Mieczysław Piszczkowski

Wizja artystyczna świata w twórczości Stanisława Trembeckiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/2, 101-118

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 2

MIECZYSŁAW PISZCZKOWSKI

WIZJA ARTYSTYCZNA ŚWIATA W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA TREMBECKIEGO *

Klasyk, empiryk i sensualista bliski filozoficznej poezji Lukrecjusza — na co zwracał już uwagę Mickiewicz w komentarzu do *Zofiówki* w wileńskiej edycji *Poezyj* (1822) — Stanisław Trembecki dbał wielce o zmysłową ekspresywność opisów, o wyrazistość i artyzm wizji świata. Ale dążność ta była nakierowana jednostronnie. Trembecki nie był pejzażystą, syntez krajobrazowych komponować „po malarsku" nie umiał i nie kusił się o to. Utrwalał poetycko znamienne szczegóły i ważne rysy pojedyncze. Nie pociągała go kolorystyka ani akustyka; barwa, światło i dźwięk pojawiają się w jego epice i liryce rzadko i zazwyczaj w postaci dość szablonowej. Jeszcze mniej uwagi poświęcał poeta spostrzeżeniom powonieniowym i smakowym, pomimo że jest autorem wiersza *Własność soli* oraz pisanej w okresie wegetariańskiej starości rozprawki pt. *Pokarmy,* przestrzegającej m. in. przed jedzeniem łosi, niedźwiedzi, kawioru, łososi, ostryg, ślimaków, żab, brzoskwiń, fig, agrestu, mleka zsiadłego, rydzów i innych rzeczy — jak sądzi — „bardzo podejrzanych". Barwy oznacza Trembecki krótko, nazwami: biała, czarna (będąca także symbolem żałoby), żółta, zielona *etc.* Złoto jest zwykle synonimem cenności, niekiedy posiada pewną wartość obrazową, np. włos „bladozłoty" (*Do Komarzewskiego,* w. 16) [1]. Sens plastyczny ma „siwy kędzior", co zagęszcza „modrawą brodę" mitycznego przewoźnika w zaświat, Charona (*Zofiówka,* w. 238).

---

* Rozprawka niniejsza jest całkowicie nowym opracowaniem dawnego studium autora, pt. *Kształt i ruch w poezji Trembeckiego* (Lwów 1924). Rec.: (wb.) [W. Borowy], „Warszawianka" 1925, nr 62. — S. Kawyn, „Ruch Literacki" 1927, nr 7. — I. Chrzanowski, „Slavia" 1928, nr 4. W obecnej wersji wypadło niejeden cytat i niejeden sąd odrzucić, niejeden wywód uzupełnić, a całości dać nowe opracowanie pisarskie, zwartsze, bardziej przejrzyste.

[1] Cytaty z utworów Trembeckiego, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z edycji: S. Trembecki, *Pisma wszystkie.* T. 1—2. Warszawa 1953.

Pomimo przejawów nieomal barokowego panegiryzmu w poezji Trembeckiego, nie znajdujemy w niej innych cech tego stylu i wizji świata: ani wyszukanych efektów światłocieniowych, ani głębi perspektyw „malarskich", ani wreszcie swoistej sugestii „plam barwnych". Wrażliwość obserwatora i talent deskryptorski poety koncentruje się na precyzji rysunku i gestu, na rozmaitości form i ruchów, na oglądzie rzeczy, przedmiotów i zmian ich położenia, dokonywanym jak gdyby okiem rzeźbiarza, snycerza. Formę rzeczywistą, dotykalną, tworzy właśnie rzeźbiarz lub snycerz; malarz za pomocą konturu i światłocienia daje tylko jej złudzenie, jednakże w sposób narzucający się wzrokowi widza. Poeta jest w gorszym położeniu — może jedynie sugerować czytelnikowi sferę zjawisk kształtowych i motorycznych za pośrednictwem języka i stylu. Za to szerokość skali tej sugestii jest bodaj nieograniczona.

W nauce francuskiej — która podobnie jak pierwsza zainicjowała socjologizm w badaniach literackich (Taine), tak również pierwsza dała impuls do studiów nad artyzmem pisarskim, do wiązania analiz literackich z estetyką — już na przełomie XIX i XX w. zaczęto publikować dzieła tego rodzaju, np. Edmonda Huguet *Les Métaphores et les comparaisons dans l'oeuvre de Victor Hugo* (Paris 1904). W tej obszernej książce badacz ukazał m. in. znaczenie elementów kształtu, a zwłaszcza form geometrycznych, w mowie przenośnej głośnego romantyka. Przypadkiem, a poniekąd może też z przejęcia się „geometrycznymi" predylekcjami poetyki i literatury francuskiej — analogiczną jak Hugo (i niejeden pisarz klasycznej Francji) skłonność do swoistej geometryczności w sposobie widzenia świata ma Trembecki. W jego twórczości przejawia się to przede wszystkim w słownictwie, na które sam poeta był niezwykle uwrażliwiony jako zwolennik archaizmów, neologizmów i gwary ludowej.

Sięgnijmy po dowody i przykłady.

W gawędziarskim rozpoczęciu bajki *Opuchły* (kryjącej alegorię pierwszego rozbioru Polski) narrator-prostak — czy też stylizujący się na prostaka — stara się wytworzyć atmosferę poufnego opowiadania:

> Dzień nam się zachmurzył,
> Zimno przykre, posiądźmy *rzędem* przy kominie,
> Utopmy frasunki w winie. [w. 3—4]

W mowie potocznej narrator-gaduła rzekłby zapewne: „posiądźmy razem", gdyż chodzi tu o skupienie się towarzystwa blisko ciepłego komina w chłodny czas. Poecie to nie wystarcza; chce, aby słuchacze zasiedli „rzędem" przy kominie, jak gdyby zależało mu na ich uporządkowaniu w szereg, a więc na wywołaniu sugestii ładu, symetrii oznaczonej linią prostą, ulubioną np. w kulturze francuskich parków i szpalerów, zadomowionych i w Polsce.

Pospolitszy przykład formy linearnej łatwo znaleźć w *Zofiówce*:

Tam dalej pysznym *rzędem* koryncka kolumna
Niechaj dźwiga świątynię kochanki Wertumna. [w. 79—80]

Wizja ozdobnej budowli pseudomitologicznej na cześć Pomony, bogini drzew i owoców, streszcza się tutaj w zaznaczeniu prostej linii kolumn, zgodnie z wymaganiami architektury, a może i z natręctwami poety.

Linia krzywa pojawia się u Trembeckiego zarówno w konkretnym sensie fizycznym jak i w znaczeniu przenośnym. W wierszu *Do Rybińskiego* mowa o Rzymie i o biegu rzeki: „I miasto, które nurtów Tybru władne *krętych*" (w. 22). Metaforycznie użyty epitet „kręty" pojawia się w wierszu na rocznicę elekcji Stanisława Augusta *Na dzień siódmy września*: „Zapuszczał się w labirynt ludorządztwa *kręty*" (w. 28). W znaczeniu porównawczym linia krzywa to obręcz lub księżyc. Poetycki *List do Irydy* rozpoczyna się takim komplementem kolorystyczno-linearnym:

Od niebieskiej piękniejsza kolorów *obręczy*,
Ciebie, Irydo, wielbię pod imieniem tęczy. [w. 1—2]

W przypisywanym Trembeckiemu wierszu z czasów konfederacji barskiej, *Najjaśniejszego Pana [...] w r. 1771 przez prostaków opisana transakcyja* [2], znajdujemy porównanie zakrzywionej szabli tureckiej do księżyca: „Ślachcic się pyszni z sablą jako ze księzycem".

Owalny kształt elipsy ma sztuczna wyspa w parku Potockich, po homerycku nazwana Anti-Circe: „Postać ma w *długi okrąg*" (*Zofiówka*, w. 261). Uwagę czytelnika zatrzymuje tu dbałość poety o trafny wybór peryfrazy obrazującej wysepkę. Często pojawia się forma koła. Chcąc powiedzieć o kanclerzu Michale Czartoryskim, że w opinii polityków uchodzi on za równego Richelieumu i Walpolowi, poeta wyraża to przenośnią, co prawda dość pospolitą:

którego w polityków *kole*
Kładą między Ryszelich i między Walpole.
(*Na dzień siódmy września*, w. 29—30)

Oczywiście nie brak i przysłowiowego „koła fortuny" [3], ale są też ujęcia kunsztowne, działające na wyobraźnię. W opisie Tetidionu w *Zofiówce* (w. 192—193) urocza boginka, „wnuczka Oceanu", wśród zalot-

[2] Co do sprawy autorstwa tego utworu zob. M. Piszczkowski, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia*. Cz. 1. Kraków 1960, s. 107, przypis.

[3] Gość w Heilsbergu tak prorokuje:

Te, co były wysoko, być muszą na dole
Tocząc się losy krajów na fortuny *kole*. [w. 95—96]

nych bóstw i półbogów występuje „takim *okolona* dworem" — zamiast „otoczona". To „okolenie" Tetydy zyskało gorącą pochwałę w komentarzu Mickiewicza, jako nowość językowa: „Niepodobna, zdaje się, szczęśliwiej utworzyć wyrazu" [4]. Również w *Zofiówce* zasługują na wyróżnienie opisy ruchu kołowego ziemi, pełne niezwykłych pomysłów i wyrażeń unaoczniających kształty i ruchy w przyrodzie, w kosmosie:

> Uczeni takim czasy *kołujące* tokiem
> Wielkim zwą peryjodem, filozofów rokiem. [w. 403—404]
>
> *Potrójnym kula ziemska nadana obrotem,*
> Wkoło swej własnej osi szybkim chodzi lotem,
> Powolniejszym corocznie w stare wchodzi mety
> Wkoło światłem i ciepłem darzącej planety;
> Najleniwszym z północy ku południu krąży
> I stamtąd ku Tryjonom tymże biegiem dąży.
> Pierwszy ruch dni oddaje, drugi wraca lata,
> Ziemskiego niesie trzeci odmłodnienie świata. [w. 387—394]

Oryginalność opisu trzech szlaków, po których odbywają się ruchy ziemi: dokoła własnej osi (odmiana dni i nocy), dokoła słońca (zmiany pór roku) oraz na linii północ—południe (regeneracja świata ziemskiego), zauważył z uznaniem Mickiewicz w swoim pionierskim komentarzu do poematu Trembeckiego:

> Rozumowanie to umysłowe, bardziej z istoty swojej do umiejętności niż do poezji należące, umiał Trembecki tak zmysłowie wydać, łącząc filozoficzną zrozumiałość i ścisłość z okrasą poetycką, iż przytoczone miejsce zdaje się okazywać w najwyższym blasku jego talent i sztukę [5].

Poezja ruchów kosmicznych, odkrywczo wprowadzona w *Zofiówce*, znalazła w młodym filologu wileńskim wnikliwego admiratora.

Forma kolista w rozmaitych postaciach językowo-stylistycznych powraca niemal obsesyjnie pod piórem Trembeckiego. W przekładach — a raczej parafrazach — z łaciny i z francuskiego zwraca uwagę użycie czasownika „zaokrąglić" lub „okrąglić" jako określenia przyrostu dostatków, majątku. Jest to zgodne z potoczną polszczyzną, ale przez poetę zręcznie zastosowane. Gdy Wolter w komedii *L'Enfant prodigue* każe bohaterowi mówić językiem pojęciowym: „*Gardez mes biens, je vous les abandonne*", Walery w *Synu marnotrawnym* mówi do chciwca Sieciecha w sposób obrazowy: „Niech część moja waćpana *zaokrągli dobę*" (akt V, sc. 7, w. 233).

---

[4] A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka"*. Cyt. za: Trembecki, *op. cit.*, t. 2, s. 261.

[5] *Ibidem*, s. 267.

Podobnie też w przekładzie satyry Horacego (II, 6) wprowadza Trembecki czasownik „okrąglić", którego nie ma w oryginale:

Jeśli bez chuci płochej w moim wespół kątku
Okrąglić się z cudzego nie pragnę majątku,
(*Satyra szósta z księgi II*, w. 9—10)

Kunsztowne monumenty w parku Potockich prowokują obserwatora do szkicowania ich kształtów. Oto piramida: „Nie inne w każdym boku strzegąca rozmiary" (*Zofiówka*, w. 479), i obelisk: „długi głaz, z wnętrzności wyrąbany skały / [...], to będzie miał zyskiem: / Chmury swym dzielić końcem, zwać się obeliskiem" (*Zofiówka*, w. 471—474).

W ogłoszonym niedawno pamflecie pt. *Spartanka* Trembecki porównuje akcję opozycyjną Izabeli Czartoryskiej do walki Donkiszota z wiatrakami. W opisie pełnym ruchu i komizmu zwraca uwagę jeden ważny tu dla nas epitet:

Donkiszot, który niegdy widział cudów tyle,
Gdy raz jedzie na swojej *graniastej* kobyle,[6]

Obraz chudej klaczy rycerza z Manczy, na ilustracjach dzieła Cervantesa przedstawianej z wystającymi kośćmi kłębów, „podda" Trembecki wyobraźni czytelnika w sposób niezwykle trafny dzięki przenośni geometrycznej; „graniasta" kobyła to nowość w stosunku do mowy potocznej, znającej graniaste nawiasy i graniastosłupy, ale nie graniaste zwierzęta.

Jako obserwator zwierząt i ptaków zabłysnął Trembecki pomysłowością w portrecikach rozrzuconych w parafrazach bajek La Fontaine'a. Nie zatracając niczego z malowniczej wyrazistości oryginałów, Trembecki umie tu i ówdzie dodać jakiś rys kształtowo-ruchowy — uzupełnia czy rozwija inwencję poprzednika. Wystarczy bodaj jeden przykład z bajki La Fontaine'a *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (ks. VI, 5), spolszczonej pt. *Myszka, kot i kogut*. Już w tytule Trembecki zmienił pozycje bohaterów — myszkę wysunął na czoło, zapewne dlatego, że ona jest główną postacią zapowiadającego się dramatu, a koguta, którego groźba „pusta", przesunął na miejsce ostatnie. Niemniej jednak portret koguta, podwórzowego „burdy", poszerzył i uplastycznił w stosunku do oryginału:

W żółtym bocie z ostrogą chodził napuszony,
Ogon zadarty do góry,
Ślniącymi błyskotał pióry,
Głos przeraźliwy, na łbie mięsa kawał,
Jak gdyby kto powykrawał; [w. 12—16]

[6] Cyt. za: R. Kaleta, *„Spartanka". Nieznany poemat Stanisława Trembeckiego*. „Archiwum Literackie", t. 5 (1960), s. 351.

Otóż cały wers drugi, w którym kogut występuje niby szlachcic polski, pełen animuszu, w kolorowych butach i z ostrogami, jest amplifikacją poetycką wprowadzoną przez Trembeckiego. Nie na tym koniec. La Fontaine krótko wspomina o grzebieniu koguta: „*Sur la tête un morceau de chair*". Trembeckiemu to nie wystarcza, stara się on obrysować kształt owego „kawału mięsa", wyglądającego, „jakby go kto powykrawał". Również portrecik kota, o którym łatwowierna myszka mówi życzliwie, że jej się „z skromnego wejźrzenia podobał", zawiera amplifikację:

Jak nasze, taką samą robotą ma uszka,
Coś go w nie ukąsiło, bo się łapką skrobał, [w. 29—30]

Drugi z tych wersów, z dyskrecją obrazujący gest kota, to znów Trembecki, nie La Fontaine.

Tryumfy — jak na swój czas — święci sztuka opisowa Trembeckiego w portretach osób. Nagromadzenie elementów konkretnych, ugrupowanie postaci, czystość linii, konturów, obserwacja mimiki i gestów — wszystko składa się na zgrabnie wykończone całości o charakterze, chciałoby się rzec, snycerskim albo też filmowym, gdy są uchwycone w ruchu. Poświęćmy chwilę uwagi dwom portretom oryginalnym Trembeckiego: portretowi Naruszewicza jako kapłana składającego ofiary Apollinowi oraz portretowi podskarbiny Kossowskiej jako tancerki.

Portret Naruszewicza, natchnionego wieszcza przepowiadającego przyszłość ojczyzny, kształtuje się w obrzędowych ruchach przy ołtarzu Apollina, w początkowych strofach *Ody do Adama Naruszewicza B. K. S.* (1777):

O ty, kapłanie Delijskiego świętny,
Przeszłego wiadom, przyszłości pojętny!
Wieńcz twe skronie, wieszczą bierz laskę,
Śnieżny ubiór i złotą przepaskę.

Zapal w nieszczupłej na ołtarzach więzi
Ognie z Penejdy niecone gałęzi;
Nieśmiertelnych błagaj przez dary,
Syp kadzidła, tłuste bij ofiary. [w. 1—8]

Postać kapłana przy ołtarzu jest ujęta dynamicznie; przed oczami czytelnika powstaje sugestia portretu, wywołana rozkaźnikami-wezwaniami, za pomocą których autor zachęca poetę dziejopisa i wróża do wykonywania rytualnych czynności przy użyciu obrzędowych rekwizytów (wieniec na skroniach, biały strój, przepaska złota, laska „wieszcza", gałęzie na ogień, kadzidło, zwierzęta-ofiary). Subtelna i oryginalna strofa alcejska (11+11+9+10) [7] uwydatnia solenność i patos obrazu.

[7] Zob. M. Piszczkowski, *Ze studiów nad Trembeckim. („Oda do Adama Naruszewicza B. K. S.")*. „Pamiętnik Słowiański" t. 3 (1952), s. 179—182. I nadbitka.

Najzupełniej odmienny charakter ma opis uroczej tancerki w *Wierszu na pochwałę J. W. Kossowskiej, podskarbiny nadwornej koronnej, z okoliczności jej tańca na warszawskiej reducie.* Portret jest pełen polotu, rozmachu i elegancji:

Śliczna w postaci, żywa jak łania,
Oczki jak zorza, usta w rubinie,
Z rączym się wiatrem w tańcu ugania,
Chwyta za serce, kto się nawinie.

Nóżki się ledwie widzieć pozwolą
I czasem tylko dotkną się ziemi,
Wszystkie w niej członki razem swawolą
I zefir igra z gazy wietkiemi[8]. [w. 9—16]

Mamy tu przed oczami statuę tancerki, której lekkość i wdzięk zachwyca uczestników zabawy („Lud się zgromadza cały w zdumieniu"). Grupa widzów tworzy tło i oprawę pląsającej piękności; powiewność jej stroju potęguje zmysłowy czar i „naoczność" zjawiska:

Gdy się na zwrocie nieco zawinie
Lotny fartuszek albo spódniczki,
Ledwo z chciwości oko nie zginie,
Żeby obaczyć chociaż trzewiczki. [w. 21—24]

Charakter całego opisu Kossowskiej można by określić jako literackie modelowanie bryły, przestrzeni wypełnionej ciałem w ruchu, nieco podobne do rzeźbiarskiego. „Rzeźbiarska" — w pewnym sensie — wizja świata ukazuje się tu szczególnie jasno w zestawieniu z „malarską" kompozycją sceny tańca w *Panu Tadeuszu:*

Zosia tańczy wesoło: lecz choć w pierwszej parze,
Ledwie widna z daleka; na wielkim obszarze
Zarosłego dziedzińca, w zielonej sukience,
Ustrojona w równianki i w kwieciste wieńce,
Śród traw i kwiatów krąży niewidzialnym lotem,
Rządząc tańcem, jak anioł nocnych gwiazd obrotem:
[ks. XII, w. 826—831]

Obraz Mickiewiczowski ma głęboką perspektywę i nastrój romantycznego pejzażu. Punktem centralnym jest kolorowa plama — Zosia na tle dziedzińca, oglądana z daleka w ruchu, którego żadnych szczegółów fizycznych nie widać. W *Wierszu na pochwałę J. W. Kossowskiej* brak oczywiście krajobrazu, tańczy się w sali redutowej. Poeta uchwycił „moment owocny" dla rzeźbiarza[9]: widzowie podziwiają tancerkę z bliska,

[8] Autorstwo utworu jest niezupełnie pewne.

[9] Co do kwestii „momentu owocnego" („*der fruchtbare Moment*") zob. Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst.* T. 2: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst.* Hamburg und Leipzig 1906, s. 104 n.

jej zwroty, mimikę, gesty, szaty. Poetycka wizja Trembeckiego jest nie tyle nastrojowa (choć i tego rysu w niej nie brak), ile raczej zmysłowa i plastyczna.

Spośród portretów „naśladowanych" przez Trembeckiego najciekawszy pod względem artystycznym jest opis zapasów Peleusa i Tetydy w *Zofiówce*. Przy zwiedzaniu w parku Potockich groty zwanej Tetidion poeta snuje opowieść o słynnej w mitologii przygodzie miłosnej. Peleus, zadurzony w urodnej „wnuczce Oceanu", a córce Nereusa, czatuje na nią w chłodniku, w którym bogini usnęła:

> Dech wstrzymał, cicho dybie, a będąc już bliski,
> Na pieszczone ramiona zarzuca uściski. [w. 199—200]

Tetyda broni się pięściami i paznokciami; walka osiąga wiadomy z legendy koniec, opisany przez Owidiusza w *Metamorfozach* (XI, 221—265). Cały fragment przedstawiający walkę i gwałt Trembecki spolszczył w *Zofiówce* (w. 175—226) z powściągliwą dyskrecją. Jako amplifikację poetycką dodał dwa wersy przedstawiające parę zapaśników w zaciekłych zmaganiach. W *Metamorfozach* była tylko krótka wzmianka: *„innectens ambobus colla lacertis"*; w *Zofiówce* odpowiada jej monumentalny obraz w niewielu słowach:

> Wnet się czoła wzajemnym odpieraniem gniotły,
> Noga nogę podcina i barki się splotły. [w. 205—206]

O tych wersach pisał z głębokim uznaniem drugi — po Mickiewiczu — wileński komentator *Zofiówki*, Hipolit Klimaszewski: „W krótkich wyrazach najdoskonalszy obraz dużających się zapaśników, jaki tylko poezja i malarstwo wystawić mogą" [10]. Grupa splecionych postaci również może budzić skojarzenia o charakterze rzeźbiarskim, najwłaściwsze dla wizji świata w poezji Trembeckiego.

A oto inny przykład. W ogłoszonym pod nazwiskiem Alberta Miera tłumaczeniu pieśni IV *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa Trembecki spolszczył dwa portrety, czarodziejki Armidy oraz Plutona, władcy piekieł. Trembecki dokonał przekładu nie z oryginału włoskiego, lecz z prozaicznej parafrazy francuskiej *Jérusalem délivrée* (Genève 1777). Stąd niektóre subtelności obserwacji, np. w opisie włosów Armidy [11]. Trzeba powiedzieć, iż ze względu na charakter fragmentu *Jerozolimy wyzwolonej* wybrany przez Trembeckiego, nie rycersko-batalistyczny, lecz zmysłowo-romansowy, posłużenie się parafrazą francuską było, na ogół rzecz biorąc, trafne.

---

[10] H. Klimaszewski, *Rozbiór poezyj Stanisława Trembeckiego*. Wilno 1830, s. 79.

[11] Zob. L. Płoszewski, *Trembecki jako tłumacz Tassa*. „Pamiętnik Literacki" 1912, z. 4, s. 595.

Przekład Trembeckiego bogactwem szczegółów konkretnych, odtworzeniem mimiki bohaterki i kulturą portretowania góruje nad świetnym zresztą, zwłaszcza w partiach wojennych, przekładem Piotra Kochanowskiego (pieśń IV, oktawy 29—31). Portret Armidy w *Gofredzie* ma niewątpliwie zalety, jednakże takie określenia, jak włos „ukędzierzawiony", wzrok, co „sam w swe oczy wszystek zgromadzony", piersi, „gdzie ma swe gniazdo miłość przeraźliwa" [12] — świadczą o pewnych trudnościach polskiego tłumacza.

Również portret Plutona ujął Trembecki nieco inaczej niż Kochanowski (oktawy 6—7). Oto wizerunek groźnego boga:

na wysokiej usiadłszy stolicy,
Ciężkie i rdzawe berło w swej trzyma prawicy.
Róg podwójny uzbraja czoła jego boki,
Podobnego do skały bodącej obłoki.
Chcąc niezmierne całego przyrównać ogromy,
Kalpe zda się pagórek i Atlas poziomy.
Postawa, straszliwego pełna majestatu,
Podwaja mu nadętość i przegraża światu.
Zapadłych oczu jego przeraźliwe błyski
Są jak światła komety wlokącej uciski.
Broda długa i gęsta, pełna zaniedbania,
Siwymi pierś zarosłą kudłami obsłania.
Usta zaś, oszpecone nieczystości zbiorem,
Głębokiej się jaskini równają otworem. [w. 41—54]

Groza i brzydota to atrybuty Plutona, ziejącego płomieniami i „burym dymem". Oczy piekielnego majestatu rzucają „przeraźliwe" błyski; epitet tutaj trafnie dobrany, podobnie jak i szczegóły fizyczne, zwłaszcza wyniosłe czoło „podobne do skały bodącej obłoki". W ogóle ewokacja ogromu i odpychającej wrogości szatana została w pełni osiągnięta [13].

W poemacie-przekładzie Piotra Kochanowskiego zdarzają się czasem dodatki niefortunne, a w każdym razie nie zharmonizowane z dziełem Tassa. Przejawiło się to m. in. właśnie w portrecie Plutona, czego dotąd nie dostrzegano. Władcę Podziemia, według podań greckich — brata po-

---

[12] W oryginale (oktawa 31) było inaczej:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude.
Onde il foco d'amor si nutre e desta:

A więc nie „miłość przeraźliwa", lecz „ogień miłości".

[13] W całym fragmencie przekładu pieśni IV *Jerozolimy wyzwolonej* Trembecki starał się zachować tę samą ilość wersów, co w oryginale, odrzucił jednak formę oktawy; jego tłumaczenie ma układ stychiczny, 13-zgłoskowce parzyście rymowane, a nie 11-zgłoskowce o rymach *abababcc*, jak tego wymaga oktawa.

tężnych bogów, Zeusa i Posejdona, przedstawił poeta polski nieomal jak swojskiego biesa, z ogonem i z czarnymi piętami:

Tak beł sam w sobie, tak *wielki w ogonie,*
Że się i Alpy przy niem zdały małe,
I Atlas, chocia sięga pod obłoki,
Nie jest tak wielki ani tak wysoki.

Oczy miał wściekłe, wzrok by u komety,
Powagę mu twarz surową czyniła.
Wszystek *beł czarny od głowy do pięty,*
Kosmate piersi gęsta broda kryła, [14]

W oryginale (oktawy 6—7) było nieco inaczej:

Nè tanto scoglio i mar, nè rupe alpestra,
Nè pur Calpe s'innalza, o il magno Atlante,
Ch'anzi lui non paresse un picciol colle;
Si la gran fronte e le gran corna estolle.

Orrida maestà nel fero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende;
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infausta cometa, il guardo splende;
Gl'involve il mento e su l'irsuto petto
Ispida e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S'apre la bocca d'atro sangue immonda [15].

Ani ogonem, ani piętami Plutona poeta włoski się nie interesował. Zapewne, dodatki tego rodzaju w *Gofredzie*, zbliżając poemat do atmosfery obyczajowej i kulturalnej w Polsce XVII-wiecznej, przyczyniały się do utrwalenia jego pozycji wśród ówczesnej szlachty i w ogóle do polonizacji dzieła [16]. Przekład Trembeckiego jest bliższy duchowi oryginału.

Nie chcemy tutaj nużyć czytelnika drobiazgami. Rozważania dotychczasowe dają — jak sądzimy — podstawę do częściowej charakterystyki poezji Trembeckiego w dziedzinie obrazowania świata. W utworach poety przejawia się wielokrotnie swoista, rzeźbiarska — w pewnym sensie — metoda obróbki materiału spostrzeżeń. Występuje to zwłaszcza w zesta-

---

[14] T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona* przekładania P. Kochanowskiego. Na podstawie pierwodruku wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył R. Pollak. Wyd. 3, całkowite. Wrocław 1951, s. 104. BN II, 4.

[15] T. Tasso, *La Gerusalemme liberata.* 13ª edizione stereotipe. G. Barbèra, editore. Firenze 1921, s. 99.

[16] O polonizacji *Jerozolimy wyzwolonej* w *Gofredzie* zob.: R. Pollak, *„Gofred" Tassa — Kochanowskiego.* Poznań 1922, s. 61—66. — S. Grzeszczuk, *Piotra Kochanowskiego poemat o wojnie pobożnej.* W: T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona.* Warszawa 1968, s. 31—41.

wieniu z opisami o wybitnych cechach malarskich. Chodzi tu nie tylko o paralele portretów osób, lecz również o porównanie metody opisania parku w *Zofiówce* i w *Ogrodach* (*Les jardins*) Delille'a. *Ogrody* przedstawiają pewne syntezy pejzażowe, przestrzenie ziemi ograniczone horyzontem i niebiem, na których znajdują się przedmioty o właściwych sobie kształtach i barwach. W *Zofiówce* widzimy tylko poszczególne elementy krajobrazu, opisywane głównie ze względu na ich formę lub dynamikę: „chropawe głazy", „pochodziste" zielenie, „garbek" wysoki, obelisk, grota *etc.* Trembecki wspomina wprawdzie, że z owego wysokiego pagórka rozciągają się „Jedne więcej nad drugie żądniejsze widoki" (w. 294), ale na tym koniec.

Przy ubóstwie kolorystyki (żywszej w poematach opisowych Elżbiety Drużbackiej) [17] i przy nader skromnej akustyce (o ileż bogatszej w twórczości Ignacego Krasickiego) — poezja Trembeckiego przemawia do wyobraźni czytelnika literacką ekspresją i precyzją kształtów, często zespolonych z przedstawieniami ruchu, z motoryką. Cechą panującą w słownictwie, w epitetach, peryfrazach, metaforach, w ogóle w stylu Trembeckiego jest linearność [18], ład poniekąd geometryczny. W portretach osób i zwierząt uderza rozgraniczanie i jak gdyby obrysowywanie pojedynszych szczegółów, fragmentów danego przedmiotu.

Czas obecnie zająć się dokładniej problemem obrazowania ruchu w poezji Trembeckiego. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o ruch w sensie metafizycznym czy fantazyjnym; na „demona ruchu" było jeszcze za wcześnie. W twórczości Trembeckiego ruch ma znaczenie realne i realistyczne, związane ze światem konkretnych zjawisk, przedmiotów, osób oraz konkretnego dziania się, akcji w szerokim pojęciu rozgrywania się pewnych czynności.

Pod zmysły ludzkie podpada najłatwiej i najczęściej ruch przestrzenny, polegający na tym, że jakieś ciało przechodzi z jednego położenia w inne [19]. Obrazy ruchu w literaturze — podobnie jak opisy kształtu — z natury materiału, słów i przedstawień nie działają tak intensywnie i sugestywnie jak narzucające się zmysłom spostrzeżenia w sztukach oglądowych. Natomiast właściwością literatury jest szersza sfera możliwych

[17] Zob. P i s z c z k o w s k i, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia*, s. 10—14.

[18] O „linearnym" i „malarskim" stylu widzenia świata zob. H. W ö l f f l i n, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München 1915. Rozdz. pt. *Das Lineare und das Malerische.* Wyd. polskie: Wrocław 1962.

[19] Zob. [A.] R o d i n, *Sztuka.* Rozmowy spisane przez P. G s e l l. Przełożyła T. T a t a r k i e w i c z o w a. Wstępem opatrzył W. T a t a r k i e w i c z. Poznań 1923, s. 32.

ujęć artystycznych danego rysu, motywu czy wątku. Gdy chodzi np. o ciągłość ruchu, o szybkie, migawkowo po sobie następujące zmiany — tylko film może z literaturą rywalizować. Rzeźba i malarstwo są w tym zakresie mocno ograniczone materiałem, pomimo że niektóre dzieła, jak *Wyjazd na Cyterę* Watteau, Rude'a *Marsylianka* na paryskim Łuku Zwycięstwa lub dramatyczni *Mieszczanie z Calais* Augusta Rodina rywalizują poniekąd z literaturą i teatrem w komponowaniu swego rodzaju scen i akcji.

Była już wyżej mowa o tym, że w poezji Trembeckiego brak obszerniejszych kompozycji krajobrazu; nic też dziwnego, że brak w niej najruchliwszych, bo zmiennych, elementów natury, jak burze, ulewy, chmury, pioruny, błyskawice. Wyjątkowo oglądamy jakieś zjawisko świetlne w momencie dynamicznym stawania się albo ruch wiatru w ujęciu animistycznym i antropomorficznym, ale bez szczególnej inwencji poetyckiej:

Lecz skoro tylko *księżyc srebrnym rogiem błysnął*
(*Na dzień siódmy września*, w. 87)

Onego czasu, gdy *zefir* ciepławy
Sędziały zmiatał i odmładzał trawy,
(*Koń i wilk*, w. 1—2)

Fawoni po gaiku *przechodząc się szumi*
(*Powązki*, w. 168)

Istotny charakter kinetyczny panuje w opisach kunsztownego nawodnienia parku w *Zofiówce*:

Dostatek, moc przemysłu i sztuka rzemiosła
Bliższe wody ściągnęła, złączyła, podniosła,
Z nich kanały, fontanny, z nich obrusy szklane
Płyną, skaczą, błyskoczą, pod wagą rozlane;
Ale przemogła inne ogromna kaskada,
Którą, od siebie większa, Kamionka wypada.
Rozścielać się, nurkować czy piąć się na głazy,
Wzięte posłuszna nimfa dopełnia rozkazy
I mimo praw swej równi, służąc do igrzyska,
Albo ryje otchłanie, albo w obłok tryska. [w. 497—506]

Urządzeniom parkowym wody dostarcza rzeczka Kamionka. Jej rozszerzone koryto, jak objaśnia komentarz Mickiewiczowski, spada w kształcie kaskady; jest więc Kamionka „przy ujściu większą od siebie, od swego zwyczajnego koryta" [20]. Ze względów literackich i estetycznych interesuje nas w obrazie kaskady precyzja, z jaką Trembecki przedstawia wielokierunkowość ruchu wód płynących po równi, płasko, spa-

[20] Mickiewicz, *op. cit.*, s. 270.

dających gwałtownie w dół lub odwrotnie — z siłą bijących w górę. Jest to jeden z najoryginalniejszych fragmentów deskrypcyjnych poematu.

Obserwator zwierząt i ptactwa, Trembecki umie zręcznie przedstawić zmiany w ich zachowaniu, wyglądzie, sytuacji i stosunku do zjawisk towarzyszących, do tła i sztafażu. W parafrazach bajek Lafontainowskich wprowadza własne dodatki językowo-stylistyczne, wyrażające np. gwałtowność i nasilenie ruchu, ataku lub energię obrony. Oto wilk chwyta baranka: „*Łapes*, jak swego, *i zębami porze*" (*Wilk i baranek*, w. 27). Dokładniej opisany koń broniący się przed napaścią wilka:

Podnosząc nogę ochotnie,
Z całej siły jak go grzmotnie,
Z paszczy narobił bigosu
(*Koń i wilk*, w. 34—36)

Oczywiście, La Fontaine nie wprowadzał „bigosu" w swoich metaforach. Ze szczególną starannością sportretował Trembecki, miłośnik i hodowca ptaków, gołębicę w rozpaczy, wyrywającą się z sieci, w które nieopatrznie wpadła:

Gdy się wędrowna ptaszyna
Silnie w niej rzucać poczyna,
Utraciwszy coś z piórek, *przecięż się wyrwała.*
(*Gołąbki*, w. 55—57)

I jeszcze jeden czasownik „ruchowy" w dalszym tekście: „Dobyta z miejsc chytrości, *umyka co siły*" (w. 58). Trembecki opuścił szczegóły oryginału dotyczące wyglądu ptaszka uratowanego z opresji („*traînant la ficelle / Et les morceaux du lacs* [...]")[21], natomiast dodał pełen dynamiki obrazek pościgu — to kania poluje na gołębicę:

Wtem słyszy jakiś szelest za sobą niemiły.
Obejrzy się, aż tu kania
Z okrutnymi szponami tuż, tuż ją dogania. [w. 59—61]

Nagłość napaści (powtórzenie przysłówka „tuż, tuż"), groza wrogiego szumu i widok morderczych szponów, a więc synteza wrażeń słuchowych, wzrokowych i ruchowych — tworzy tutaj zestrój poniekąd fizyczny, ale przede wszystkim literacki, artystyczny.

Gwałtowność, impetyczność gestów i ruchów ożywia też świat ludzki prezentowany w poezji Trembeckiego. W bajce *Opuchły* jeden z sąsiadów rabujących mienie Sotmasa pozornie uzasadnia swe postępowanie, gdyż nie chce uchodzić za złodzieja, niemniej zaczyna od rozboju:

Tak i ten, co *gwałtownie wyłamał obory*,
Dowodząc swoję prawność rzekł: „Mospanie chory!

[21] Zob. M. Piszczkowski, *Stanisława Trembeckiego bajka o dwóch gołębiach*. „Zeszyty Naukowe UJ". Filologia, nr 1 (1955), s. 42.

Mam świadków, że pędzano pomiędzy dąbrowy
Do naszego buhaja twego dziada krowy,
Ja zaś w krajowym prawie ukażę waszeci,
Komu ociec należał, należą i dzieci". [w. 51—56]

Kryje się w tych wierszach satyra na rzekome argumenty historyczne, którymi w dobie oświeconego absolutyzmu państwa silne militarnie próbowały usprawiedliwić aneksje terytorialne. Dzięki użyciu obrazowych określeń napaści krzywda Sotmasa oraz brutalność i obłuda jego sąsiadów zyskują dobitność ekspresji.

Rokokowym, dworskim wdziękiem i lekkością tchnie żartobliwy obrazek aniołków wspinających się po szatach Izabeli Czartoryskiej w idylli *Powązki*:

ten się *wyżej krzepi,*
Najpierw się leniwszy falbany uczepi;
Tamten *po sznurowaniu szczeblujący dzielnie,*
Kędy zaszedł, tam mieszkać myśli nieśmiertelnie.
Tamten się aż pod maskę *sunąc w rześkim biegu*
Wpada między kwitnące róże wpośród śniegu.
Inny *lekkim skrzydełkiem wzniesiony do gory*
Obwija się w misternie trefione kędziory. [w. 193—200]

W *Synu marnotrawnym* znajdujemy oryginalną metaforę ruchową unaoczniającą gesty powitalne dwóch zgnębionych starców, Bizarskiego i Klimunta:

Nasze siwce zaraz się *po brodach mlasnęli*
I wnet zgryźliwą jakąś rozmowę zaczęli.
Trzęsły się od wzdychania ich sklepiste grzbiety,
Jeden mówił „niestety" i drugi „niestety".
[akt I, sc. 5, w. 297—300]

Atmosferę uczuciową sceny zdefiniowano tutaj poetycko w wersie trzecim, w obrazie barczystych szlachciców wstrząsanych gwałtownym wzruszeniem.

Niekiedy stara się Trembecki odtworzyć dynamizm treści rytmiką wiersza, np. w parafrazach bajek La Fontaine'a. Oto błyskawiczne ataki muchy zadającej lwu coraz nowe ukłucia:

Która to w grzbiet, to go w pysk, to go coraz liźnie
Po uszach i po słabiźnie,
(*Lew i mucha,* w. 21—22)

W oryginale było inaczej: „*Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau*". Przecinki głosowe, urywana rytmika, jest dodatkiem tłumacza. W innym miejscu tej samej bajki *Lew i mucha* wiersz 13-zgłoskowy przemienia się na 8-zgłoskowiec dla uwydatnienia chwili ataku; mucha

bziknęła, niby trąbiąc ku potrzebie,
A potem, podleciawszy dla rozpędu w górę,
Paf go w szyję między kłaki! [w. 10—12]

W oryginale nie ma przemienności rytmu w tym miejscu. Poza tym własnością Trembeckiego jest ekpresywny wykrzyknik „Paf!" Wiersz nieregularnie zmienny bajek La Fontaine'a przestosował, spolszczył Trembecki bardzo zręcznie, wprowadzając własne dodatki, które wzbogacają formę metryczną oryginałów.

Była powyżej mowa o tym, iż w poezji Trembeckiego brak na ogół zmiennych, najruchliwszych elementów krajobrazu, jak burze, ulewy, chmury *etc.* Ale zdarzają się wyjątki. W wierszu *Na śmierć książęcia Czartoryskiego* poeta porównuje zmarłego kanclerza litewskiego do skalistego szczytu, który nie ulega atakom wichrów i nawałnic:

Gwałtowną silna zawiść *szturmując nawałą,*
Chwiała tobą jak wichry Teneryfy skałą,
Te szumią, chmury cieką, gromy huczą dołem,
A ta zawsze pogodnym bodzie niebo czołem. [w. 59—62]

W przytoczonych porównaniach ruch spełnia funkcję *tertium comparationis.* Niekiedy w mowie przenośnej czynniki motoryczne przybierają kształt metafory polegającej na użyciu czasowników „ruchowych" w nowym znaczeniu lub w charakterystycznej sytuacji. Oto w *Synu marnotrawnym* scenka jak z modnego sztychu:

Widzę, że kogo tylko na męża zapragniesz,
Mieć będziesz, najhardziejszych *pod twe korki nagniesz.*
[akt II, sc. 3, w. 79—80]

Jest to amplifikacja wprowadzona przez Trembeckiego; w oryginale francuskim było tylko: *„je vois que vous aurez / Tous les maris que vous demanderez"* („widzę, że pani będzie miała wszystkich mężów, jakich pani zapragnie").

Wśród opisów ruchu przestrzennego wyróżniają się fragmenty poetyzujące pęd, szybkość, lot, jak we wspomnianej tu już bajce o dwóch gołębiach. Wypada jeszcze zanotować posuwistość sanny i lot balonu w wierszu *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi:*

Albo lapońskie zaprzęgaj renny,
Które cię w szybkiej prześlizną sani,
Albo z odwagi chcąc być imienny,
W Mongolfijera nawiedź nas bani. [w. 93—96]

10-zgłoskowiec o dwóch równych taktach (5+5), z rytmem silnie wybijanym (wzmocnienia akcentowe przed średniówką i przed klauzulą), uwydatnia dynamiczny charakter obrazowej strofy.

Poza ruchem przestrzennym istnieje w poezji Trembeckiego ruch w sensie pewnego rodzaju akcji. Oczywiście nie chodzi tu o akcję jako pasmo działań i konfliktów, jak w utworach fabularnych, bo Trembecki takich dzieł oryginalnych nie komponował. Tylko w jego poematach opisowych problem akcji nabiera niejakiego znaczenia. W poezji deskrypcyjnej, polegającej na swoistym „malowaniu" czy „rzeźbieniu" przyrody, krajobrazu, i na snuciu przy tym medytacji filozoficznych, ruch, akcja, może wcale nie występować. Tak jest np. w *Georgikach* Wergilego; opisy zajęć rolniczych obchodzą się tu bez żadnej akcji wiążącej całość poematu. Inaczej w *Ogrodach* Delille'a. Treść opisowo-nauczająca została w nich ujęta w ramy pseudoakcji pod postacią przenoszenia się z miejsca na miejsce osoby zwiedzającej kunsztownie urządzone parki europejskie, niezmiernie modne w XVIII wieku. Zwiedzanie ogrodów — niekiedy połączone z obchodzeniem całego gospodarstwa — jest również częstym motywem techniczno-kompozycyjnym w poematach opisowych polskich, w *Powązkach* (1774, 1776) i w *Polance* (1779) Trembeckiego, w *Pieśniach wiejskich* (1782) Woronicza, w *Puławach* (1804, druk: 1855) Niemcewicza, w *Okolicach Krakowa* (1820) Wężyka, a także w I pieśni *Świątyni Sybilli* (1818) Woronicza.

W *Ogrodach* Delille'a zwiedzamy parki całej Europy; autor chcąc pokazać jakiś szczegół pejzażowy przenosi się od razu, jak na mapie geograficznej, z Francji do Anglii, z Anglii do Polski, do Puław, *etc.* Odbywa się to w sposób niematerialny, poeta poprzestaje na ogólnikowych wzmiankach: idę, pójdę, mijamy itp., nie troszczy się o warunki fizyczne i okoliczności towarzyszące poruszaniu się po wielu miejscach i krajach, toteż charakter kinetyczny poematu zaciera się w świadomości czytelnika. Podobnie wygląda ruch, pseudoakcja, w nieomal wszystkich wymienionych tu poematach opisowych polskich. Nieco inaczej, jest tylko w *Zofiówce*. Teren jednego parku pozwolił na rozplanowanie spaceru, który Mickiewicz chwalił, jako że „samo to przechodzenie z miejsca na miejsce okazuje wielką sztukę poety, który oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał" [22]. Motyw oprowadzania, przechadzki, nie był nowością, ale Trembecki użył go skuteczniej niż inni poeci. W *Zofiówce* przy każdej zmianie miejsca dowiadujemy się czegoś konkretnego o dynamice albo o tle obrazowym ruchu:

Od nich mię *po kamieniach noga niesie letka* [w. 121]

[...] *pochodziste przebiegłszy zielenie* [w. 125]

Idąc, gdzie znęcająca murawa się ściele [w. 153]

Minąwszy obłąkanym zwykłe ścieżki krokiem [w. 236]

[22] Mickiewicz, *op. cit.*, s. 251.

Poeta-narrator wsiada do łodzi Charona, aby przeprawić się przez podziemny kanał. Ponury przewoźnik „tylko *ruszył wiosła, / W podziemne mię ciemnice jego barka wniosła*" (w. 241—242). Po chwili — zmiana otoczenia: „*postrzegam zorze / I barka się na słodkie wysunęła morze*" (w. 251—252). Podczas dalszego zwiedzania parku poeta ogląda piękne widoki z wyniosłego pagórka, a następnie:

> *Spuszczając się w niziny, dobiegłem ponika,*
> *Który hojnie z otworów kamiennych wynika.* [w. 295—296]

Zapewne, są to wszystko drobiazgi, lecz ich nagromadzenie i precyzja sprawia, że charakter „kinetyczny" *Zofiówki* jest o wiele wyrazistszy, aktywniejszy niż w innych poematach opisowych z XVIII i XIX wieku. Ruch w *Zofiówce* spełnia istotną funkcję organizującą, spaja opisy i porządkuje następstwo scen takich, jak walka Peleusa z Tetydą albo szkoła ateńska.

W całej poezji Trembeckiego, od bajek aż do *Zofiówki,* panuje żywioł ruchu. Ale nie jest to, rzecz jasna, ruchliwość w sensie płynności, którą Maurycy Mochnacki uważał za istotę poezji Bohdana Zaleskiego: „prędka, wietrzna, powiewna, roznośna, działa mocą sprężyny i wszystko z sobą w tym systemie siłą lotu porywa" [23]. W poezji Trembeckiego element ruchu jest poniekąd zmonumentalizowany, wyodrębniający ludzi i przedmioty, a nie — zamazujący kształt świata płynną łatwizną. W poezji Zaleskiego, zwłaszcza w *Rusałkach*, każdy spoczynek zdaje się być przerwaniem zasadniczej rozlewnej zmienności tkwiącej w strukturze romantycznego poematu-baletu. W utworach Trembeckiego każde poruszenie jest przerwaniem spoczynku dla wykonania jakiegoś czynu i osiągnięcia pewnego celu.

Lessing w *Laokoonie* twierdzi, iż drogą, na której poezja w przedstawieniu piękności ciała może doścignąć sztukę plastyczną, jest „powab", gdyż:

> Powab jest pięknością poruszającą się i właśnie dlatego mniej dogodną dla malarza niż dla poety. Malarz może tylko kazać się domyślać ruchu, w rzeczywistości zaś są jego figury bez ruchu. Skutkiem tego powab u niego przechodzi w grymas. W poezji natomiast pozostaje tym, czym jest, tj. pięknem przejściowym, które pragniemy raz po raz oglądać. Ono przychodzi i przechodzi; skoro zaś łatwiej i żywiej przypominamy sobie ruch aniżeli same formy albo kolory, przeto wdzięk musi na nas w tym samym stosunku działać silniej aniżeli piękność [24].

---

[23] M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX.* W: *Dzieła.* T. 5. Poznań 1863, s. 128.

[24] G. E. Lessing, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezyi.* W przekładzie K. Bronikowskiego. Warszawa [1901], s. 90.

Wiadomo, że praktyka poezji romantycznej zaprzeczyła głównym tezom traktatu Lessinga, w szczególności zasadzie przeciwstawiania poezji jako sztuki operującej akcją i czasem — malarstwu i rzeźbie jako sztukom operującym przestrzenią. Niemniej trudno nie przyznać, iż spostrzeżenia niemieckiego estetyka o walorach zespołu: forma—ruch w opisach poetyckich ciał i mas, zawierają pewną dozę słuszności. Twórczość Trembeckiego może tu służyć za przykład, argument i dowód w literaturze polskiej z ostatniej ćwierci XVIII i początków XIX wieku. Czy „powab", „wdzięk" w poezji musi na nas — jak sądził Lessing — „działać silniej niżeli piękność", to inna sprawa. W każdym razie funkcja ruchu w poetyckim obrazowaniu postaci jest bez wątpienia znaczna i estetycznie walentna.