie* ok. 460 wierszy, tzn. ponad 11⁰/₀⁹. Z ok. 875 wierszy, o które *Paskwalina* rozszerzyła się w stosunku do rękopiśmiennego „oryginału”, *Dafnida* wyjaśniałaby zatem i wpływała na powstanie co najmniej połowy. Przy założeniu idealnego (i mechanicznego zarazem, a więc nierzeczywistego) „modelu” przetwarzania tekstów, w którym wpływ *Dafnidy* miałby się rozpoczynać w punkcie końcowym zgodności *Nadobnej Paskwaliny* z oryginałem.

Rzeczywistość utworu nie jest, naturalnie, tak prosta i przejrzysta. Zakres „udziału” *Dafnidy* w poszczególnych częściach utworu różni się przede wszystkim od siebie: w części pierwszej obejmuje 156 wierszy, w drugiej dochodzi do 210, w trzeciej zmniejsza się do 96. Nie odpowiada to proporcjom rozszerzonej w stosunku do oryginału objętości *Nadobnej Paskwaliny* (w cz. I — 415 wierszy więcej, w II — 224, w III — 236). Odchodzenie od rękopisu nie jest zatem równoznaczne z sięganiem po *Dafnidę*. Przekonują o tym wyraźnie części pierwsza i trzecia. Po drugie, różny jest też stopień zależności: o ile w dwu pierwszych częściach *Nadobnej Paskwaliny* możemy nawet wskazać miejsca stosunkowo wierne przewierszowywaniu tekstu *Dafnidy*, to w części trzeciej — przeważnie już tylko odległe pogłosy stylistyczne i wyjątkowo bliższe związki treściowe. Nie wszędzie jednakowy staje się też moment sięgnięcia po *Dafnidę*: następuje on zarówno w ramach większych bądź mniejszych wstawek samodzielnych, rozwijających tekst oryginału, jak też w miejscach zasadniczo z nim zgodnych i będących wprost zwykłym tłumaczeniem. Decydującą wydaje się tutaj funkcja, jaką odpowiednie partie *Dafnidy* mają do spełnienia w kontekście nowego utworu.

Punktem wyjścia rozważań może być obserwowane w toku porówny-

⁹ Obliczenia zestawień z *Dafnidą*, a tym bardziej z rękopisem, dokonane są, oczywiście, w przybliżeniu tylko, z uwagi na zasadniczą jednak odrębność wszystkich trzech tekstów, nie dających się „nałożyć” na siebie bez reszty.

wania z rękopisem mitologizowanie romansowego wątku *Paskwaliny*. Jest ono bez wątpienia cechą wspólną i dla *Dafnis drzewem bobkowym*. Mało tego: *Nadobna Paskwalina* nie tylko przejmuje samą koncepcję mitologizacji, ale też nawet większość obecnych tam motywów. Przykładem może być choćby skierowana do Kupidyna gniewna skarga Wenery na wieść o szerzącej się sławie urody Paskwaliny:

[...] O ty, co na niebie,
Co możesz i na ziemi strzałą jedną swoją
Spalić wszystko, a mocy którego się boją
Awerny niedostępne i stygijskie dwory.
Dziecię moje — słyszysz li, co to za rumory
W głos latają, jako by Wenus to okrom mnie
Druga była?! Jeśli tak — i cóż będzie po mnie
I po moich ofiarach, które wszyscy palą
Jednostajnie mi dotąd, kiedy i tę chwałą?!
[...]

[...] O, jeśliś mojego kochania
Wdzięcen kiedy [...] dobaźdź wszystkiej mocy
A dwie strzale nagotuj, różnemi je harty
Przysadziwszy i jady [...]

(*N. P.* I, w. 668—686)¹⁰

W rękopisie wypowiedź Wenery (k. 33v—34v) była oczywiście zupełnie odmienna i obejmowała odwoływanie się do uczuć i obowiązków Kupidyna, jako syna i kochanka zarazem, do jej „społecznej” pozycji, jako córki Jowisza, do tradycji Parysowego sądu, a wreszcie do ekonomii działania: „abyśmy potem nie żalowali niedbalstwa naszego, a to, co się teraz jedną strzałą odprawić może, potem i kilką trudno by się zabezpieczyć mogło” (k. 34 r)¹¹. Przytoczony z *Nadobnej Paskwaliny* tok wywodu ma natomiast swój odpowiednik w *Dafnidzie*, gdzie Wenera w podobny sposób przymuszała syna do zemsty nad Apollinem:

Dziecino piękna, strzelce mój jedyny,
Wszystka ozdobo, wszystka moja siło.
Którego państwo aż i na świat inny,
Żadnym się słupem nie ograniczyło!

¹⁰ Cytuję w oparciu o tekst edycji przygotowywanej przeze mnie dla serii I „Biblioteki Narodowej”, przy ciągłej jednak konfrontacji z wydaniem: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*. Kraków 1926. Wstępem i objaśnieniami opatrzył R. Pollak. „Biblioteka Narodowa”, S. I, nr 87. Cyfra rzymska po skrócie *N. P.* (= *Nadobna Paskwalina*) określa kolejny „punkt” w utworze. Kursywą zaznaczono miejsca szczególnie spokrewnione z *Dafnidą*.

¹¹ Cytując rękopis, opieram się na własnym tekście, przygotowywanym dla edycji zaznaczonej w przypisie 10. W objaśnieniach podaję jednak równocześnie odpowiednie miejsca przedruku w oprac. T. Kruszeńskiej.

[...] Za co będą stały
Ołtarze twoje [...]?

(D. VI, w. 137—152)¹²

Odnajdujemy tutaj to samo odwoływanie się do wszechwładzy Kupidyna-„dzieciny”, do „ofiar” i „ołtarzy”, stąd — jak widzieliśmy — przejmują Twardowski dwie strzały: dla Paskwaliny i Oliwera, w miejsce jednej tylko w oryginale. Również w *Dafnidzie* odszukać można dwa dalsze motywy: Tytyosa (D. XIV, w. 125—126) i cyklopów rażonych piorunami przez Jowisza, tak samo zresztą, jak tam pomieszanych z tytanami (D. V, w. 121—126; D. XIV, w. 121—124).

Celując do Paskwaliny, Kupido

Złotą strzałę nałoży piorunem hartowną

(N. P. I, w. 757)

— podobną zatem do strzały Apollina z *Dafnidy*, której

Żeleźce Wulkan piorunem hartował

(D. V, w. 60)

Owo „żeleźce” „pchnie z cięciwy” Kupido w „serce niedotykane” Paskwaliny, które w *Dafnidzie* miał smok Pyto (D. V, w. 23; D. V, w. 25—26).

Powtarzanie toku wypowiedzi postaci łączy się, jak widzimy, z przejmowaniem mitologicznych motywów, a w dalszej kolejności — również środków stylistycznych. Z istotnymi niekiedy zmianami jednak: dosłowne „hartowanie piorunem” grotu przez Wulkana staje się obecnie jedynie punktem wyjścia do metaforycznego epitetu strzały. Odmianą zresztą funkcję mieć będą obecnie także motywy cyklopów i Tytyosa: o ile w *Nadobnej Paskwalinie* stanowią przykład wzgardy bogów i pychy ukaranej, to w *Dafnidzie* akcent przesuwają się bądź to na samą czynność Jowisza i narzędzie kary (D. V, w. 121—126; D. XIV, w. 121—124), bądź też na moment cierpienia (D. XIV, w. 124—127). Ze znaczeniami tymi nie zrywa jednak *Nadobna Paskwalina* zupełnie, nawet w ramach tego samego motywu cyklopów. Oto nimfa Symplegada skarży się w chatce rybaka na los swej siostry Cyjany, zamienionej w jezioro:

[...] Skąd — żebym jej czyste
Panieństwo oplakała — zabiegłam w te knieje,

¹² Cytuję za wydaniem: S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń, Wrocław 1976. „Biblioteka Narodowa”, S. I, nr 227. Cyfra rzymska po skrócie D. (= *Dafnis drzewem bobkowym*) określa kolejny numer sceny w utworze. Kursywą oznaczono miejsca szczególnie bliskie *Nadobnej Paskwalinie*.

Aż mię ulitowane do swego napeje
Towarzystwa przyjęły i z nimi społeczny
Żywot wiodę. To tylko, że niepokój wieczny
Od tego mam cyklopa, którego — gdy wybił
Wszystkie insze Jupiter — nie wiem, jako chybił
W scyrońskim gdzieś przelomie. Jednak, żem Dyjanii
Czystość swą poświęciła, nic mi się nie zstanie
Za jej — wierzę — obroną [...]

(N. P. II, w. 204—213)

W rękopisie nimfa Milyda powiada jedynie w tym miejscu, że „mijając siostrę, tum umyśliła wiek swój skończyć w ciężkim żalu, ale [cięży] mi to, że ten olbrzym na mię czyha, skąd[em] na każdą godzinę w wielkim niebezpieczeństwie; tem się jedno cieszę, że mię bogowie, jako tę, którą poszłubiła panieństwo, uchowają — ręk jego, bo iż to namilsza rzecz jest bogom — pewnam, że mię nie opuszczą” (k. 44r—44v)¹³. Konsekwentnie i tutaj brak zatem motywu „wybicia” cyklopów przez Jowisza, dodanego w *Nadobnej Paskwalinie* po raz drugi za *Dafnidą*, tym razem nawet ze wzmianką — powstałą poprzez kontaminację z obcym zupełnie wątkiem zbója Scyrona — o „scyrońskich” właśnie „przełomach”, w których „przepaść na wieki” chciał zrozpaczony Apollo (D. XIV, w. 123—124). Nieobojętne są i dalsze przekształcenia wersji rękopiśmiennej. Oto „zwykły” tam olbrzym Gorfisto staje się w *Nadobnej Paskwalinie* — pod wpływem omawianego tu motywu — mitycznym, bezimiennym Cyklopem, pozostałym z pogromu Jowisza; sama nimfa zapędza się w „knieje” jak Dafnis (D. VII, w. 7; D. XI, w. 1), dla „opłakania” tu „panieństwa” siostry, podobnie jak czyniły to nimfy-towarzyszki Dafnidy (D. XI, w. 75; D. XV, w. 55—112); jak bohaterka sielanki też poświęca swoją cnotę i oczekuje opieki nie od „bogów” w ogóle, lecz właśnie od Diany (D. XI, w. 67—68; D. XIV, w. 61; D. XIV, w. 65—66).

Przykłady dowodzą wyraźnego już tutaj inkrustowania romansowej materii *Nadobnej Paskwaliny* motywami mitologicznymi, których Twardowski użył już raz w *Dafnidzie*, razem z ich stylistyczną otoczką.

W dalszym ciągu mitologia służy w *Nadobnej Paskwalinie* do przedstawiania zjawisk przyrody, jak też do określania stanów wewnętrznych postaci, a nawet do obrazowania pojęć oderwanych. Mamka Stella, gdy radzi pójść Paskwalinie wieczorem, po zachodzie słońca, do Felicji, wieszczki Minerwy, mówi np.:

Tedyż jako Hesperus w pół morza zapadnie.
A powstawać Oryjon i żarzyć się zacznie
[...] pójdiesz prosto do niej.

(N. P. I, w. 1058—1062)

¹³ *Historie świeże i niezwykłe*, s. 83.

Z kolei Paskwalina prosi rybaka, by ją obudził przed świtem, to znaczy

[...] zaczym by słoneczne,
Dobywszy się z za morza, *złotogrzywe konie*
Jej skazały, ku której miałyby się stronie
Światowej stąd obrócić.

(N. P. II, w. 228—231)

Zanim to jednak nastąpiło, wraz z nimfą Symplegadą

[...] spały, aż na nogi wstanie
Długie swoje *Oryjon* [...]

(N. P. II, w. 233—234)

U pasterzy znów budzi Danteo Paskwalinę o wschodzie słońca

[...] niż jego wychełznane
Konie się rozbiegają i Syryjus *wściecze*

(N. P. II, w. 488—489)

Konsekwentnie i tych sformułowań brak w rękopisie, gdzie się wprowadza wyłącznie zwroty prozaiczne: „nocy tedy jednej” (k. 38v), „skoro po północy”, „gdy już świtać poczęło” (k. 44v), „Rano”, „dla gorąca” (k. 47v). Odpowiedników poetyckich natomiast dostarcza *Dafnis drzewem bobkowym*. I tak, Jutrzenka kończy tu swoją pieśń słowami:

Śpiewam, a Febus z tyłu złotogrzywy
Z ogromnych nozdrzy wypucha płomienie. —
Schodźcie, o gwiazdy, aniż popędliwy
Bicz Faetontów z nieba was rozżenie.

(D., Prologus sceny, w. 57—60)

O świcie widzi Dafnis, że

Poświata wstawa z oceanu biała
I nad wodami *Oryjon* już kroczy.

(D. VII, w. 91—92)

Pościg Apollina określa też ona porównaniem astronomicznym do Syriusza-Psa:

[...] bez końca z tyłu mi dogrzewa
Nad *promień wściekły* Psa pałającego.

(D. XIV, w. 13—14)

O zachodzie słońca Apollo reflektuje się w samopochwalnym zapale:

Cóż, gdy nam *Febus na dół pochylony*
I trzodom miłe chłody Hesperowe
Każą się rozyść.

(D. V, w. 165—167)

Na tych przykładach znów można dostrzec zaznaczone wyżej (strzała „piorunem hartowna”) odrywanie się przenośnych określeń od ich mitologicznej podstawy i wiążących się z nią znaczeń realnych. O ile bowiem jeszcze w *Dafnidzie* wprowadzane były motywy Apollina-Heliosa i Faetonta, jako woźniców rydwanu słonecznego, to obecnie zwrot „słoneczne złotogrzywe konie” nabiera już znaczenia epitetu metaforycznego. Dochodzi tu jeszcze jednak problem znacznie szerszy i bardziej doniosły w swych konsekwencjach stylistycznych. W *Dafnidzie* mianowicie obrazowanie mitologiczne zjawisk przyrody nie było rozwiązaniem jedynym. Obok niego wprowadzał Twardowski określenia poetyckie wprawdzie, ale spoza mitologii, albo wręcz zwroty potoczne. Pierwszych używał np. Hesperus w Epilogu sceny (nb. wykorzystującym zupełnie wyraźnie motywy *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego): „Już nocy wdzięcznej następują cienie” (w. 9), „Z nieba noc się wali” (w. 66) itd. Drugie włożone zostały w usta nimf-towarzystek Dafnidy: „Słońce już się chyli” (sc. II, w. 65), Pasterza: „Równo [...] ze dniem” (sc. XV, w. 25), Peneusza: „srożej słońce ku południu grzeje” (sc. III, w. 102), jak też samej *Dafnidy*, ale zblądzonej, w kontekście ponadto jej złorzeczeń:

[Wierę], nieszczęście jakie to zrządziło,
Które złej wróżki jęzda zaskrzeczała,
Co i takiego drogę przestąpiło,
Abo więc końce wiedma zamotała?!
Dobrze już, dobrze ku wieczoru było,
Gdym, uteskniona, ze psy wyjechała
[...]

(D. VII, w. 1—6)

Sam wreszcie Hesperus kończył swoją pieśń dwuwierszem skierowanym do tego, kto „przy konwi”:

A jako puhacz, nie widzi, gdy wschodzi,
Nie widzi słońce i kiedy zachodzi.

(D. Epilog sceny, w. 71—72)

Wypowiedzi w *Dafnis drzewem bobkowym* były więc pod względem stylistycznym wyraźnie zróżnicowane. Trójwarstwowy ich poziom, odpowiadający trzem odrębnym (a ściślej: przeplatającym się) stylom: wyso-

kiemu, średniemu i niskiemu¹⁴ — układał się w pewien schemat zależny nie tyle od charakteru postaci, ile od rodzaju i funkcji danej wypowiedzi. W tym tkwiło źródło odmienności stylowej w różnych kwestiach jednych i tych samych postaci, jak Dafnidy czy Hesperusa. Można więc stwierdzić, że przedstawione wyżej obrazowanie mitologiczne zjawisk przyrody należało do tych komponentów nacechowania stylowego, które będąc nośnikiem poetyckości, nadawały równocześnie wypowiedziom najwyższą tonację emocjonalną i składały się na ich styl wysoki. Na podobnej zasadzie w *Nadobnej Paskwalinie* staje się on wskaźnikiem i sygnałem gatunkowego właśnie podnoszenia przez Twardowskiego romansu, którym był „hiszpański” oryginał, w kierunku eposu. Musimy wciąż bowiem pamiętać o obowiązującej wówczas klasycznej hierarchii gatunków, w której miejsce szczególne przypadało tragedii i eposowi.

Stwierdzenia powyższe odnieść trzeba i do dalszych przykładów, wiążących się z określaniem stanów wewnętrznych postaci, bądź też pojęć oderwanych. I tak, przedstawiając daremne „silenie się” odtraconej Paskwaliny i jej szamotanie się pomiędzy miłością, żalem i wstydem, Twardowski mówi:

I tu miłość, tu ja wstyd, tu niewdzięczność smęci,
Obracając by sferę abo w górę owę
Nigdy nie dotoczoną skałę Syzyfową.

(N. P. I, w. 922—924)

Motyw Syzyfa uściśla sens wypowiedzi: wskazuje mianowicie na daremność wysiłków Paskwaliny, podobnie jak miało to miejsce przy zalotach Apollina w *Dafnis drzewem bobkowym*:

Ale któżkolwiek: bóg, człowiek li który,
Próżno Zyzyfów toczy kamień z góry.

(D. XIII, w. 39—40)

Paskwalinę wzgardzoną, lecz wciąż jeszcze „uporną” w miłości, mimo rad i pouczeń Stelli, pokazuje następnie Twardowski od zewnątrz:

[...] I owszem, zawziętych *nie mieni*
Kolorów i postaci: raz blada i sina,
A raz *jako tyjada*, kiedy ją zacina
Pod zapusty eumenis, *ciężko zapierzona.*

(N. P. I, w. 1068—1071)

¹⁴ Por. Z. Rynduch, *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*. Gdańsk 1967, s. 81 (tu odmienne nazwy stylów: poważny, pośredni i prosty).

Poza uwspółcześnionym już odwołaniem do zapust, dwa pierwsze motywy powtórzył Twardowski za *Dafnidą*, z dwu jednak miejsc, z opisu zalecającego się nimfie „szedziwego” Sylena:

Ostatnich z lodu sięgając płomieni,
Raz [w] wściekłą larwę, raz w trupa się mieni.

(D. VI, w. 55—56)

oraz z refleksji Korydona:

Nie jest tak żadna [t]yjada szalona,
Jako niewiasta gniewem zapalona.

(D. IX, w. 111—112)

Odpowiadając Stelli, posługuje się z kolei Paskwalina sentencją odrzuconej Filidy oraz słowami Apollina, podejmującego niewzruszoną decyzję:

I nikt, Stello, tak *wiernie*, moja, *nie miłował*,
Kto się razem na *wiele śmierci nie gotował*.
Pójdę jednak, gdzie każesz, *choćby* przez scytyjskie
Grube śniegi i błota niedosze laryjskie,
Krzemienistą Itakę, Tajgetowe głogi,
Lassy i niezmierzone *hercyńskie odnogi*,
I ognie, i żelaza, i *naostrze noże*,
I co być trudniejszego do przebycia może
[...]

(N. P. I, w. 1089—1096)

Odpowiadające temu partie *Dafnis drzewem bobkowym* brzmią niemal identycznie:

[...] *Wiernie nie miłował*,
Kto się i umrzeć oraz nie gotował!

(D. IX, w. 183—184; Filida).

Pójdę jej szukać, by mi w Kaledony
Przepadła same i *hercyńskie gaje*,
Skalistą Ato i *ostre Edony*,
Wieczna gdzie zima, wieczny śnieg nie taje.

(D. X, w. 9—12; Apollo)

Wyszedł tu już Twardowski poza świat ściśle mitologiczny, sięgając w obu utworach do szeroko pojętej kultury antycznej. Zwróćmy także uwagę na inne jeszcze zjawisko. O ile w przytoczonym powyżej fragmencie *Nadobnej Paskwaliny* złączył on dwa, a nawet trzy różne miejsca z *Dafnis drzewem bobkowym*, to obok tego postępował też odwrotnie,

jedną i tę samą wypowiedź z sielanki rozdzielał w różne miejsca roman-
su. Tak np. słowa Filidy o gotowości na śmierć poprzedzone były w *Daf-
nidzie* zdaniem:

[...] Owo pas i owo
Bezecny podwój [...]

(D. IX, w. 182—183)

— i przeniósł je Twardowski w *Nadobnej Paskwalinie* na początek we-
wnętrznej walki bohaterki, gdy decydowała się jeszcze na zdobywanie
Oliwera:

Czego jeśli nie dopnę — owo pas i owo
Wzgórę podwój [...]

(N. P. I, w. 1001—1002)

Znaczenie tak drastycznych rekwizytów nie było, rzecz jasna, iden-
tyczne w kontekstach obydwu utworów. Dla Filidy istniały one realnie,
tak jak realną była jej decyzja śmierci. Dla Paskwaliny rzecz sprowadza-
ła się do słownej i gestycznej stylizacji. W kompozycji utworu ukryty
cytat pełnił jednak rolę istotną, stając się tym bardziej mocnym punktem
wyjścia do obserwacji, nie tyle już zdarzeń czysto wewnętrznych (choć
nie można też wyłączyć tutaj napięcia czytelniczego), ile wewnętrznych
zmagani bohaterki, aż do uświadomienia sobie przez nią innej możliwości
poza miłość i poza śmiercią: pokonania tej pierwszej, dla zwycięstwa
z kolei nad tą drugą.

Parokrotne powtórzenia motywów, zespołów zdań i poszczególnych
zwrotów uznać można za jedną z bardziej charakterystycznych cech
techniki pisarskiej Samuela Twardowskiego. W obrębie dwu omawianych
utworów spotykamy wszystkie trzy możliwe sytuacje, zarówno takie,
gdy tekst przechodzi z jednego miejsca *Dafnidy* w jedno, albo też w wie-
le miejsc *Nadobnej Paskwaliny*, jak i taką, w której kilka miejsc *Dafnidy*
składa się na jeden ustęp *Nadobnej Paskwaliny*. Dwie pierwsze sytuacje
były ilustrowane powyżej. Zatrzymajmy się obecnie bliżej nad trzecią.
Oto skarga bohaterki pod adresem Kupidyna:

*Dziecino, nade wszystkie okrutniejsza pardy,
Nie z Iona Cyterei, ale — wierzę — z twardej
Urodzona Abnoby, tak-że mi dogrzewasz?!
Tak — które łzy rzekami z oczu mych wylewasz —
Ognia tego nie gasisz, owszem, żarzysz więcej?
Już-że, choć oceanem wszystkim, go co pręcej
Zalej — przebóg! — a uśmierz gorącość tę we mnie!
Mogłeś Marsa wyraić matce swojej w Lemnie,
Mógł chłopca Adonida i nieznaną schwalić*

Dafnę Apollinowi — czemu i mnie palić
Dasz się próżno? Przynamniej — jeśli na godzinę
Nie zdarzysz Oliwera — że się w wosk rozplynie,
Pozwól, w tym upaleniu! Albo li mię w weny
Mokre rozpuść i przemień w *słodki źródój Pireny!*

(N. P. I, w. 1099—1112)

Całość wypowiedzi ma w tym przypadku jedynie swoje antecedencje stylistyczne w *Dafnis drzewem bobkowym*, w postaci zwrotów zlokalizowanych w podobnych kontekstach sytuacyjnych i psychologicznych, a zatem w słowach zapalonego miłością Apollina:

Skąd li się zajął, skąd *ogień ten we mnie*,
Nad sycylijskie żarliwszy kominy?
Nie tak na zbroje Gradywowe w *Lemnie*
Byontes srodzy wygrzewają szyny.
Twoje to kunszty i igrzysko ze mnie,
Dziecino mściwa możnej Erycyny.

(D. X, w. 17—22)

Można Cyprydo [...]
Która uśmierzasz *dzikie leopardy* [...]

(D. X, w. 33—35)

Nie tak-em z twardej urodzony skały,
Żeby mię ruszyć skargi tve nie miały.

(D. VII, w. 111—112)

Daruj przynamniej jedną mię godziną.
Czyli tak *ogniom żarliwym z natury*
Woskowe twoje oprą się marmury?

(D. X, w. 198—200)

Co *Adonides*, w pierze uwiniony? —
Wiatru się chroni, ani wejźrzy w pole!

(D. V, w. 147—148)

— w słowach ściganej Dafnidy:

Czego chcesz po mnie [...]
Czego, nad *dzikie okrutniejszy zwierze?!*

(D. XII, w. 19—20)

Jest jeszcze i ten, który na to ziewa
[...]

Jest, i bez końca z tyłu *mi dogrzewa*.

(D. XIV, w. 11—13)

Dopuszcz się w źródło Pirenej rozpuścić.

(D. XIV, w. 76)

— czy też w wybuchu gniewu Filidy:

Jeszcze nas zarzysz, narodzie przeklęty!

(D. IX, w. 97)

Przywołanie motywu Dafnidy i Apollina spełnia dodatkowo w *Nadobnej Paskwalinie* funkcję sygnału łączności pomiędzy obydwoma utworami. Poza tym związek tekstów opiera się już tylko na wspólnym dla wszystkich przytoczonych miejsc obrazowaniu mitologicznym, które służy do określania zjawisk psychologicznych będących udziałem postaci: „zapału” miłości (tutaj wzgardzonej), gniewu, rozpaczki itd. Zasadę organizującą całość wypowiedzi Paskwaliny określić przy tym można mianem kontaminacji frazeologicznej miejsc pierwotnie rozrzuconych po *Dafnis drzewem bobkowym*. Przykład o tyle jest przy tym znaczący, że wskazuje wprost na umysłowość autora, na jego erudycję klasyczną, w którą wyposażał swoich bohaterów, jak też i na jego warsztat pisarski, z niewątpliwym tu schematyzmem stylistycznym, związanym z używaniem określonego zespołu figur retorycznych. Dodać nawet można, że owe figury są u Twardowskiego, przynajmniej w dużym stopniu, rezultatem przenoszenia na grunt polszczyzny przepisów i zasad głoszonych w retorykach łacińskich.

Schematyzm stylistyczny jest widoczny tym bardziej, że powtórzenia występują wcale często w samej *Paskwalinie*. Wskażmy dla ilustracji fragment następnej, związanej właśnie z poprzednim cytatem (p. I, w. 1099—1112), wypowiedzi Paskwaliny, już wobec Felicyi, kapłanki Minnerwy:

[...] Skąd jednak i jako
Mam ci żal swój rozpocząć, kiedy mi nijako
Mówić nawet i ducha mało co już we mnie.
Dostyc, że nad Wulkanów komin grzmiący w Lemnie
I miechami pełnymi wygrzewaną szynę —
Goram, nędzna, i marnie w młodości swej ginę,
Ledwie żyć poczynając [...]

(N. P. I, w. 1225—1231)

Centralny obraz: pożaru miłości spalającego bohaterkę, oparty został na porównaniu mitologicznym do kuźni Wulkana, znanym ze słów Apollina w *Dafnidzie* (sc. X, w. 17—22). Powtórzenie (w obrębie *Nadobnej Paskwaliny*) obejmuje motywy żaru miłości, jak też Lemnosu jako siedziby Wulkana (podjętej, co prawda, w różnych już kontekstach). Zoba-

czy my dalej — poza mitologią — że te same motywy, zdania i zwroty powracają w *Nadobnej Paskwalinie* o wiele częściej i w o wiele szerszym zakresie. Niemal wyłącznie są to powtórzenia za *Dafnidą* — pośrednio wskazywałyby one na „wypisanie się” autora i brak nowych pomysłów. Co nie znaczy jednak, by przejęcia były mechaniczne: autor niekiedy wzmacnia bądź też odrzuca mitologię (i w ogóle antyk). Zdarza się zatem zarówno, że „z twardej urodzony skały” (*D.* VII, w. 111) przekształca się, jak widzieliśmy, w zwrot „z twardej urodzona Abnoby” (*N. P.* I, w. 1100—1101), jak też i odwrotnie, że znikają obecnie „wygrzewający szyny” Brontes (*N. P.* I, w. 1229). W ogóle zresztą, co zrozumiałe, nie jest bynajmniej jednakowa liczba mitologicznych motywów wprowadzonych do obu utworów: niektóre są w jednym tylko lub w drugim. Inaczej też przedstawia się w *Nadobnej Paskwalinie* świat mitologii i inny jest też do niego stosunek autora.

Wskazać należy wreszcie inny jeszcze moment techniki kształtowania tekstu w *Nadobnej Paskwalinie*. W świetle poprzednich rozważań nie ulega wątpliwości, że tekst ten ma charakter kontaminacyjny. Odnosi się to nie tylko do łączenia w jedną całość różnych miejsc *Dafnidy*. Sprawa ma aspekt szerszy i polega na uzupełnianiu *Dafnidą* i stałej z nią konfrontacji wersji oryginału. Zobaczymy to jeszcze bliżej w toku dalszego wywodu, spójrzmy już teraz jednak pod tym kątem na podane ostatnio przykłady. Większość z nich dotyczyła rozbudowanych w stosunku do rękopisu i właściwie poza nim scen wewnętrznego zmagania się Paskwaliny. Prozaiczną i bardzo ogólną opowieść rękopisu zastąpił w tym miejscu Twardowski poetyckim i szczegółowym przedstawieniem kolejnych etapów dorastania bohaterki do sytuacji i do podjęcia decyzji walki z miłością. Przykład końcowy, z wypowiedzi skierowanej do Felicyi, opiera się już jednak i na rękopisie. Stosowny fragment brzmi tutaj następująco (k. 38v—39r):

[...] a jako i skąd mam począc wylewać przed tobą żałosny żywot mój, sama nie wiem, toś telko powiadam, że ugrążona będąc w ciężkiej miłości nad spodziewanie moje, sama nie wiem, jako pałam, a odpoczynku nie mam, schnę i gasnę w młodości mojej [...] ¹⁵

Otóż Twardowski przyjął z wersji rękopiśmiennej sens całości, jak też w dosłownym niemal brzmieniu zdania początkowe i końcowe — środek jednak, owo pospolite i potoczne „ugrażenie w ciężkiej miłości”, przemienił za *Dafnidą* na mitologiczny obraz kuźni Wulkana, poetyzując w ten sposób wypowiedź i nadając jej wyższą tonację stylistyczną.

Przypomnijmy, że podobnie gospodarzył Twardowski również w *Dafnidzie*, nie inaczej postępując z tekstami innych autorów (jak też swo-

¹⁵ *Historie świeże i niezwykłe*, s. 79.

imi) — nie przy takim już, co prawda, stopniu zależności. I tam jednak zasadą była, jak wspomnieliśmy, wielość źródeł: nie tylko bowiem sama opera *Dafnis* z r. 1635, ale też *Jerozolima wyzwolona* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, *Przemiany* Owidiusza, *Pieśni* Jana Kochanowskiego, a nawet samego Twardowskiego *Przeważna legacyja* — złożyły się na ostateczny kształt utworu. Sprawdzone w *Dafnidzie* rozwiązania kompozycyjne i stylistyczne zastosował z kolei Twardowski w bliskim jej czasowo *Księżu Wiśniowieckim Januszu*, jak też o wiele później w *Nadobnej Paskwalinie*. Nie był w tym wyjątkiem. Wręcz przeciwnie: postępował jak typowy twórca epoki staropolskiej, zgodnie z obowiązującymi normami oryginalności twórczej. Miarą już talentu natomiast było, że w ramach schematu i konwencji wprowadzał wciąż nowe przeważnie, nie tylko odmienne, ale też dostosowane do nowych kontekstów realizacje słowne.

2

Mitologia, jak też istniejący w jej ramach wątek Dafne i Apollina¹⁶ nie wyczerpują całego zespołu autopowtórzeń, które w ślad za *Dafnidą* wprowadził Twardowski do *Nadobnej Paskwaliny*. Pozostałe, trudniejsze już do bliższego określenia, widzieć trzeba jako te elementy treściowe, kompozycyjne i stylistyczne, które składają się na szeroko pojęte tworzywo poetyckie i należą do indywidualnego warsztatu twórcy bądź też do znacznie szerszej topiki literackiej, do schematów i rozwiązań zatem ogólnych, przeniesionych tu jednak za pośrednictwem naszej sielanki. Dają one bez wątpienia wgląd w technikę pisarską Twardowskiego, jak też pokazują dalsze drogi, którymi romansowy oryginał przechodził w ostateczny kształt *Nadobnej Paskwaliny*.

Wskazmy na wstępie moment konstrukcyjny. W rękopisie tok narracji był ciągły i stąd nie istniał też w nim podział na części. Po wizycie więc w świątyni Minerwy Paskwalina, „przyszedszy nade dniem do domu swego, nic nie śpiąc, poczęła się w drogę wybierać i dawszy takie szaty zgotować, jakie jej wieszczka rozkazała, zleciwszy dom swój Stelli [...], wieczorem z miasta wyszła [...]” (k. 43 r)¹⁷. Twardowski „w środku zdania” wprowadził w tym miejscu przerwę w opowiadaniu: pominął statyczne motywy-wzmianki o niespaniu Paskwaliny i przygotowaniach do drogi (przerzucając je do punktu drugiego), podkreślił natomiast jej niezwykle powrót do domu, w „obłoku” mianowicie (przejętym z Ariosta), oraz sam moment wyjścia w drogę, o zachodzie słońca:

¹⁶ Wątek ten, jak też zawarte w nim zbieżności słowne pomiędzy obu utworami omówiłem w artykule podanym w przypisie 2.

¹⁷ *Historie świeże i niezwykajne*, s. 82.

A jak skoro ku morzu pochylił się złoty
 Nisko Febus, na gony i lube pieszczoty
 Rozigranych delfinów pogładając mile —
 Której, zwłaszcza zwierzętom, nakochańskiej chwili
 Trzody z pola zbiegają i dorodne cugi
 Narobionych czabanów, wyróciwszy pługi —
 Każda dusza ku swemu bierze się wczasowi;
 Sama prócz Paskwalina — jako zastanowi
 Rzeczy w domu i rząd ich starej zleci Stelli —
 W drogę swoją wychodzi [...]

(N. P. II, w. 1—10)

Obraz zachodzącego słońca i wieczoru na wsi nie mógł mieć w *Paskwalinie* motywacji realistycznej: ani ze względu na tło przestrzenne (środowisko miasta Lizbony), ani też z uwagi na wymagania fabuły (wyjście Paskwaliny nie powinno być i istotnie nie zostało spostrzeżone). Włączył go Twardowski z racji kompozycyjnych, dla zaznaczenia przerwy w opowiadaniu (przytoczonym opisem rozpoczyna się punkt II *Nadobnej Paskwaliny*), jak też dla uzyskania kontrastu z rozpoczynającym się trudem bohaterki i z jej wewnętrznym poczuciem niepokoju. Otóż to nowe rozwiązanie wprowadził Twardowski w ślad za *Dafnidą*, przenosząc z niej obrazy oddających się miłości „rączych delfinów” (*D.* VI, w. 89—91) oraz radosnego wieczoru na wsi:

Już nocy wdzięcznej następują cienie,
 Którego ziemi *namilszego czasu*
 Po pracy dziennej wszystko się stworzenie
 Ma do pokoju i zwykłego *wczasu*.
 [...]

Do wsi spokojnej, do wsi i wesoły,
 Stękając w jarzmach po pańszczyźnie długi,
 Z pól się wracają *pracowite woły*,
 Żelazem wzgórze *wyróciwszy pługi*.

(*D.*, Epilog sceny, w. 9—20)

Dafnida była, oczywista, w tym wypadku pośrednikiem tylko: i w niej również wyraził się bowiem wpływ *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego (Panna XII), jak też epody II Horacego, *Beatus ille, qui procul negotiis*, którą zresztą przekładał wcześniej również Twardowski¹⁸. On sam już natomiast przystosował do nowych sytuacji obecny w obydwu tamtych utworach mit szczęśliwego kraju¹⁹ i nadał mu od-

¹⁸ Zob. S. Twardowski, *Miscellanea selecta*. Kalisz 1681, s. 108—110.

¹⁹ Por. C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1: *U źródeł folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, s. 5—71; L. Szczerbicka-Słęk, *Wstęp* [do:] J. Kochanowski, *Pieśni*. Wrocław 1970. „Biblioteka Narodowa”, S. I, nr 100, s. L—LIII; Grzeszczuk, pp. cit., s. 44—88.

mienną, doraźną konkretyzację tła krajobrazowego. Z epody II przejął też jednak i rozwinął w *Nadobnej Paskwalinie* antytezę: czynne życie myśliwych — gnuśność żywota miłośników.

Przykładem pozytywnym staje się Diana. W ramach jej wątku (*N. P.* II, w. 796—1364) rozwija mianowicie Twardowski krótką wzmiankę oryginału o pokusach młodości, jako nieobcych też bogini łowów:

[...] też ci we mnie z przodku, za młodością, która jest bystra, trochę różne myśli grały, ale gdym sobie rozpamiętała, co jest panieństwo, jaka odpłata za nie, i wam ludziom wieczysta od bogów, i sława, myśl zawsze wolna i zdrowie dobre, tak mi to potem snadnie przyszło, jako wasza przypowieść mówi, by wiązki wiał [...] (k. 55v—56r)²⁰.

Wzmianka ta urosła w *Nadobnej Paskwalinie* w opowieść o długotrwałej wojnie z Wenerą i z kolejnymi jej pokusami, na które antidotum znajduje Diana właśnie w myślistwie:

[...] O! jako by rada
Temu Wenus, żeby mię z okazji lada
Czym pohańbić i podać w ohydę przed bogi!
Jakoż to niewątpliwa, żem niepokój srogi
W swoim tym przedsięwzięciu długo od niej miała,
Nizem w nim utwierdzona od bogów została,
Gdy co mogły strzały jej do zapalów brzydkich,
Co *ponęty cukrowe* — używała wszystkich,
I już swego *Kupida* rzucała mi z łona,
Już na łące ślicznego śpiąc *Endymijona*
Pokładała umyślnie. Jednak mię *w te wprawić*
Wniki swoje nie mogła, zwłaszcza się zabawić
Czym tu mając i *nigdy nie próżnując* zgoła.
Jeżli się raz do swęgo *w Efezie* kościoła
W rok pokażę — więcej nic. Toż *na tych tu lowach*
Wszystkie trawę godziny, zawsze łuk i w głowach
Gotowa rohatyna, czym naokrutniejszej
Pożyć mogę bestyjej [...]

(*N. P.* II, w. 905—922)

Jakkolwiek jako całość motyw wojny był w *Nadobnej Paskwalinie* nowy, nie tylko w stosunku do „hiszpańskiego” oryginału, to jednak słowne antecedencje i poszczególne elementy fabularne miały już miejsce w *Dafnidzie*. Wzorem mógł tu być przykład „zakamiałego” Ulissesa, któremu na próżno „Nagie [...] dziewczki słodko [...] śpiewały” i „już mu smakowały *Cukrowe usta*” (*D.* VI, w. 113—118), nadto zaś wezwanie Apollina do nimfy:

Teraz rękoma nie broń życzliwemi
I ustom z *usty zjąc się cukrowemi*.

(*D.* VII, w. 167—168)

²⁰ Historie świeże i niezwyčajne, s. 93.

— niezbyt jasna wzmianka tegoż o romansie Diany-Selene:

Na toż mi wyszła przyjaźń twoja ona,
Zawarta kiedyś dla Endymijona!

(D. XIV, w. 103—104)

— słowa pasterzy o kobietach:

Szczęśliwy, który nie wdał się w ich wniki

(D. IV, w. 121)

— jak też uwagi nimf o miłości i życiu myśliwym:

Nie *Kupidowe* zapalą fawory,
Które z pieszczonych myśli więc pochodzą,
Ani łakome uwiodą go zbiory,
Które się w gnuśnym próżnowaniu rodzą.
[...]

Fortunne dziewczki, które przy Dyjanie
Uciechy inszej w *Efezie* nie macie,
Jedno jelenie, jedno gładkie łanie
Z szybkich swych łuczków po górach strzelacie.

(D. II, w. 49—60)

Wskażmy przy okazji, że zmienia też wyraźnie Twardowski istniejący w oryginale wątek pasterzy (*N. P.* II, w. 274—518), dodając, im przyjęte z sielankowej konwencji „kochanki”-pasterki i skupiając w grupę „pasterzy zalotnych” i wiernych zarazem małżonków, tutaj akurat na tle arkadyjskim:

Jeden grał w szaląmajkę, a drugi w *multanki*.
Z nimi spól na murawie siedzące kochanki
Słodko przyśpiewywały, na wiersze i chóry,
Pienia Apollinowe [...]
A pasterki tymczasem — lubo *przypalone*,
Wdzięczne jednak — do doju ręce wysmuknione
I statki gotowały [...]

(*N. P.* II, w. 287—290 oraz 331—333)

Tego rodzaju uzupełnienie wątku wywodzi się z koncepcji miłości wiernej, reprezentowanej w *Dafnis drzewem bobkowym* przez Filindusa:

Atoż nie ganię *swojej* ja *kochanki*,
Że ona *Greczka* — cóż, gdy nie umurzy?!
Choć i przygrubsza, jako to sielanki,
Upali słońce i dym ją przykurzy,

Ona mnie śpiewa, ona *gra w multanki*
I ledwie czasem Wenus mię podburzy,
Ani się kłaniam, ani nisko proszę,
A swe, gdy zechcę, pociechy odnoszę.

(D. IV, w. 73—80)

Podobnie jak w *Dafnidzie*, jest to przy tym i w *Nadobnej Paskwalinie* jedna z niewielu przedstawionych pozytywnie form miłości, wchodząca zresztą w ramy żywota aktywnego.

Twardowski poddaje równocześnie miłość głębszej analizie, czyniąc to na sposób typowo barokowy. Owszem, doraźnie jeszcze przypomina jej wszechwładzę, jak w żartobliwym wezwaniu z okazji śpiącego na złotej łące Kupidyna:

[...] *Ani wy, którzy gdzieś w zamknieniu*
Ciałem tylko — *miękkiemu przeciw przyrodzeniu* —
Tak nań srogo z *żarliwych ambon* swych *każecie*
I czasem niewinnego do krwi biczujecie!
[...] radzę, go nie budźcie.

(N. P. III, w. 157—161)

— wezwaniu, będącym parafrazą słów Kupidyna z *Dafnidy*:

Ani wy ze mną ujeżdżajcie granic,
Co po wzgardzonym wrzeczy depcąc świecie
Z *beśpiecznych* swoich katedr i *kazalnicy*
Na mię przed gminem tak następujecie.
[...]

Ani co w twardym chowani zamknieniu,
W zakonnej zwierzchniej żyjecie ostrości
I gwałt miękkiemu czyniąc przyrodzeniu,
Każecie hardzie w swe doskonałości.

(D. VIII, w. 57—70)

Doraźnie też przywołuje za *Dafnidą* słowa tęsknoty miłosnej, jak w prośbie Wenery do Kupidyna:

I spraw mi to, że *ze mną na jedną godzinę*
Przynajmniej się [nb. Mars] obaczy.

(N. P. III, w. 53—54)

— powtórzonej za Apollinem, błagającym Dafnidę:

Niech nie umieram, a daruj z litości,
Daruj *przynajmniej jedną mię godziną.*

(D. X, w. 197—198)

Zasadniczo jednak skupia się Twardowski na różnych aspektach *vitae voluptariae*, wprowadzając m. in. motyw miłości rodzącej się z próżnowania, jak też pozornego szczęścia i zdrad w miłości. Felicja więc wyjaśnia przypadek Paskwaliny:

[...] Oto-żeś w te wpadła
Dobrowolne poniki — bo się stąd zakradła
Miłość marna, która się z próżnowania rodzi
A oczu nie strzeżonych [...]

(N. P. I, w. 1275—1278)

— znów jakby w ślad za słowami Dafnidy:

Nie Kupidowe zapalą fawory,
Które z pieszczonych myśli więc pochodzą,
Ani łakome uwiodą go zbiory,
Które się w gnuśnym próżnowaniu rodzą.

(D. II, w. 49—52)

Mars, walczący „z Portugalczyki” w Ameryce, wyszydza Kupidyna z okazji nieudanego doń strzału:

[...] Pódź na stronę sobie,
Marna [...] obłudo! Nie teraz w tej dobie
Param się ja miłością, kiedy w tym obrocie
I trojakim opływam czoła swego pocie,
[Ani] tylkoż próżnuję, jako woncezas w Lemnie [...]
Matka twoja [...]
Niech tam miękkie Parysy, jako Cyrce świnię,
Rozkoszami opite w chlewach swych zawiera,
Nie o obóz i mężę zbrojne się ociera!

(N. P. III, w. 79—88)

— słowami zatem uciekającej od miłości Dafnidy:

Nie tak sypilski marmur upłakany,
Jako *trojacie płyną ze mnie poty!*

(D. XII, w. 3—4)

oraz Licyniusza:

Szczęśliwy, który nie wdał się w ich wniki,
Ani tak kogo *Wenus* oszaliła.
Nie tak ma Cyrce głupie niewolniki,
Co ich w *plugawe wieprze obróciła,*
Jako swe, jako ona miłośniki.

(D. IV, w. 121—125)

Wprowadza jeszcze Twardowski bezpośrednie oceny miłości, w stylu barokowo-emblematycznym:

*Bo cóż miłość? — jedno jest pigwą z wierzchu śliczną
I w cukrze arsenikiem, dręcząc ustawiczną
Brańce swoje niewolą, co jej ręce dali.*
(N. P. I, w. 1123—1125)

[...] I któż tak miłował,
Żeby nie był zdradzony? Kto rozkoszy tyle
Uznał w tym apetycie, *ile żółci, ile*
Żądła wzajem?! Traciecie wolność, sławę, zdrowie
I dobre dni pospołu [...]

(N. P. I, w. 1296—1300)

W tych samych niemal słowach mówiły o miłości w *Dafnis drzewem bobkowym* Napeje 1 i 2:

[...] *Gdzieżby tak w miłości,*
Jako jest piękna w swojej z wierzchu cerze,
Nie było żądła i żadnej chytrości
[...]
Cóż, gdy w tym cukrze arsenik szkodliwy
I tyle żółci nieba przymieszały!
(D. III, w. 59—66)

Antyteza życia myśliwych i żywota miłośników jest w *Nadobnej Pasqualinie* rozbudowana o wiele szerzej. Wprowadza ją parokrotnie Twardowski, wykorzystując skrzętnie wszelkie okazje, które stwarzał w tym względzie oryginał. Najbardziej znaczący był tutaj dany przez Felicyję opis szczęśliwego życia nimf-kapłanek Minerwy (lk. 40r—40v):

Patrz, jako wesoły żywot zawsze te nimfy mają, które przy mnie widzisz, bo nie bawiąc się temi marnemi zabawkami — wolnej myśli, którą zowią prawa rozkosz, zawsze używają. A was jedno żałować muszą, że się sami sidlicie niepotrzebnie, mogąc się przez czyste życie, a przez opuszczenie swej wolej stać-że postaciami niebieskimi im podobnymi, bo wasza rozkosz, którą wy rozkoszą zowiecie, jest własny sen ubogiego żebraka, gdy mu się śni, a ów wszystkiego ma dosyć i opływa w szczęściu, a gdy się ocuci, ale on i partyki chleba nie ma. Ale nasze panieńskie rozkoszy są włas[ne], bo w czystości żyjąc, żadnych kłopotów nie znamy, a im więcej tak się schowamy, tem większe nasze z tego ukochanie, bo i sława, i zdrowie wcale nam ostawa, a nawiększa obcowanie z bogi, które wam, przez wasz żywot takowy, rozdzielone być nie może²¹.

Twardowski przejął ogólny sens wypowiedzi Felicyi, o szczęśliwym życiu w czystości, skonkretyzował go jednak i przetworzył w obraz życia nimf-, „kapłanek” Diany:

²¹ Op. cit., s. 80.

Spojrzy na nas, jako my, żyjące w czystości,
W chórze tej tu bogini, żadnych doległości
I kłopotów nie znamy, jako zdrowie służy
I *cera nam wesola*. Skąd żyjemy dłuży
Dobrze nad was, co to w tych rozkoszach pływacie,
A *dnia nigdy i wolnej godziny nie macie*.
Nikt tu ścian nie podpira, nikt pochlebnych pieśni
Przy lutni przyśpiewywa

[...]

Jeśli czasem z *Dyjaną w pole wyjedziemy*,
Tedy nic tam inszego, prócz upatrujemy
Sarnu abo jelenia, gdzie tam w kniei krzyczy
Po nim pies frasowliwy — a każda swej smyczy
I *poszczwania pilnuje*. Lecz więcej nad smoka
Ludzkiego się warujem i strzeżemy oka.

(N. P. I, w. 1311—1330)

Typowo barokowy motyw: życie snem, wprowadzony do romansu jako *exemplum*, mające ilustrować marność rozkoszy miłosnych — pominął, jak widzimy, Twardowski, zachowując poza tym zasadniczą myśl, jak też niektóre sformułowania i zwroty oryginału („Spójrzy na nas...”, „z bogi rozmowy”). Dał natomiast w to miejsce inną nieco opozycję: życie w czystości łączy się u niego i konkretyzuje zarazem w życiu aktywnym, utożsamionym ze służbą Dianie, jako bogini łowów. Dochodzi do tego tradycyjny schemat zewnętrznego wyglądu, jako odbicia kondycji psychicznej ludzi. („zdrowie... I *cera... wesola*”). Również jednak pozorną rozkosz miłości przedstawia Twardowski obrazowo, jako „podpieranie ścian” i śpiew „przy lutni” — konkretnie zatem, choć w nawiązaniu do poetyckiej konwencji serenad i tzw. paraklausithyronów, pieśni przed zamkniętymi drzwiami odpornej kochanki, znanych m. in. z trawestacji Horacego (np. oda I, 25) czy z pieśni I, 21 Jana Kochanowskiego. Owa konkretność i obfitość szczegółów, składających się na swoisty (bo jednak również konwencjonalny) realizm, byłaby właściwością typową dla pisarskiego warsztatu Samuela Twardowskiego, obecną również w *Dafnidzie* i odróżniającą tę sielankę od idealizujących konwencji jej operowego źródła²². *Dafnis drzewem bobkowym* i *Nadobną Paskwalinę* łączy jednak nie tylko, zrozumiały przy jednym i tym samym autorze, ów realistyczny typ pisarstwa. Właśnie za *Dafnidą* bowiem powtórzył Twardowski wspomnianą opozycję: *vita activa* — *vita voluptaria* i sformułował ją nawet przejętymi stamtąd zwrotami:

²² Por. tu szczególnie: A. Szweykowska, „Dafne” — zaginiony *dramma per musica sceny Władysławowskiej*. (Próba rekonstrukcji zawartości utworu), „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 323: Prace Historycznoliterackie, z. 27, Kraków 1973, s. 78—86; taż, *Dramma per musica w teatrze Wazów. 1635—1648. Karta z dziejów barokowego dramatu*. Kraków 1976, s. 168—180.

Jednak w niewczynie i nędzy takowy
Jako wesoly, jako on i zdrowy!

(D. II, w. 47—48)

Już jej [...]
Naśpiewam mutet i pochlebnych pieśni.

(D. IV, w. 17—20)

Nikt mię nie budzi, *nikt ścian nie podpira*

(D. IV, w. 85)

Kto, kto ochoczy, *służy rad Dyjanie*

[...]

Wsiadajmy na koń, *wyjedziemy w pole!*

Wiem niedaleko, *na jedno poszczwanie,*

Upatrzzonego przy jednym tu dole.

(D. II, w. 1—6)

Fortunne dziewczki, które przy Dyjanie

Uciechy inszej w Efezie nie macie,

Jedno jelenie, jedno gładkie łanie

Z szybkich swych łuczków po górach strzelacie.

Co próżne ludzkie niesie frasowanie,

Co miłość umie, na wieki nie znacie.

(D. II, w. 57—62)

Konsekwentnie zwraca też Twardowski uwagę i na drugą stronę, na *vita voluptaria*, przypisując ją wprost środowisku dworskiemu, jak w opowieści Diany o Prozerpinie, u której:

[...] miękkie przyrodzenie,

Utwierdzone zwyczajem i przeszłą niekarą,

Górę wzięło. Czegom ja, *dworką będąc starą,*

Postrzegła częstokroć w *potocznych rozmowach,*

Że jakąś osobliwą w bezpieczniejszych mowach

Miała swoją uciechę i *śmiać się jej było*

I poigrać z małymi chłopiętami miło.

A niech taką wesołość jako kto chce grodzi:

Wenus z żartu i śmiechu napierwej się rodzi.

(N. P. II, w. 1130—1138)

Przypomnijmy, że „przy dworze czas długi” przypatrywał się zwyczajom i flirtom płci nadobnej Licyniusz w *Dafnidzie* (sc. IV, w. 106), tutaj też wypominał w podobny sposób Korydon byłej wybrance:

Ale *poigrać z pasterzmi* Filidzie

I wdać się w śmieszki było nie niemiło!

Co z morskiej *Wenus* piany ród wywodzi? —
Ja zaś rozumiem, że z *śmiechu się rodzi*.

(D. IX, w. 45—48)

Ostatni dwuwiersz wyjaśnia zresztą dopiero niezbyt zrozumiały, bo tylko w połowie przejęty jego odpowiednik w *Nadobnej Paskwalinie*. Wspólność problemu nie ulega jednak wątpliwości: w obydwu utworach są nim dwa przeciwstawione sobie wzorce osobowe i postawy wobec życia, z których jedna tylko, ta wiedząca poprzez pracę i trudy, prowadzi do „niebieskich progów”:

Jednak wiedz, że nie w pierzu ani w materacach
Piżmowanych łabędziach, ale w przykrych pracach
Przez tyle zastąpionych *agrestów i głogów*
Droga wzgórz i przystęp do niebieskich bogów.

(N. P. I, w. 1381—1384)

Słowa Felicyi powtórzą pasterze, tym razem już przy bardziej dosłownym odniesieniu do świątyni Junony:

[...] Od nas dość mieć na tym,
Że-ć pomyślnie życzymy i jako byś zatym,
Znalazszy odpoczynek, tak *chwalebnych progów*
Doszła prętko, łaskawych prosiem o to bogów.

(N. P. II, w. 397—400)

Zdania te dostosowują do nowej sytuacji realny krajobraz ciernistej drogi, w ślad za *Przemianami* Owidiusza zarysowany w *Dafnidzie* wypowiedzią Apollina:

[...] Jest tu ciernia siła,
Są róże leśne, są *kolące głogi*,
Agresty wiosna i oset rozwiła.
Strzeż, byś pieszczonej nie zakłóła nogi [...]

(D. XII, w. 75—78)

W dwojakim już jednak znaczeniu, „dosłownym” i przenośnym, mówił on o wywyższeniu boskich wybranek na niebieskie konstelacje:

Których by nigdy *nie doszli ci progów*,
Gdyby krwią byli nie zasięgli bogów.

(D. XIII, w. 63—64)

W obu wypadkach, i w *Dafnidzie* i w *Nadobnej Paskwalinie*, ma miejsce przenikanie się wzajemne znaczeń poszczególnych obrazów i słów.

„Agresty i głogi” wyznaczają realną drogę ucieczki Dafnidy, jak też trasę Paskwaliny. Świata mitologii nie pojmuje jednak Twardowski zupełnie jednoznacznie. Stąd też i tu i tam chodzi zarazem o połączoną z trudem duchowym „drogę” wewnętrznego doskonalenia się po dokonanych na „Herkulesowych” niejako rozstajach wyborze wzoru życia. I w *Nadobnej Paskwalinie*, wbrew oryginałowi, wprowadza bowiem Twardowski alegoryczną interpretację podróży bohaterki, jako „błądzenia” również po „pustyniach i lassach”, ale też jako „błądzenia” wewnętrznego, gdy wiedzioną była „źle rozumną żądzą” (N. P. III, w. 956—965). Zmiana okaże się tym wyraźniejsza, gdy uwzględni się jedynie moment cudowności, który w tym miejscu wydobywa rękopis, w słowach Belizy:

[...] w czym też osobną łaskę i cud bogini poznasz, że coś tu przez ten czas nie mały i z wielkim niebezpieczeństwem drogę miała, tę odprawisz, że dziś na noc bezpiecznie i bez pracy, za pawem idąc, w kościele Minerwy będziesz [...] (k. 70r — 70v)²³.

Ściśle z tym wiąże się — jako punkt dojścia — motyw dobrej sławy, naddany oryginałowi przez Twardowskiego. Paskwalinie bowiem chodzi wyraźnie o to, by „podnieść Imię swoje do nieba i wiecznie zasłynąć” (N. P. III, w. 172—173) i by zostawić „panienkom przykład znaczny w sobie (N. P. III, w. 1071). Rękopis przekonuje o zupełnie innej nawet czasowo koncepcji zakończenia. Paskwalina według niej wcale jeszcze nie umiera, lecz właśnie „za panią wszech jawnie jest opowiedziana i teraz [...] zażywa rozkoszy w pokoju [...]” (k. 73r)²⁴. Chwałę (i władzę) ziemską przekształca zatem Twardowski w „dobrą” sławę i wzór dla potomnych, którym to wzorem już wcześniej uczynił również Dafnidę (D. XIII, w. 21—24; XIV, w. 61—64).

Z *Dafnidą* wreszcie łączy *Nadobną Paskwalinę* ideał „złotej mierzności”, przestawania na swoim, oraz cnoty. Przykładów tej postawy dostarczają postacie spotykane po drodze przez bohaterkę: rybak (N. P. II, w. 162—175), Apollo (tamże, w. 629—631), Diana (tamże, w. 849—855), a nawet Beliza (N. P. III, w. 876—885). Wszystkie te miejsca odróżniają wersję Twardowskiego od rękopisu, gdzie podkreśla się bądź to ubóstwo (przy rybaku), bądź też przepych i bogactwo (przy Dianie i Belizie). Źródeł nowych idei znowu szukać należy w *Dafnidzie* — w pochwalie życia myśliwego (D. II, w. 45—48) i złotego wieku (D. III, w. 25—30). Ów „wiek szczęśliwy” umiejscawia Twardowski w *Dafnidzie* przed potopem, „niż morze Pirchy wielki świat zalało” (D. III, w. 24). W *Nadobnej Paskwalinie* doraźnie przesuwają nieco czas, nakładając chrześcijańską

²³ *Historie świeże i niezwykłe*, s. 106.

²⁴ Op. cit., s. 108. Zob. też T. Kruszevska-Michałowska, „Różne historie”. *Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej*. Wrocław 1965, s. 39.

historię rodzaju ludzkiego, również jednak ulegającego złu. Felicyja tak w tym względzie poucza bohaterkę:

[...] W czym się osądzicie,
Zeście sobie przyczyną. Bo się i rodzicie
Z przyrodzenia wolnymi, i — gdy świat wracali
Z wód Deukalijonowych — bogowie wam dali
Własną wolę w obojej, złej i dobrej, drodze,
Dawszy udzielonemu rozumowi wodze
Z boskich swoich postaci [...]

(N. P. I, w. 1289—1295)

Jednym ze źródeł zła ma być Wenera i Kupidło. Dlatego też tym ważniejszy się stawał czyn Paskwaliny: zniszczenie strzał miłosnych. W ramach romansowej historiozofii nabierało ono znaczenia wyrażnie symbolicznego, oznaczając zwycięstwo Paskwaliny nad własną namiętnością, co zresztą nie przeszkadzało Satyrowi w wyrażeniu emfatycznej nadziei na nowy wiek złoty (N. P. III, w. 535—538). Uczyni to samo zresztą i narrator, w końcowym życzeniu, by powrócił „Saturnów wiek” (N. P. III, w. 1090—1094).

Po drodze Paskwaliny ustawił Twardowski, jak widzimy, oazy-wspomnienia złotego wieku, mające być przykładem szczęśliwej mierności, połączonej z cnotą. Nawiązał też wprost do mitu, jako do punktu odniesienia w interpretacji romansowej fabuły. *Dafnida* była tu bez wątpienia pomocna, stąd choćby, że już w niej wyraził wcześniej Twardowski swe zasadnicze w tym względzie myśli. Była ona też jednak miejscem doświadczeń tylko i pośrednikiem, przenoszącym (i aktualizującym zarazem) schematy ideowe zawarte w antycznej jeszcze twórczości, m. in. Owidiusza (*Przemiany*) i Horacego (księgi ód, epody), na gruncie polskim zaś spopularyzowane przez Jana Kochanowskiego²⁵, jak choćby w pieśni I, 5:

Kto ma swego chleba,
Ile człeku trzeba,
Może nic nie dbać o wielkie dochody,
O wsi, o miasta i wysokie grody.

(w. 1—4)

i w pieśni II, 4:

Zdrój przezroczystej wody, lasu średnia miara
I zasiewku mojego niepochybna wiara
Rządcy płodnej Afryki, szeroko władnemu,
Nie da się znać, że w szczęściu przerównana jemu.

(w. 29—32)

²⁵ Cytuję za wydaniem Szczerbickiej-Śląkowej (zob. przypis 19).

W sumie Twardowski wzbogacił bez wątpienia tekst romansu o nowe, nie istniejące w oryginale elementy treści, wspólne zwłaszcza kulturze humanistycznej, aktualne jednak również we współczesnej mu literaturze szlacheckiej. Na zasadzie aktualizacji też, jak można sądzić, nastąpiło zbliżenie dwu tak przecież różnych od siebie (również gatunkowo) utworów, jak sielanka i romans — zbliżenie prowadzące do wykorzystywania wprost i częściowego powtarzania tekstu wcześniejszego.

3

Przekształcenia, których w stosunku do oryginału dokonał w *Nadobnej Paskwalinie* Twardowski, nie ograniczyły się bynajmniej do spraw natury ideowej. Nie mniej bodaj ważne i dla ostatecznego kształtu utworu również w skutkach doniosłe były inne jeszcze, te z zakresu ściśle już epickiego warsztatu autora. Mówiliśmy o nich wielokrotnie wyżej, niekiedy doraźnie tylko, przez cały ciąg zestawień tekstowych romansu z jego wczesną poprzedniczką — *Dafnidą*. Dorzucmy tu jeszcze dalsze, zwracając już tylko uwagę na sposób opisu przyrody oraz konstrukcję postaci.

Z wielu przedstawień krajobrazu wspomnieć zwłaszcza trzeba opis złotej łąki widzianej oczyma Felicyi, kapłanki Minerwy. Przestrzega ona Paskwalinę:

Żebyś [...]
W tej wodzie *nie zasnęła*, abo cię wesoły
Darnem majeranowym i miękkimi zioły
Brzeg nie uwiódł [...]

(N. P. I, w. 1450—1453)

— pomna jakby kuszących Dafnidę słów Apollina:

Sam ci *świeżymi* ziemię *fiolki* zronię
I *darń* pod głowę dam *majeranowy*,
Sam rozwitymi mirtami zasłonę
[...]
Strudzonym oczom niosąc sen gotowy [...]

(D. VII, w. 153—158)

Podobnie jest z przedstawieniem lasu, polowania oraz ogrodu Junony. Czytamy, że Paskwalina z Dianą:

[...] poszły głębiej,
Gdzie moc srogą bażantów, jarząbków, *golębi*,
Głuszców, drozdów, kwiczołów i ptastwa innego
Po *gałęziach rozwitych* lasu tam onego
Wieszając się — nadyjdą [...]

(N. P. II, w. 1033—1037)

Innym znowu razem:

Aż tu blisko posłyszają srogi chrzęst w szelinie

(*N. P.* II, w. 1150)

W ogrodzie Junony widzi Paskwalina

[...] Wiele [...] dorodnych
Buków, dębów, jesionów [...]
Nardów, fiołek, piwonij [...]

(*N. P.* III, w. 895—897)

Wszystkie te obrazy wprowadził już wcześniej Twardowski w *Dafnidzie* — w śpiewie Zefirów i Syren:

Ty *po gałęziach* ptaszętom *zwieszonym*
Słodsze nad kanar moderujesz glossy.

(*D.*, *Prologus* sceny, w. 27—28)

Pieszczone mile karmią się *gołębie*,
Grzywacze skrzydły żartkami tarkają
I po rozwitym wieszszając się drzewie
Zbierają śrebne piany swe cietrzewie.

(*D.* VI, w. 69—72)

— w słowach nimf:

Tu niedźwiedź gruby chróści po szelinie

(*D.* II, w. 33)

— w zdaniu wreszcie pasterza Korydona:

Nawącham się ja, między pasąc bory,
Konwalijej białych, fiołek, piwoniej.

(*D.* IX, w. 11—12)

W ostatnich przykładach, mimo pewnej sentymentalnej konwencjonalności niektórych zwrotów i realiów przyrodniczo-biologicznych (nardy, fiołki, gołębie), uderza obfitość szczegółów i realizm opisów, opartych na obserwacji polskiego krajobrazu i odróżniających od swoich wzorów ujęcia Twardowskiego tak w *Dafnidzie*, jak w *Nadobnej Paskwalinie*.

Zestawieniem elementów wspólnych objąć też trzeba sylwetki postaci. Przede wszystkim — samej Paskwaliny. Jej początkowy opis, znany

w literaturze przedmiotu jako przykład stylu barokowego²⁶, zawiera m. in. dwa szczegóły. Jeden z nich, konwencjonalne „jagody [...] pomieszane Na pół ze krwią i mlekiem” (*N. P. I*, w. 173—175), uznać trzeba za neutralny, mimo że przedstawianej w *Dafnidzie* przez Tyryntusa Testyli również „Glanc bije z twarzy, mlekiem, krwią mieszany” (*D. IV*, w. 59). Drugi jednak:

A wprzód włos po ramionach płynął bursztynowy
(*N. P. I*, w. 161)

— jest już bardziej nowy u Twardowskiego i został przejęty właśnie z opisu Testyli:

Włos po ramionach płynie zaniedbany
(*D. IV*, w. 57)

oraz z obrazu Dafnidy:

Już się porywa, już i bursztynowy
Włos po ramionach w złoty czepek zbiera²⁷.
(*D. X*, w. 149—150)

Dalej. Zmęczoną Paskwalinę

[...] sen powoli,
Zakradłszy się do głowy, ciężko także zmorzy
I na darnie porzuci.
(*N. P. III*, w. 214—216)

Po obudzeniu się zaś

[...] Paskwalina śliczne swe otwierać
Zwierciadła poczyniała. Ale gdy przecierać
Przyszło je z tych obłoków [...]
[...] ogarnie [...] ją strach srogi.
(*N. P. III*, w. 319—322)

Otóż i pierwszy, i drugi opis (ten ostatni nawiązujący też częściowo do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego²⁸), użytkował już Twardowski w *Dafnidzie*, gdzie uciekająca nimfa

²⁶ Zob. R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931, s. 57—59.

²⁷ W rękopisie brak w ogóle opisu urody Paskwaliny i mówi się w nim ogólnie tylko o jej „niewymownej cudności i gładkości” (k. 28r). Por. *Historie świeże i niewyuczajne*, s. 70.

²⁸ Pieśń XVI, strofy 18—20.

*Na miękkim darnie sama się złożyła
[...] niewczasem przykrym zmordowana*

(D. X, w. 106—107)

i gdzie wzdychał Apollo:

Jako bym [...]
Z oczu jej sobie budował *zwierciadła!*

(D. X, w. 139—140)

oraz oznajmiał, że

[...] podnosi już głowy
I ciężkie ze snu *powieki przeciera*

(D. X, w. 145—146)

Na obraz śpiącej Dafnidy wystylizował też zresztą Twardowski sen Kupidyna na złotej łące:

[...] *Zapałą się śliczne*
Różańcem mu jagody, tocząc pot perłowy;
[...]
Dodawała tego snu wdzięcznym swym *szemraniem*
Rzeka sama i z boku chłodnym powiewaniem
Łagodnych fawonijów poruszając drobne
Ptaszęta do śpiewania [...]

(N. P. III, w. 108—124)²⁹

Już bowiem Dafnidzie

Południm skronie *ogniem [...] palają,*
A pot perłowy spada na jagody.
Ptaszęta drobne jej przyśpiewują,
Łagodnie szemrząc pochlebują wody,
A fawonije ze stron powiewają,
Słodki sen niosąc i ucieszne chłody.

(D. X, w. 113—118)

Obydwa teksty są niekiedy, jak w tym wypadku, tak bliskie sobie, że jeden z nich uznać by wręcz można za redakcję pierwotną — gdyby nie zasadnicze różnice w gatunku i w rozmiarze wiersza. Zresztą zbieżności obejmują niektóre jedynie partie utworów i składają się na pewne tylko

²⁹ W rękopisie znów mówi się tylko, że Kupido, „siadszy pod krzakiem różmarynowym, między wysoką, woniącą trawą, że go zgoła samego, jako maluczkiego, widać nie było, smaczno zasnął” (k. 61r). Por. *Historie świeże i niezwyčajne*, s. 98.

schematy tematyczno-opisowe, jak urok postaci płynący z pozornego zaniedbania (czy raczej naturalności) czy zmysłowość śpiącej kobiety. Do typowych dla Twardowskiego należałoby wreszcie zaliczyć dalsze motywy opisowe, jak próby indywidualizacji w odczuwaniu przyrody, w zależności od sytuacji i stanów psychicznych. Charakterystyczne są tu zwłaszcza sceny strachów nocnych w lesie, w które wprowadza Twardowski za każdym niemal razem Paskwalinę, zwłaszcza w pierwszej wyprawie, do Felicy, ale też i w głównej podróży, do świątyni Junony:

[...] Tym więcej jeszcze jej natworzy
Noc swych straszdył, gdy lada zda się jej pień srogi.
To ziemia się podnosić i stawiać na nogi
Olbrzymy niezmierzone. To w długich głzach Parki,
Piastujące *na głowach* śmiertelne zegarki.
Lada cień ją, lada list — pod głuchą tę trwogę
Tylkoż chróśnie po ziemi, ustraszony niebogę.
Cóż, by hydra albo gdzie chamaleon pisnął,
Co hijena *abo wilk oczyma zabłysnął*
I przed nią te fałszywe stanęły zwierciadła?!
Jako by nad Acheron nie głębiej przepadła?!

(N. P. I, w. 1170—1180)

Już zresztą w obrębie samej nawet *Nadobnej Paskwaliny* widoczny jest pewien schematyzm opisów, wynikający z powtórzeń tych samych nawet zwrotów i słownych zestawień czy choćby tylko tropów myślowych (zob. N. P. II, w. 274—280; II, w. 518—523). Źródłowo sięgają one bodaj ody I, 23 Horacego, *Vitas inuleo me similis, Chloe*, znanej z przekładu Jana Kochanowskiego:

Bo, by sie namniej na drzewie wzjężyły
Powiewne listki, by namniej ruszyły
Jaszczurki krzakiem, ta sie dusza złęknie,
Aż od bojaźni na ziemi przyklęknie.

(ks. I, pieśń 11, w. 5—8)

Twardowski nie tylko jednak zmienia podmiot relacji; poszerza również pole widzenia i pogłębia stan odczuwania bohaterki. Czyni zaś to wykorzystując doświadczenia i konkretne nawet formuły słowne *Dafnidy*:

Nie znam, a celem wszytkiej śmierci stoję:
Może wilk błysnąć oczyma wściekłem
[...]
Lada się cieniu, licha dziewczka, boję,
Lada i listu, gdy chróśnie po ziemi —
Cóż, by bestyja która tu wypadła,
Jako bym głębiej Awernu przepadła?!
[...]

Aż niebo leci, góry się ruszają,
Olbrym się jakiś dobywa podziemny,
Którego nieba ramiona sięgają,
To blade jędze i w długich gźlach Parki,
Ciekące niosąc na głowie zegarki.

(D. VII, w. 49—64)

Przytoczenia powyższe dowodzą, że niekiedy można wprost nawet śle-
dzić drogę czysto formalnego przenoszenia 11-zgłoskowca *Dafnidy* w 13-
-zgłoskowiec *Nadobnej Paskwaliny*, jak choćby w wierszach:

Jako bym głębiej Awernu przepadła

(D. VII, w. 56)

oraz

Jako by nad Acheron nie głębiej przepadła

(N. P. I, w. 1180)

Innym wspólnym dla obu utworów, nieobecny zaś w rękopisie sche-
matem treściowym jest obraz cierpień miłosnych i skargi człowieka za-
kochanego bez wzajemności. Ma to miejsce np. przy żalach Paskwaliny
nad sobą po odtrąceniu jej przez Oliwera (N. P. I, w. 1073—1112) — ża-
lach, które znowu stanowią kontaminację kolejnych wypowiedzi z *Dafni-
dy*: skargi odrzuconej Filis (D. IX, ww. 50, 97, 145—149, 177—184), re-
fleksji zakochanego Tyryntusa (D. IV, w. 33—36), narzekań Apollina
(D. X, w. 21—23) oraz żalów i prośb samej Dafnidy (D. XII, w. 19—20;
XIV, w. 11—13; XIV, w. 73—76).

Dodać by można tu wreszcie kompozycję i realizację słowną lirycznej
pieśni dziękczynnej, rodzaj zatem eucharystykonu, który w *Nadobnej
Paskwalinie* włożył Twardowski w usta Satyra:

[...] Teraz [...]

[...] tobie wprzód należy ta chwała,

O dostojna dziewico, *należy śpiewanie*

Proste nasze, i tryumf, i rozkazowanie

Po nim ludziom po ziemi. Bo skąd *krwawe boje*

I płacziwa *erynnis*, i złe wszystko swoje

Na *świat* brzemień zważyło. Skąd *wrócone* cnoty,

Zgoda, pokój i znowu wiek nastanie złoty.

[...] Zaczynam ja pierszy:

Acz lutnie tu Febowej ni wylanych wierszy

Z jego gdzieś tam trypodu żadnych nie zasięgu,

Ani koni w karoce słoniową zaprzęgę

Białych rzymskich — *ale cię drumlą swą ubogą*

Chwalić będę. Czego mi [...]

[...] pomogą powietrza burzliwe
[...] A cóż ludzie więcej [...]
[...] i ci, co w klasztorach
Po przesutych popiołem tarzając się worach
Ustawiczne od niego cierpią niepokoje —
Wolni od tej godziny, niechaj ci podwoje
Tryumfalne podniosą [...]

(N. P. III, w. 530—563)³⁰

Pieśń ta zawiera w sobie pogłosy eucharystykonu Pasterzy z *Dafnidy*, poświęconego Apollinowi i jego zwycięstwu nad smokiem. Również i tutaj podkreślony jest motyw prostoty śpiewu i dystansu adresata, jak też motyw wielkości czynu:

Które już dzięki usty śmiertelnymi
Apollinow[i] oddane być mogą,
Które *tryumfy* z końmi zwyciężnemi
Muzyką naszą śpiewane ubogą,
Że [...]
Wrócił nam żywot, wrócił wolność drogą?
Przeto, co w piersiach ducha, dobywajmy,
A proste nasze pieśni mu śpiewajmy.

(D. V, w. 41—48)

A świat, co błądą obszedł był erylą,
Spędziwszy twogi, twarz na się wziął inną.

(D. V, w. 39—40)

Na zasadzie antytezy i odwrócenia sytuacji uległa tu przy okazji sparafrazowaniu zwycięska pieśń Kupidyna:

Nie gniewajcie mię, mędrkowie, ja radzę
[...]
Ani co w *pustym zamieszkani cieniu,*
Wszystek trawicie wiek w bogomyślności,
Ani co w twardym chowani zamknięciu,
W zakonnej zwierzchniej żyjecie ostrości
I gwałt miękkiemu czyniąc przyrodzeniu,
Każecie hardzie w swe doskonałości.

(D. VIII, w. 49—70)

Na żywo niejako mamy tu możliwość obserwowania genezy tekstu *Nadobnej Paskwaliny* i metody pracy jej autora. Już raz użyte (na zasadzie

³⁰ Przytoczona pieśń dziękczynna również nie ma swego odpowiednika w rękopisie. Satyr, potargawszy więzy Paskwaliny, mówi tutaj jedynie: „O najszczęśliwsza łąko, na której widzę trzaski łuku i strzał nieprzyjaciela naszego i sztuki pasa matki jego, teraz się za naszczęśliwszego satyra policzam, iż tak zacny łup nieprzyjacielski widzę [...]” (k. 66v). Por. *Historie świeże i niezwyčajne*, s. 103.

przejęcia nawet z innych źródeł) zwroty i wyrażenia, jak też pewne motywy i tropy myślowe — wykorzystuje on ponownie i wprowadza w nowe zupełnie bądź zbliżone konsytuacje i konteksty. Ostatnie przykłady pozwalają też odsłonić jeszcze inny moment. Jak wiemy, sposobem wypowiedzi dominującym w *Dafnidzie* był monolog. W jego ramach istniały — przynajmniej potencjalnie — mniej lub bardziej samodzielne całości liryczne, jak choćby przytoczona wyżej ułamkowo pochwalna pieśń Pasterzy. Podobne rozwiązania kompozycyjne wprowadza Twardowski również w *Nadobnej Paskwalinie*, w stopniu wyraźnie zmniejszonym, zauważalnym jednak i mającym bez wątpienia wpływ na ostateczny kształt utworu.

Można wskazać genezę omawianej kompozycji. Szukać by jej trzeba w szkolnych jeszcze doświadczeniach Twardowskiego, w których nieobojętą rolę odegrała nauka o stylach retorycznych, jak też o ustalonych jeszcze w antyku gatunkach lirycznych, z których pewne tylko omówił — również w wykładach szkolnych, w latach dwudziestych XVII w. — Maciej Kazimierz Sarbiewski, w ustępie o sylwach⁸¹. Wykłady Sarbiewskiego dowodzą zresztą, że również poezja bukoliczna należała do programów szkolnych, w jej zaś ramach, jako lektura bodaj, także *Arcadia* Sannazara, w której włoski autor wprowadził, jako nowość, m. in. tematykę piskatorską, mającą swoje odbicie również w *Nadobnej Paskwalinie*. Warto zaś o tym wspomnieć choćby dlatego, że losy Paskwaliny przedstawił Twardowski na tle wcale nie tradycyjnie arkadyjskim, lecz właśnie piskatorskim, pełnym niebezpieczeństw i trudów życia, i że na owym tle właśnie oparł ideologię utworu.

*

Porównanie tekstu z *Dafnidą* jeszcze nie rozwiązuje wszystkich problemów genetycznych *Nadobnej Paskwaliny*. Bez wątpienia jednak poszerza wyraźnie naszą znajomość utworu. Tłumaczy przede wszystkim już sam wybór tematu. Sięgnięcie po romans i jego niecodzienną fabułę nie było mianowicie celem samym w sobie. Znany, a być może i popularny w Polsce zagadkowy pierwowzór stał się jedynie kanwą, na której rozsunął Twardowski zupełnie nowe wartości. Tak ideowe, jak formalne. Pogłębił przede wszystkim całkiem banalny pierwotnie gatunek. Idąc za duchem czasu i podchwytyjąc zainteresowania czytelnicze, na pociągającym tle przedstawił aktualne sprawy polskiej rzeczywistości. Te doraźne (choć również ważne), jak sprawę wojen kozackich. Ale też i bardziej ogólne,

⁸¹ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954. „Biblioteka Pisarzy Polskich”, S. B., nr 4, s. 246—248.

jak stały w literaturze szlacheckiej ideał złotej mierności. Swoim utworem realizował z pewnością kontrreformacyjny postulat poezji moralnej i dydaktycznej. Postulat ten związał jednak z tradycjami kultury narodowej (czy ściślej: ziemiańskiej) i z sarmacką obyczajowością. W rezultacie stanął w wyraźnej opozycji wobec obyczajowości i kultury dworskiej. W ramach tej opozycji realizował też jednak równocześnie możliwy do przyjęcia model poezji miłosnej. Nie sięgnął w niej, rzecz prosta, do rozwiązań epikurejskich, czy wręcz eudajmonistycznych — nie wyznaczały one przecież twórczości nawet pisarzy okresu renesansu. Propagując zaś wyższość rozumu nad namiętnością, dawał wyraz i tej ostatniej. Jako jeden z pierwszych, śladem Piotra Kochanowskiego, umiał przedstawić w naszej literaturze ten tak złożony stan wewnętrzny.

Konfrontacja z *Dafnidą* ujawniła mocniej właściwości indywidualne warsztatu pisarskiego autora. Twardowski wyraźnie zrezygnował z gatunkowych składników romansu, zwłaszcza z wartkiej fabuły, wprowadzając do utworu momenty statyczne, bądź też przynajmniej je rozbudowując. Wykorzystał je dla opisów przyrody, przedstawień stanów wewnętrznych i różnego rodzaju wstawek lirycznych. Te właśnie momenty treściowe, a obok nich cała warstwa słowna utworu — złożyły się na najbardziej widoczną różnicę z romansowym oryginałem. Podniósł go w rezultacie Twardowski i gatunkowo zbliżył do innych swoich utworów, tych z zakresu epiki historycznej. Udział zaś w tym największy, jako pole doświadczeń pisarskich, miała właśnie *Dafnida* — ideowa i stylistyczna poprzedniczka *Nadobnej Paskwaliny*.