

PAULINA POTERAŁA

UNIwersytet Łódzki
E-MAIL: PAULINA.POTERAŁA@GMAIL.COM

Fauna i flora w utworach Samuela Twardowskiego inspirowanych mitologią

STRESZCZENIE

Artykuł omawia sposoby przedstawiania oraz włączania do tekstów Samuela Twardowskiego ze Skrzypny opisów krajobrazów, roślin oraz zwierząt. Koncentruje się na twórczości inspirowanej mitologią, a więc na dialogowej sielance epickiej *Dafnis drzewem bobkowym*, dwóch epitalamiach epickich (pierwsze poświęcone Jakubowi Rozdrażewskiemu i Annie Przyjemskiej, drugie – Piotrowi Opalińskiemu i Annie Sieniuciance) oraz romansie *Nadobna Paskwalina*. Publikacja podzielona jest na trzy części. Pierwsza z nich omawia realizację założeń kategorii *enargei* i *energei* w opisach przyrody, kolejna odnosi się do świata roślin oraz zwierząt jako elementu współtworzącego kreację bohaterów. Ostatni komponent szkicu dotyczy elementów przyrody inspirowanych mitologią.

Fauna i flora w utworach Twardowskiego pełni następujące funkcje: tworzenie świata przedstawionego, urozmaicenie utworów, podkreślenie urody, charakteru czy też przemiany bohatera, oddanie ulotności chwili oraz atmosfery towarzyszącej opisywanemu wydarzeniu. Opisy przyrody emanują sensualnością, dynamizmem, a także odwołują się do afektywnej i perswazyjnej roli poezji, czerpiąc z tradycji retorycznej. Wątki roślinne oraz zwierzęce pokazują skalę wyobraźni poety, jego wrażliwość na piękno natury, jak również świadczą o istotności omawianego tematu w dziełach Twardowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Samuel Twardowski, fauna, flora, mitologia, barok, *enargeia*, *energeia*

Przyroda w wiekach dawnych była wyznacznikiem rytmu i jakości życia, przedmiotem nieustającej uwagi, obserwacji, obiektem fascynacji oraz podziwu. Z jednej strony obdarzała ludzi dobrami naturalnymi i zachwycała

pięknem, z drugiej stanowiła nieposkromioną siłę, przerażała swą niedostępnością, dzikością czy też przypisywaną jej „magicznością”. Przyroda była ważnym tematem szeroko rozumianej sztuki piśmienniczej. Jako „całość kosmologiczna” wzbudzała refleksje filozoficzne oraz naukowe, jako „naturalne wyposażenie Ziemi” prowokowała do powstawania dzieł poszerzających wiedzę na temat natury, jako zjawisko uchwytnego przez zmysły piękna stanowiła zaś inspirację do tworzenia dzieł poetyckich¹.

Motywy fauny oraz flory nader często występują w utworach Samuela Twardowskiego. Pisarz w swej twórczości kreował opisy tak, aby unaocnić piękno natury oraz oddziaływać na zmysły czytelnika. Deskrypcje przyrody sarmackiego Marona charakteryzują się niezwykle bogactwem, szczegółowością, dynamizmem oraz sensualnością wizji. Świat fauny i flory był dla niego skarbnicą symboli, alegorii czy skonwencjonalizowanych porównań, odnosił się do fantastycznych, mitologicznych stworzeń oraz roślin. Godne namysłu wydaje się ukazanie sposobów przedstawiania oraz włączania do tekstów sarmackiego Marona opisów krajobrazów, roślin i zwierząt. Podstawową metodą analizy jest badanie zależności oraz znaczenia retoryki w ukształtowanych przez Twardowskiego deskrypcjach. Retoryczna perspektywa interpretacyjna pozwala na dokładniejsze rozpoznanie wybranych dzieł. Punktem wyjścia rozważań są utwory inspirowane mitologią, gdyż to właśnie w nich szczególną rolę odgrywa świat przyrody. Teksty reprezentują różne gatunki literackie, zostały napisane w kolejnych etapach twórczości poety, na kanwie innych dzieł, co podkreśla, że fascynacja fauną i florą była trwałym zjawiskiem w twórczości Twardowskiego.

Dafnis drzewem bobkowym – dialogowa sielanka epicka – została wydana w 1638 roku, a więc na początku literackiej drogi autora. Do napisania *Dafnis* Twardowski wykorzystał *Metamorfozy* Owidiusza oraz operę teatru Władysława IV z 1635 roku pt. *Dafnis*². Dwa kolejne teksty objęte badaniami to epitalamium epickie z 1644 roku poświęcone Jakubowi Rozdrażewskiemu i Annie Przyjemskiej (rozkwit twórczości), wzorowane na tekście Klaudiana poświęconym Honoriuszowi i Marii³, oraz wierszowany romans

¹ Tadeusz Bieńkowski stwierdził, że przyrodę w wiekach dawnych rozumiano szeroko, jako: elementy kosmologiczne, naturalne wyposażenie Ziemi (góry, rzeki, zwierzęta *etc.*), zjawiska przyrodnicze (burze, przypływy *etc.*), zarazy i epidemie oraz tajemne siły natury. Zob. T. Bieńkowski, *Wiedza przyrodnicza w Polsce w wieku XVI*, „Monografie z Dziejów Nauki i Techniki”, t. CXXXIV, Wrocław 1985, s. 5.

² J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 277, s. XV–XVIII, XXV–XXXI.

³ K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 74.

Nadobna Paskwalina z 1655 roku, jak zadeklarował autor: „z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór”⁴, a więc adaptacja niezidentyfikowanego dotąd tekstu hiszpańskiego⁵ (schyłek twórczości). Ostatni utwór włączony do rozważań jest dziełem zwieńczającym dorobek artystyczny Twardowskiego. Poeta oparł go na pieśni weselnej Stacjusza dla Palladiusa i Celerinii⁶. Epitalamium wydano w 1661 roku z okazji zaślubin Piotra Opalińskiego i Anny Sieniucianki.

Praca ze względu na złożoność przedstawianego problemu składa się z trzech części. Pierwsza z nich omawia realizację założeń kategorii *enargei* i *energei* w opisach przyrody, kolejna odnosi się do świata roślin oraz zwierząt jako elementu współtworzącego kreację bohaterów. Ostatnia część szkicu dotyczy elementów przyrody inspirowanych mitologią.

***Enargeia* i *energeia* w opisach przyrody**

Zasada twórczego naśladowania świata natury, przedmiotów rzeczywistych czy też dzieł ludzkich była przestrzegana przez autorów nowożytnych. Artyści często podporządkowywali swą twórczość pragnieniu przedstawienia wytworów mimetycznych w sposób wymowny, żywy, aby odbiorca pod wpływem wysłuchania bądź lektury tekstu wytworzył w wyobraźni obraz dorównujący obiektom lub scenom realnym.

Pojęcia *enargeia* (unaocznienie lub łac. *evidentia*) i *energeia* (żywość opisu) pojawiły się już w rozprawach teoretyków antycznych, a następnie przejęte zostały przez uczonych nowożytnych, szczególnie piętno odciskając na literaturze renesansu oraz baroku. Podstawowy sens unaocznienia i żywości opisu ukonstytuował się w antyku. Prekursorem pojęć był Arystoteles, który ukształtował teorię literackiej *enargei*, a także w znaczący sposób wpłynął na definicję *enargei*. Pierwszy termin był dla filozofa niezbędnym walorem wypowiedzi, podkreślającym wytworność stylu, związanym z działaniem oraz ruchem. Drugie pojęcie nie pojawiło się w sposób dosłowny u Stagyryty, jednak wyodrębnił on właściwość języka poetyckiego o nazwie „przedstawienie unaoczniające”⁷.

⁴ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 1 (karta tytułowa).

⁵ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87, s. XVIII–XXV.

⁶ K. Mroczek, op. cit., s. 74.

⁷ B. Niebelska-Rajca, „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literatury renesansu i baroku, „*Studia Staropolskie. Series Nova*”, t. XXXII (LXXXVIII), Warszawa 2012, s. 9–52.

Należy jeszcze wyjaśnić, co rozumiemy przez „przedstawienie unaoczniające” i w jaki sposób je uzyskujemy. Unaoczniającym nazywamy takie przedstawienie, które pokazuje rzeczywistość jak żywą. Nazwanie więc człowieka dobrego „kwadratem” jest przenośnią, gdyż oba pojęcia oznaczają coś doskonałego, nie zawiera jednak ożywienia. Zawiera je natomiast wyrażenie [...] „Zerwali się już Grecy więc na równe nogi”.

„Zerwali się” – wprowadza element ożywienia i stanowi przenośnię, oznacza bowiem „szybkość”. [...] wydaje się, że rzeczy te żyją, ponieważ otrzymały cechy istot żywych⁸.

Dla Arystotelesa unaocznianie i żywość opisu współistnieją, są wobec siebie komplementarne. Jednak takie płynne, swobodne posługiwanie się oboma pojęciami oraz ich naturalna bliskość estetyczna doprowadziły w późniejszym czasie do błędnego odczytywania obu terminów – utożsamiania⁹. Jednak, jak twierdzi Albert Gorzkowski, u Stagiryty między *energeia* i *enargeia* istnieje znacząca różnica:

[...] „enargeia” to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; „energeia” zaś to ogólnie *virtus elocutionis*, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej „żywość obrazu”, aktualizującej tkwiącą w naturze i *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle¹⁰.

Arystotelesowską myśl przejęli i kontynuowali między innymi: Dionizjusz z Halikarnasu, Demetriusz, Torquato Tasso czy – na polskim gruncie – Maciej Kazimierz Sarbiewski¹¹. Rozprawy naukowe z XVI oraz XVII wieku nie zmieniły w sposób znaczący podstaw teoretycznych obu kategorii reto-

⁸ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, tłum. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 265–266.

⁹ Więcej na ten temat zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit.

¹⁰ A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba*”. *Zagadnienie unaoczniania w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 47. Gorzkowski powołuje się na pracę: J. H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1972.

¹¹ Antyczne i nowożytne teksty teoretyczne o pojęciach *energeia* i *enargeia* zob. m.in. Arystoteles, op. cit.; Demetriusz, *O wyrażaniu się*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 81–167; Dionizjusz, *O zestawieniu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie...*, op. cit., s. 168–269; M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954; idem, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958; T. Tasso, *Rozważania o sztuce poetyckiej*, tłum. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 430–450.

rycznych¹². Barbara Niebelska-Rajca całościowo przeanalizowała materiał antyczny, renesansowy oraz barokowy. Badaczka podjęła się stworzenia definicji pojęć, nadmieniając, iż tego typu terminy trudno podporządkować „sztywnym” regułom. Według niej *enargeia* jest szczególnym typem opisu, który odwołuje się do zmysłu wzroku (lub/i do innych zmysłów), kształtując w wyobraźni sugestywny, precyzyjny, a także sensualny obraz przedmiotu mowy. Jest to jedna z koniecznych wartości języka poetyckiego. Natomiast *energeia* to metoda artystycznej ekspresji, siła wyrazu, polegająca na uzyskaniu „żywości” – osiągnięciu pełnego urzeczywistnienia poprzez ożywienie nieożywionego.

Odwoływanie się do wzrokowego postrzegania obrazów słownych wiąże literaturę z malarstwem. Powinowactwo obu sztuk było istotnym tematem rozważań teoretyków antycznych, jednak najważniejsze wydają się dwa aksjomaty¹³: horacjańskie zdanie z listu *Do Pizonów* „ut pictura poesis” (poemat jest jak obraz) – rozumiane, co nie było intencją poety, normatywnie – które następnie przekształcono w „ut pictura poesis erit” (niech poezja będzie jak obraz); oraz sentencja Symonidesa z Keos, cytowana przez Plutarcha, iż „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”¹⁴. Oba stwierdzenia wywarły ogromny wpływ na literaturę baroku – poeci dążyli do takiego przedstawienia *res*, aby czytelnik odczuwał ich rzeczywistość, jak w trakcie obcowania z wytworami sztuk plastycznych, a więc był uczestnikiem iluzji oraz obiektem perswazji, osiągniętej za pomocą figur retorycznych, odnoszących się do kategorii *enargei* oraz *energei*.

Technikę przedstawiania opartą na kategorii *enargei* i *energei* z powodzeniem stosuje w swych utworach Twardowski – poeta słynący z efektownych, malarskich opisów budynków, galerii, postaci¹⁵ oraz opisów przy-

¹² Pomijam dyskusje na temat błędnego odczytywania pojęć, gdyż nie jest ona przedmiotem szkicu. Więcej na ten temat zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit. Warto odnieść się do ustaleń badaczki, która rozróżnia dwie kategorie (*enargeia*, *energeia*), co więcej, nie utożsamia ich z ekfrazą, hipotypozą czy innymi figurami retorycznymi. Uważa je za pojęcia nadrzędne, które realizowane były przez literatów za pomocą odpowiednich technik retorycznych. W niniejszym tekście przyjmuje się teorię przedstawioną przez B. Niebelską-Rajcę.

¹³ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 7.

¹⁴ Sentencja cytowana za: H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, red. S. Balbus, „Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej”, t. IV, Kraków 1996, s. 7–8.

¹⁵ Na temat realizacji techniki ekfrazy przez S. Twardowskiego w opisach budynków, galerii i postaci powstało kilka tekstów. Zob. m.in.: T. Witczak, *Do genezy „Pałacu lesz-*

rody¹⁶. Wydaje się, iż sarmackiego Marona można określić mianem człowieka „obdarzonego żywą wyobraźnią” – niezbędną cechą autora, który chce, aby audytorium stało się fikcyjnym świadkiem naocznym¹⁷. Usytuowanie czytelników w pozycji odbiorców w procesie unaoczniania można osiągnąć za pomocą zabiegów językowych takich jak: 1. specyfikacja obiektu; 2. użycie czasu teraźniejszego (*praesens historicum*); 3. użycie okoliczników miejsca; 4. kierowanie wypowiedzi do osoby pojawiającej się w narracji; 5. mowa niezależna skierowana do siebie nawzajem przez osoby istniejące w narracji¹⁸. Autorzy powinni korzystać z podanych elementów wedle potrzeb, w sposób zindywidualizowany – przedstawione rozwiązania nie są bowiem warunkiem koniecznym unaocznienia, mogą w tekście współistnieć lub występować osobno.

Przyjrzyjmy się zatem zabiegom, dzięki którym Twardowskiemu udaje się z dużą zręcznością budować sugestywne ekfrazy, zaczynając od przytoczenia wizji ogrodu:

[...] Czemu wydrożone
Z górnych okna kryształów tym więc 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 ludzkiej żadnej ręki
Nic przed nimi nie mają. Tak o białość z sobą
Róże spór z lilijami, tak swoją ozdobą
Różne wiodą tulipy, tak rozkoszną wonią

czyńskiego” *Samuela Twardowskiego*, [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962, s. 337–339; R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, Wrocław 1998, nr 36, s. 25–47; B. Pfeiffer, *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 61–78; J. Weinberg, *Czy echo Samuela Twardowskiego w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 461–480.

¹⁶ Róża Fischerówna rozpatrywała twórczość sarmackiego Marona pod kątem pierwiastków malarskich (barwy, światło, kształt, linia i przestrzenność), oddawania ruchu oraz dźwięku, korzystając z pracy szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wölfflina. Por. R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.

¹⁷ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 444.

¹⁸ Ibidem, s. 445.

Nardy z rozmarynami, że którzy tych bronią
 A owym co uwłoczą i z cery ich sądzą –
 Jako Parys przed laty barzo w tym pobłądzą.
 Ganki zaś ich około bluszczem posnowane
 Umbry czynią południe i spassy kochane
 Mile się przechodzącym¹⁹.

Ogród oglądamy z góry, patrząc przez kryształowe, mieniące się w świetle okno. Widok nie jest niczym ograniczony, dzięki czemu zyskujemy przestrzenność oraz głębię obrazu. Wyłaniają się „rozkoszne ogrody”, „różańce włoskie”. W oddali widać porośnięte bluszczem altany, przecinające ogród alejki, wszędzie rosną kwiaty – róże, lilie, tulipany²⁰ – oraz zioła – nard i rozmaryn²¹. W powietrzu unosi się przyjemny zapach wydzielany przez rośliny. Cień, spokój, odurzająca woń oraz wspaniałe widoki sprzyjają odpoczynkowi i zachęcają do spacerów. Deskrypcja zbudowana jest na dwóch poziomach – panoramicznym, a więc takim, w którym czytelnik widzi ogród z dużej odległości, dzięki czemu może dostrzec „całość” obrazu, oraz detalicznym. Szczegółowe przybliżenia połączone są z dość nieskonkretyzowanymi epitetami. Twardowski pozostawia odbiorcy możliwość uczestniczenia w tworzeniu obrazu *locus amoenus*, pozostawia miejsce na domysł. Taki zabieg Demetriusz nazywa „niewykończoną” deskrypcją²², która ma na celu usatysfakcjonowanie audytorium, sprawienie mu przyjemności kreacji własnej wizji.

Dość istotne wydaje się użycie przez poetę animizacji, która nadaje fragmentowi dynamizmu, „żywości”. Kwiaty walczą z sobą o intensywność bieli, która jest w tym ogrodzie barwą dominującą. Jedynie tulipany urozmaicają kolorystykę opisu. Ogród zawdzięcza swój wygląd łasce bogów oraz naturze, która ma moc kreowania piękna przewyższającego urodę „śmiertelnych”, a także przedmiotów przez nich wytworzonych. Marcin Pliszka o wizji widoku z pałacu Wenery pisze następująco: „Oto arcyzmysłowy opis ogrodu [...]. Obraz może nie jest plastyczny, ale poeta buduje go,

¹⁹ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. 13–14.

²⁰ Symbolika kwitów z ogrodu Wenery związana jest z miłością, której patronuje bogini. Tulipan i róża symbolizują w malarstwie miłość, natomiast lilia czystość i niewinność. Zob. L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 82–89, 118–127.

²¹ Rozmaryn oznacza wierność w miłości, a jego nazwa łacińska oznacza dosłownie „rosę morską, z której zrodziła się bogini miłości”. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 999.

²² Zob. B. Niebelska-Rajca, op. cit., s. 159.

starannie zestawiając elementy tak, by wyostrzyć wrażenia zmysłowe i pobudzić wyobraźnię²³.

Detaliczna deskrypcja korespondująca z animizacją, skrupulatna rejestracja wrażeń zarówno optycznych, jak i olfaktorycznych, a także wizualna sugestywność związane są z *enargeią* oraz *energeią*. Opis ogrodu odbierany jest przez czytelnika poprzez zmysły. Jednak pobudzenie wzroku oraz węchu jest jedynie procesem pośrednim, warunkującym osiągnięcie celu, a więc uczucia przyjemności spotęgowanego zaangażowaniem czytelnika we współtworzenie opisu.

Uwagę przykuwa także barwnie nakreślony obraz pawia, który zostaje wprowadzony do tekstu poprzez prozopopeje – nadanie obiektom bezosobowym, również nierealnym, umiejętności ludzkich, na przykład zdolności mówienia.

Darem tej to bogini widzieć mi się godzi
 Pawia jej kochanego, który się przechodzi,
 Po łące tej żerując, wesołej i ślicznej,
 Czasów pewnych. Ogon ma – od śpiże różlicznej
 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 wszystkie 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 tobie²⁴.

Twardowski stosuje w tym fragmencie ciekawy zabieg. Satyr przedstawia ptaka Paskwalinie. Ukazuje kobiecie własne, minione doznania wizualne, stosując czas teraźniejszy (*praesens historicum*). Leśny bożek odwołuje się bezpośrednio do wyobraźni Paskwaliny, a pośrednio do imaginacji czytelnika, co skutkuje skoncentrowaniem uwagi odbiorców na ukazywanym obiekcie. Opis pawia jest niezwykle drobiazgowy. Twardowski stosuje tu technikę „mikroskopowych” ujęć, a więc realizuje postulat detalicznej de-

²³ M. Pliszka, „Nadobna Paskwalina” *Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, op. cit., s. 259.

²⁴ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. 172–174.

skrypcji, zwanej akrybologią. Ogon zwierzęcia zachwyca liczbą kolorów i „pawich oczu” – Twardowski zintensyfikował opis poprzez wyliczenie konkretnych odcieni barw, mieniających się na upierzeniu ptaka – zielony, modry, szkarłatny – oraz porównanie pawia do stuokiego olbrzyma Argusa. Poeta zbudował obraz tak, aby kolory wzajemnie się przenikały i lśniły, tworząc polichromiczną płaszczyznę, która na końcu przemienia się w złoto. Sarmacki Maron, przedstawiając pawia, włączył do jego opisu również światło oraz cień. Ogon błyszczący, rozświetlający „knieje ciemne”. Ta gra światła i cienia uwydatnia nie tylko piękno ptaka, ale również nadaje wizji przestrzenności oraz głębi. Po opisie Twardowski włącza do tekstu zwrot deiktyczny, który ponownie przykuwa uwagę odbiorcy: „i sama widzisz”. Dopiero teraz paw ukazuje się Paskwalinie.

Opisem na wskroś malarskim jest przemiana Dafne w drzewo laurowe²⁵. Metamorfoza nimfy jest nie tylko figurą ornamentacyjną, ale także zabiegiem wywołującym w audytorium emocje:

I – jako widzę – nie proszę daremnie,
 Bo wszystkich oto razem sił pozbywam,
 Oczy w słup idą, pamięci nic we mnie,
 A na śmierć jakąś dziwną się zdobywam.
 Ludzkość wszelaka odeszła ode mnie,
 A skórą z wierzchu grubą porastywam.
 Gałęzie z ręku, sękowate boki,
 A w list się rozwił głowej wierzch wysoki²⁶.

Twardowski ożywia obraz poprzez zastosowanie leksyki ewokującej wrażenia zmysłowe oraz nadającej przedstawieniu „żywości” – „w słup idą”, „skórą [...] porastywam”, „list się rozwił”. Przedstawiony opis jest nieprawdopodobny, zaskakujący, ale odbiorca wierzy w niego. Wprowadzenie do tekstu tak ekspresyjnego i emocjonalnego unaocznienia pozwala poecie urzeczywistnić i uwiarygodnić swój leksykalny wytwór, a tym samym skompensować czytelnikowi fikcyjność zdarzeń czy opisów. *Enargeia* i *energeia* stają się zatem kategoriami decydującymi o perswazyjnej skuteczności, ponieważ dzięki nim audytorium ulega ułudzie.

²⁵ Przemiana Dafne w drzewo laurowe była popularnym tematem w sztuce, np. obraz Antonia Pollaiola *Apollo i Dafne*, rzeźba Giovanniego Lorenza Berniniego *Apollo i Dafne*, obraz Benedetta Lutiego *Apollo i Dafne etc.*

²⁶ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 165–166.

Zmysłowe oddanie niemożliwego to również opis układającego się do snu Kupidyna. Przyroda odzwierciedla uczucia bożka miłości. Jego gorący oddech oraz pragnienie wywołane widokiem Paskwaliny rozprzestrzeniają się na otaczającą łąkę. Twardowski zbudował opis etapami. Powoli następuje intensyfikacja wizji aż do momentu, w którym krajobraz staje w płomieniach. Poeta nie użył kolorów w opisie upalnego dnia. Nadał mu intensywność i barwność, używając jedynie krótkich ujęć – pojedynczych obrazów. Oddziałuje w ten sposób na wyobraźnię czytelnika, który odbiera opis poprzez zmysły, widząc go dzięki czytelności i wyrazistości poszczególnych odsłon. Wszystko płonie, drzewa wyglądają na spopielone, powietrze przepełnione jest żarem ognia, bagna wysychają, każdy element krajobrazu wizualizuje się czytelnikowi w barwach ciepłych – czerwieni, brązie, żółci, pomarańczu. Poeta ponownie użył animizacji, aby wprowadzić obraz w ruch. Nie bez przyczyny w powietrzu latają feniksy, ptaki odradzające się w ogniu. Róża Fischerówna zwraca uwagę na siłę światła oraz blask: „Kształty roztaapiają się w prześwietlonym i rozżarzonej powietrzu...”²⁷. Intensywność wizji, żar, płomienie, ogień, dynamizm, złudzenia optyczne, kreowanie opisu tak, aby czytelnik odczuł w czasie lektury panującą na łące wysoką temperaturę, nagrzaną słońcem ziemię – tworzą mistrzowskie, sensualne wyobrażenie upalnego dnia, jak również obrazują uczucia bożka. Niebelska-Rajca uważa, że jest to przykład świadomego stosowania *enargei*. Ten poetycki fragment spełnia ponadto „wymóg «żywego» opisu i postulat *maraviglia* – jest kreacją rzeczy nowej, nieznannej i dalekiej od «powierzchnowości», urzeczywistnia też podstawowy cel estetyki cudowności – wprawia w podziw”²⁸.

Opisy przedstawione przez poetę z założenia mają pobudzać zmysły czytelnika, szczególnie działając na wzrok, ale też, co zasygnalizowano, węch. W tekstach można również odnaleźć obrazy przyrody, które uaktywniają, stymulują słuch. W tego typu fragmentach *enargeia* zyskuje wymiar audytywny:

Ty po gałęziach ptaszętom zwieszonym
 Stódsze nad kanar moderujesz głosy.
 Ze szczebiotaniem swym nieutulonym
 Kwilą, gdy Febus wstawa złotowłosy.
 Śpiewają one, śpiewajcie mu i wy,
 Kto na powietrzu, kto i w morzu żywy²⁹.

²⁷ R. Fischerówna, op. cit., s. 32.

²⁸ B. Niebelska-Rajca, op. cit., s. 223.

²⁹ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 21–22.

Instrumentacja dźwiękowa zrealizowana została na dwóch płaszczyznach – wyrazowej i głoskowej³⁰. Twardowski umieścił w tym krótkim fragmencie kilka synonimów lub wyrażen synonimicznych słowa „śpiewać” (szczebiotać, kwilić, moderować głos). Ponadto zgromadził spółgłoski: ciszące – *ż, ś* – szumiące – *sz, cz* – syczące – *s, z* oraz samogłoski *a, o, e*. Wszystkie te elementy nadają dźwięczność, melodyjność i śpiewność. Autor chętnie używał instrumentacji dźwiękowej, aby podkreślić radosny lub żalobny nastrój i oddać atmosferę oraz realia, jakie panują w przyrodzie. W ten sposób elementy foniczne stają się czynnikiem decydującym o efektywnym unaocznieniu.

Nadrzędnym celem przytoczonych fragmentów jest przekonanie audytora do realności zaprezentowanych opisów. Twardowski, odwołując się do bogatej tradycji retorycznej, pragnie „uwieść” czytelnika swymi malarzkimi przedstawieniami przyrody, skłonić go do czynnego uczestniczenia w tworzeniu obrazów w wyobraźni. Niezmiernie istotne jest tu odwołanie do dwóch kategorii retorycznych, *enargei* i *energei*, które narzucają odpowiednie rozwiązania, takie jak detaliczność deskrypcji, wyliczenia cech prezentowanych przedmiotów, stosowanie zwrotów deiktycznych, kunsztownych lub też nieskonkretyzowanych epitetów (w zależności od tego, co chce osiągnąć autor), animizacja, ekspresja, stosowanie *praesens historicum*, leksyka ewokująca skojarzenia wizualne, słuchowe czy zapachowe. Dzięki zastosowaniu naocznosci oraz „żywości” opisu teksty zyskują walory estetyczne, sensualne i afektyczne. Zatem poeta skupia się głównie na *movere* oraz *delectare*. Misterne, precyzyjne, zbudowane za pomocą figur retorycznych obrazy są gwarantem zmysłowego, emocjonalnego, a w następstwie intelektualnego poruszenia odbiorcy. Twardowski, odnosząc się do bogatej tradycji retorycznej, skutecznie realizował również zasadę perswazji dzieła poetyckiego.

Eksponowanie postaci

Poeta, włączając do tekstów opisy przyrody czy też odwołania w formie wyliczeń, nie miał jedynie na celu zachwycić czytelnika. Dzięki elementom fauny i flory podkreślał cechy bohaterów, ich wygląd oraz charakter. Dopełniał kreacji postaci.

³⁰ Więcej na ten temat pisał J. Okoń we wstępie do wydań: *Dafnis* oraz *Nadobnej Paskwaliny*. Zob. J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis...*, op. cit., s. LXXXI–LXXXV; idem, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, op. cit., s. LXXXIV–LXXXVI.

Tak lozem się rozbierze, wysmuknąwszy białą
 Pierś na wymiot, skąd jako urwie kto dostała
 Pomarańczą albo dwa melograny śliczne,
 Na wierzch się jej dobędą, z czego okoliczne
 Knieje się zakochają. Cytrynę ma w dłoni,
 A ostatek płci swojej niedbale zaśloni
 Subtelną bawełnicą³¹.

Wenera została uchwycona w czasie snu. Bogini postanowiła odpocząć w małopolskich kniejach pod Baszkowem. Poeta skupił się na malarskim opisie jej wyglądu, który nawiązuje do barokowych pikturalnych przedstawień postaci, o czym pisał Jerzy Weinberg³². Analogiczny obraz śpiącej kobiety można znaleźć w epitalamium zadedykowanym Rozdrażewskiemu i Przyjemskiej, a także w pozostałych dwóch tekstach – *Dafnis drzewem bobkowym* oraz *Nadobnej Paskwalinie*. Janusz Pelc zauważył, że opis zmorzonej snem nimfy prezentuje „świat zatrzymany w ruchu”³³, jednocześnie ukazując dynamizm otoczenia bohaterki. Opinię badacza można odnieść do pozostałych wizerunków odpoczywających kobiet³⁴.

Zaprezentowany opis nie tylko uwydatnia piękno Wenery, ale też oddziałuje na wyobraźnię czytelnika. Celem poety stało się pobudzenie zmysłów, przede wszystkim wzroku, ale też węchu i smaku. Nie bez przyczyny patronka miłości trzyma w dłoni cytrynę, a jej piersi przyrównane zostały do aromatycznych i słodkich pomarańczy lub egzotycznych granatów³⁵.

Po przebudzeniu i wysłuchaniu Hymeneusza Wenera postanawia wyruszyć do oblubieńców, gdyż bez niej „przezacne to łoże / I pierwsza ta ofiara zacząć się nie może”³⁶. Jej podróż wywołuje wśród mitologicznych postaci, zwierząt, roślin niezwykle poruszenie. Delfiny splatają się ogonami, wieloryby wypływają na płycizny, syreny śpiewają, pustynie zaczynają płonąć, lwy libijskie stają się łagodne, mangusty rozkosznie pluskają się w wodzie,

³¹ S. Twardowski, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007, s. 62.

³² J. Weinberg, op. cit., s. 461–480.

³³ J. Pelc, *Barok epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 162.

³⁴ Jest to kolejny przykład odwołania do retorycznych kategorii (*enargeia* i *energeia*).

³⁵ W malarstwie pomarańcza symbolizuje m.in. grzech pierworodny, czystość i dziewictwo, granat – płodność, a cytryna – wierność w miłości. Użycie tej symboliki zapewne nie jest przypadkowe. Wszystkie znaczenia związane są z miłością, której patronuje śpiąca bogini. Zob. L. Impelluso, op. cit., s. 137–148.

³⁶ S. Twardowski, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, op. cit., s. 20.

nawet drzewa skłaniają się ku sobie. Cała przyroda ulega miłości i namiętności. Twardowski dzięki wyliczeniom nie tylko ukazał moc bogini³⁷, ale również zrytmizował tekst, wprowadził egzotykę (meluzyny, jednorożce, słonie, krokodyle, terpentynowce, papugi *etc.*) i swojskość (jelenie, łanie, niedźwiedzie, odyńce, lipy, buki, jesiony, dęby *etc.*) oraz zbudował atmosferę ogólnej radości.

Przyroda eksponuje również uczucia postaci. Kiedy Dafnis gubi się w lesie, otaczające ją drzewa, krzewy, zwierzęta, dźwięki oraz nieprzenikniona ciemność wywołują w niej strach³⁸. Bohaterka nie potrafi rozróżnić kształtów, ulega optycznym i słuchowym złudzeniom. Coraz bardziej wyteża zmysły, widzi cienie, słyszy każdy szelest liścia, co potęguje poczucie niepewności. Poeta przedstawił subiektywny obraz lasu, który czytelnik odbiera poprzez uczucia bohaterki:

Nie znam, a celem wszytkiej śmierci stoję:
Może wilk błysnąć oczyma wściekłemi,
Może [mieć] niedźwiedź jamę tu gdzie swoją
Abo wieprz zgrzytnąć zęboma starsznemi.
Lada się cieniu, licha dziewczka, boję,
Lada i listu, gdy chóśnie po ziemi –
Cóż, by bestyja która tu wypadła,
Jako bym głębiej Awernu przepadła?!³⁹

Twardowski wykorzystał również przyrodę do ukazania wewnętrznych przemian bohaterów oraz przedstawienia ich jako wzorów osobowych. Dafne, zmęczona miłosną natarczywością Apolla i rozżalona ojcowskimi napomnieniami, brakiem zrozumienia oraz pomocy, zdaje sobie sprawę, że stała się zabawką w rękach bogów. Nie jest w stanie uciec, poniesie klęskę. Bohaterka postanawia więc poszukać również u bogów ratunku. Zaczyna modlić się do Diany – dziewiczej łowczyni. Ofiarowuje jej swą czystość i prosi o obronę przed zakochanym Apollem:

³⁷ Analogiczny opis władzy mitycznych bogów, wyrażony za pomocą uległości przyrody, można znaleźć w dialogowej sielance i wierszowanym romansie. Poeta zaprezentował w *Dafnis* między innymi Wenerę i Jutrzenkę, które mają absolutną władzę nad fauną i florą. W *Nadobnej Paskwalinie* przedstawił zwłaszcza Apolla (również w *Dafnis*) i Dianę, potrafiących okiełznać przyrodę – zabijają zagrażające ludziom zwierzęta.

³⁸ Podobne, choć mniej przykuwające uwagę fragmenty znajdują się w wierszowanym romansie – przedstawiają strach Paskwaliny, która wędruje do świątyni Minerwy.

³⁹ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, op. cit., s. 87.

Dopusć się źródło Pireneje rozplynąć
 Lub na Sypilu Nijobej kamieniem,
 Lub świętym tobie bobkiem się rozwinąć,
 Jakobym, wrószsy w drzewo tak dostojne,
 Miała na wieki dni swoje spokojne⁴⁰.

Dafne zamieniła się w drzewo bobkowe, a więc w wawrzyn. Bohaterka poprzez swoją metamorfozę zewnętrzną przeszła również przemianę wewnętrzną. Uosabia teraz wartości wyższego rzędu: czystość, niewinność i zwycięstwo nad grzechem. Staje się wzorem osobowym. Tym samym zyskuje wieczną chwałę oraz wygrywa z Apollem. Jan Okoń o przegranej mitycznego boga napisał następująco:

Końcowa porażka Apollina staje się w związku z tym niezbędnym jedynie przejściem do dokonanej samorzutnie przez niego z kolei (po Dianie) sakryfikacji idei Dafnidy i wyniesienia lauru do symbolu zwycięstwa⁴¹.

Opisy przyrody w twórczości Twardowskiego często mają na celu podkreślenie cech bohaterów, ich mocy, wizualizację aury i emocji towarzyszących jakiemuś wydarzeniu czy też ukazanie uczucia postaci. Za pomocą motywów fauny oraz flory (również ich symboliki)⁴² poeta zintensyfikował budowane przez siebie obrazy, nadając im wiarygodność oraz dramatyzm.

Mitologiczne postacie ze świata fauny

Rozważania na temat funkcjonowania postaci mitologicznych w tekstach Twardowskiego należy poprzedzić przedstawieniem sposobów włączania materii mitu do dzieł literackich. Wprowadzenie mitologii do utworów może wystąpić w formie renarracji, rewokacji, prefiguracji, reinterpretacji oraz transpozycji⁴³. W *Dafnis* mitologizmy zostały przetworzone za pomocą re-

⁴⁰ Ibidem, s. 165–166.

⁴¹ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis...*, op. cit., s. LV.

⁴² Zapewne wydanie słownika barokowej symboliki przyrody pozwoli poszerzyć analizę tematu funkcjonowania fauny i flory w utworach Twardowskiego. Zob. J. Sokolowski, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny: Barokowa księga natury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2254, Wrocław 2000.

⁴³ Mitologia była dla autorów wieków dawnych inspirującą częścią spuścizny antycznej, z której czerpano i którą przetwarzano. Wykorzystywanie mitologizmów w tekstach literackich było zależne od wielowiekowej tradycji interpretowania oraz postrzegania opowieści mitologicznych. Twórcy często odwoływali się do mitu w sposób do-

narracji. Autor przedstawił historię miłości Dafne i Apolla inaczej niż Owidiusz, rozbudowując wątki związane z Apollinem, dodając nowe postacie, a także kreując Dafne na wzór osobowy⁴⁴. *Epitalamia*⁴⁵ i *Nadobna Paskwalina*⁴⁶ oparte są na transpozycji, a więc nadaniu nowej historii cech opowieści mitycznej. Ponadto we wszystkich tekstach można odnaleźć elementy rewokacji, która polega na przywołaniu imion bohaterów mitycznych lub też wydarzeń ze świata antycznego, co ma na celu konotowanie określonych znaczeń (na przykład drzewo bobkowe – symbol niewinności, zwycięstwa). Rzeczywistość mitologiczna, zbudowana przez Twardowskiego za pomocą renarracji, transpozycji i rewokacji, dodaje tekstom dynamizmu oraz urozmaica je, uwzniośla i odświeża. Materia mitu jest nie tylko literackim ornamentem, ale też czynnikiem determinującym ukształtowanie fabuły oraz świata przedstawionego, w tym opisów przyrody i bohaterów.

W tekstach inspirowanych mitologią występują postacie, które należy zaliczyć do świata zwierząt lub do dwóch światów – ludzi i zwierząt. Twardowski czerpał z bogatej tradycji antycznej, włączając do utworów, za pomocą wyliczeń lub krótkich opisów, postacie mityczne i „hybrydy”: smoka, nimfy, trytony, syreny, pegaza, satyrów, harpie, Charybdy *etc.*⁴⁷ Hybrydyczne kurioza były dobrze znane barokowej publiczności. Z jednej strony konotowały jasne skojarzenia, a z drugiej wzbudzały zainteresowanie czytelników i pobudzały ich wyobraźnię, skupiały uwagę.

słowny, ponownie opowiadając historię (renarracja), lub też odwrotnie, nadawali mu odmienny sens, dostosowując do swoich celów (reinterpretacja). W tekstach występowały skondensowane odwołania do fabularnej części mitologicznych opowieści, które konotowały konkretne skojarzenia (rewokacja). Autorzy wieków dawnych dostosowywali także treść mitu do współczesnej rzeczywistości na przykład za pomocą anachronizmów, anatopizmów (transpozycja), jak również tworzyli nową historię opartą na schemacie zdarzeń mitologicznych (prefiguracja). Zob. M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 35–75.

⁴⁴ Eadem, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonasans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 78–95.

⁴⁵ P. Poterała, *Mitologia w epitalamiach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1: *Literatura*, red. M. Kuran, „Analecta Literackie i Językowe”, t. VI, Łódź 2016, s. 166–176.

⁴⁶ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej...*, op. cit., 78–95.

⁴⁷ Twardowski włącza do utworów wiele mitologicznych elementów fauny i flory, jednak często wykorzystuje ich znaczenie w sposób nieprawidłowy – myli wątki, zamienia nazwy *etc.* Więcej na ten temat: C. Backvis, *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarte skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*, tłum. E. J. Głębocka [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E. J. Głębocka, Warszawa 1993, s. 59–98.

Postacie mitologiczne ze świata fauny były włączane do tekstu za pomocą rewokacji. Poeta, wykorzystując je w utworach, powołał się na ich znaczenie – towarzyszące im historie, dzięki czemu stworzył barwny i precyzyjny świat przedstawiony. W czasie podróży do świątyni Minerwy Paskwalina wyobraża sobie, że napotka hydry lernejskie. Pasterze opowiadają jej o niebezpiecznym życiu wśród bestii oraz o zabitym niedawno przez Apolla Pytonie. Przerażone nimfy wraz z Dianą chowają się w zaroślach z obawy przed satyrkami lub faunami. Bohaterka zostaje ostrzeżona przed bazyliškami, Syrtami, Charybdami *etc.* Twardowski posłużył się mitologizmami jak emblematami określonych nastrojów, na przykład aby uwydatnić niebezpieczeństwo, jakie grozi kobiecie w trakcie pielgrzymki. Poprzez skondensowane odwołanie do określonego mitu poeta zyskał zamierzony efekt bez nadmiernego rozbudowywania opisów świata przedstawionego. W *Dafnis drzewem bobkowym* podobnie przedstawione zostały męstwo, odwaga i sprawność Apolla, którego czyn, czyli zabicie Pytona, poeta porównał do prac Herkulesa – pokonania „larw Awernowych”, zabicia lwa nemejskiego, uprowadzenia stada wołów należącego do Geriona i dostarczenia rumaków Diomedesa królowi Erysteuszowi. Poprzez włączenie do tekstu nieskomplikowanych rewokacji poeta w zaledwie ośmiu wersach ukazał patrona sztuki jako nieocenionego bohatera uciemnionych przez smoka ludzi⁴⁸. Twardowski zastosował podobny zabieg, aby podkreślić żal zdradzonej Filis, umniejszyć w monologu Apolla moc Kupidyna itd. Rewokacje wykorzystywane jako bezpośrednie oznaczenia określonych cech bohaterów występują w tekstach rzadko. Dafnis porównuje ojca do smoka Hesperydowego (przerażający, zły). Pycha Paskwaliny zestawiona zostaje z lotem na Pegazie (duża, nadmierna, wybujała) *etc.* Rewokacje tego typu konotują przeważnie negatywne cechy.

Postacie mityczne ukazywane są również w kontekście wątków erotycznych. To one oddają się miłości pożądliwej, często pozamałżeńskiej, ulegają żądzy, inaczej niż postacie ludzkie, jak Rozdrażewski i Przyjemka czy Opałiński i Sieniucianka. Michał Kuran zauważył, iż:

[...] bez niepotrzebnej sensacji, wprowadza Twardowski wątki erotyczne w utworach dotyczących osób, z którymi miał bezpośrednią styczność bądź którym poświęcone były konkretne dzieła, zaś postaciami stawali się adresaci wypowiedzi lub osoby ich sercu najbliższe⁴⁹.

⁴⁸ U Twardowskiego znaleźć można również rewokacje, których odczytanie sprawia kłopot, np. Napeje, Forki. Zob. *ibidem*, s. 59–98.

⁴⁹ M. Kuran, *O erotyzmie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 157.

Bohaterowie ze świata rzeczywistego łączeni są jedynie z uczuciem wyższym, małżeńskim. W utworach sarmackiego Marona erotyzm nierozzerwalnie związany jest z dydaktyzmem – wysławia miłość szczerą, której namiętne spełnienie może wystąpić jedynie między mężem i żoną⁵⁰. Twardowski, nie rezygnując z zasady *docere*, włączył do swych utworów następujące opisy: „Leukotoe starego łudzi Palemona, / Na Glauka Panopea faworami ciska [...]”⁵¹ czy też:

[...] Za nią wszystkie siostry
Morskie płyną, z Forkami swymi się wściekając,
A choć w wodzie, ogniami się jej rozpalając
I niezwykłym kochaniem⁵².

Dzięki przedstawieniu w tekstach postaci mitologicznych, które po części są ludźmi, ale też posiadają cechy zwierzęce lub boskie, Twardowski wplótł wątki erotyczne jakże dalekie od opiewanej przez niego miłości małżeńskiej, jednocześnie nie łamiąc obowiązujących zasad moralnych i silnie oddziałując na zmysły czytelnika⁵³.

Co ciekawe, w *Nadobnej Paskwalinie* poeta w pewien sposób wyjaśnił niemożność poskromienia żądz przez „hybrydyczne” postacie mitologiczne, przedstawiając historię Satyra, który uratował tytułową bohaterkę przed śmiercią. Leśne stworzenie – symbol rozwiązłości – łączy się z Paskwaliną, że ono i jego pobratymcy nękanymi są zatrutymi strzałami Kupidyna. Tym samym stale ulegają namiętności. Wina zatem nie leży w ich naturze, ale w kapryśności syna Wenery. Przyczyna utyskiwań Satyra uderza absurdalnością, a nawet groteskowością. Jak dowiódł Janusz K. Goliński, postacie „hybrydyczne” często są świadectwem hołdowania zasadzie cudowności, zaskakiwania i antytezy rzeczywistości⁵⁴. Fischerówna uznaje, iż jednymi z bardziej groteskowych fragmentów są te dotyczące Pytona pożerającego dzieci – okrucieństwo łączy się z czułością wyrażoną za pomocą zdrobnień⁵⁵.

⁵⁰ Ibidem, s. 189.

⁵¹ S. Twardowski, *Epitalamium Piotra i Anny Opalińskich*, [w:] idem, *Epitalamia*, op. cit., s. 91.

⁵² Idem, *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, op. cit., s. 51.

⁵³ O zmysłowości „hybryd” pisał również Claude Backvis. Zob. C. Backvis, op. cit., s. 73–78, 80, 93–98.

⁵⁴ J. K. Goliński, „Wnet co za dziwy będą się tu działa...” *Groteska oswojona w Dafnis Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, op. cit., s. 236–237.

⁵⁵ R. Fischerówna, op. cit., s. 162.

Wątki roślinne ze świata mitologicznego nie są tak bogato reprezentowane w twórczości Twardowskiego. Wprowadzone zostały również za pomocą rewokacji, na przykład laur, mirt, kwiat anemonu. Tak jak wcześniejsze rewokacje, niosą one z sobą określone znaczenie czy historie, dają czytelnikowi sygnał, który odwołuje się do ich wiedzy. Rozbudowanym motywem roślinnym jest z pewnością przemiana Dafnis w drzewo laurowe włączona do utworu za pomocą transpozycji. Funkcja tego zabiegu omówiona została we wcześniejszych dwóch częściach.

Wnioski

O fascynacji fauną i florą, która jest widoczna w całej twórczości Twardowskiego, począwszy od artystycznych juveniliów poety, kończąc na ostatnim utworze, świadczy obfitość przywołanych gatunków roślin, zwierząt oraz trudnych do zakwalifikowania „hybryd”, a także śmiałość, z jaką autor zbudował poszczególne obrazy natury. Wątki te pokazują skalę wyobraźni oraz wrażliwość sarmackiego Marona na piękno przyrody. Z pewnością wizje świata fauny i flory świadczą o kunszcie Twardowskiego, który potrafił w niezwykle sposób oddać ulotność chwili za pomocą barw, światła i cienia, ruchu, przestrzeni, głębi oraz odpowiedniej kompozycji. Opisy natury w utworach inspirowanych mitologią są plastyczne i szczegółowe, silnie oddziałując na wszystkie zmysły czytelnika – jawią się w jego wyobraźni realnie, emanują sensualnością, dynamizmem, a także odwołują się do afektywnej oraz perswazyjnej funkcji poezji. Poeta czerpie tym samym z bogatej retorycznej tradycji – kategorii *enargei* i *energei*. Podejście Twardowskiego do przyrody charakteryzuje się przede wszystkim bogactwem oraz ozdobnością. Obrazy fauny i flory są bardziej rozbudowane w romansie niż w sielance czy epitalamiach, ponieważ autor kierował się prawami rządzącymi konkretnymi gatunkami literackimi. Elementom roślinnym oraz zwierzęcym zostały przydzielone funkcje: tworzenie świata przedstawionego, urozmaicenie utworów, podkreślanie urody, charakteru czy też przemiany bohatera, oddanie atmosfery chwili. Dzięki czerpaniu z bogatej symboliki elementów przyrody poeta nadał tekstom dodatkowe znaczenia, dopełnił je. Włączenie do utworów motywów zwierzęcych oraz roślinnych ze świata mitologicznego pozwoliło na barwne zbudowanie przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie. Poprzez wykorzystanie rewokacji Twardowski dopełnił obraz antycznego świata bogów, nie rozbudowując zbyt fabuły, korzystając z mitologizmów jako emblematów, a więc zrozumiałych, nierozbudowanych odwołań, które ewokują konkretne skojarzenia.

FAUNA AND FLORA IN THE SAMUEL TWARDOWSKI'S TEXTS INSPIRED BY THE MYTHOLOGY

ABSTRACT

The paper describes the methods and functions, which regard the presentations and the inclusions of the depictions of landscapes, plants and animals in the texts of Samuel Twardowski from Skrzypna. The publication focuses on the works inspired by mythology, thus on the dialogued epic idyll *Dafnis drzewem bobkowym*, two epic epithalamia (the first dedicated to Jakub Rozdrażewski and Anna Przyjemaska, the second to Piotr Opaliński and Anna Sieniucianka) and the romans *Nadobna Paskwalina*. The work is divided into three parts. The first part describes the realization of the concepts of the *enargeia* category and the *energeia* category in the nature descriptions, the second refers to the world of plants and animals as constituents of the creation of characters. The last part of the draft refers to the elements of nature inspired by mythology.

Fauna and flora play the following roles in the works of Twardowski: the creation of the represented world, the diversification of the works, the emphasis on the beauty, personality or the character transformation, the presentation of the moment evanescence and the atmosphere accompanying the given event. The nature descriptions emanate sensuality, dynamism, but also they refer to the affective and persuasive role of poetry, deriving from the rhetorical tradition. The motives of fauna and flora show the scope of the author's imagination, his sensitivity to nature's beauty, as well as they indicate the significance of the described matters in the works of Twardowski.

KEYWORDS

Samuel Twardowski, Fauna, Flora, mythology, Baroque, *enargeia*, *energeia*

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Twardowski S., *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 227.
2. Twardowski S., *Epitalamium Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007.
3. Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.
4. Twardowski S., *Epitalamium Piotra i Anny Opalińskich*, [w:] idem, *Epitalamia*, red. R. Krzywy, „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”, t. 1, Warszawa 2007.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, tłum. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988.
2. Backvis C., *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego („Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się”)*, tłum. E. J. Głębocka [w:] idem, *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*, wyb. i oprac. H. Dziechcińska, E. J. Głębocka, Warszawa 1993, s. 59–98.
3. Bienkowski T., *Wiedza przyrodnicza w Polsce w wieku XVI*, „Monografie z Dziejów Nauki i Techniki”, t. CXXXIV, Wrocław 1985.
4. Demetriusz, *O wyrażaniu się*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 81–167.
5. Dionizjusz, *O zestawieniu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, tłum. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 168–269.
6. Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
7. Goliński J. K., „Wnet co za dziwy będą się tu działy...” Groteska oswojona w *Dafnis Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 235–243.
8. Gorzkowski A., „*Ut pictura verba*”. Zagadnienie unaoczniania w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 38–59.
9. Hagstrum J. H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1972.
10. Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006.
11. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
12. Krzywy R., *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, Wrocław 1998, nr 36, s. 25–47.
13. Kuran M., *O erotyzmie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008.
14. Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
15. Markiewicz H., *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*, red. S. Balbus, „Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej”, t. IV, Kraków 1996, s. 7–42.
16. Mroczek K., *Epitalamium staropolskie. Między tradycją a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989.
17. Niebelska-Rajca B., „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literatury renesansu i baroku, „Studia Staropolskie. Series Nova”, t. XXXII (LXXXVIII), Warszawa 2012.
18. Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, BN I 277.
19. Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.
20. Pelc J., *Barok epoka przeciwieństw*, Kraków 2004.
21. Pliszka M., „*Nadobna Paskwalina*” Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 244–264.

22. Pfeiffer B., *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” XCII, 2001, z. 2, s. 61–78.
23. Poterała P., *Mitologia w epitalamiach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1: *Literatura*, red. M. Kuran, „Analecta Literackie i Językowe”, t. VI, Łódź 2016, s. 166–176.
24. Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981.
25. Sarbiewski M. K., *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954.
26. Sarbiewski M. K., *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958.
27. Sokolski J., *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny: Barokowa księga natury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 2254, Wrocław 2000.
28. Tasso T., *Rozważania o sztuce poetyckiej*, tłum. T. Dobrzyńska, [w:] *Poetyka okresu renesansu*, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 430–450.
29. Walińska M., *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 78–96.
30. Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.
31. Weinberg J., *Czy echo Samuela Twardowskiego w „Panu Tadeuszu”*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, Poznań 2002, s. 461–480.
32. Witczak T., *Do genezy „Pałacu leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962.

