

Michał Peter

O wpływie "Jerozolimy Wyzwolonej" na "Daphnidę" Twardowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 12/1/4, 37-55

1913

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.

NOTATKI.

O wpływie „Jerozolimy Wyzwolonej“ na „Daphnidę“ Twardowskiego.

Mogłoby się wydawać, że temat nasz oddawna jest już skrupulatnie opracowany i że obecnie nic nowego w tym kierunku nie da się powiedzieć. Wszak mamy specjalne studium „Daphnidy“, napisane przez Chlebowskiego (w r. 1882), oraz tegoż autora obszerną pracę o wpływie „Jerozolimy“ na literaturę naszą (1890). Mamy nadto monografię o Twardowskim Turowskiego (1909) ¹⁾.

Mogłoby się wydawać.... A jednak... W „Książce“ (1909) zamieścił prof. Brückner recenzję z pracy Turowskiego i skonstatował, że, mimo wszystko, „przedmiotu wcale nie wyczerpała“, że tedy „dla badań szczegółowszych pozostaje pole otwarte, jak było“. Dodamy tutaj, iż wpływ „Goffreda“ ²⁾ na „Daphnidę“ jest przez Turowskiego prawie pominięty.

A cofnijmy się o kilkanaście lat wstecz i zobaczymy, jak przyjęto prace Chlebowskiego. W trzy lata, po ukazaniu się drugiej z wymienionych, prof. Porębowicz wystąpił z ich oceną w „Kwartalniku historycznym“ (1893). I pokazało się, że piękne te rozprawy mają, prócz zalet, także wady niemałe. Np. obie one stwierdzają zależność „Daphnidy“ od „Jerozolimy“, ale pierwsza „wytyka tylko drobne pożyczki“ a druga ogranicza się do gołosłownego twierdzenia. A zatem — brak wystarczających dowodów.

Nasuwa się jednak pytanie, czy nie możnaby przystąpić do pracy z mniejszą nieco powściągliwością... i czy nie dałoby się „szkic“ o „Daphnidzie“ uzupełnić przyczynkami, ciekawszemi może i bardziej przekonującymi, niż dotychczasowe badania.

¹⁾ Bliższe daty bibliograficzne np. w „Historji literatury“ Pilata (Lwów 1911, t. III, s. 76).

²⁾ Drugi tytuł „Jerozolimy Wyzwolonej“.

Takie postawienie kwestyi nie jest, co prawda, pozbawione pewnej awanturniczości, wszelako nawet a priori da się poprzeć i argumentować. Albowiem, choćbyśmy przypuścili, że p. Chlebowski sumiennie śledził stosunek naszego dramatu do „Goffreda“ aż do ostatniej, zauważonej przez siebie analogii, t. j. do sceny X włącznie, — pozostaje jeszcze do przepatrzenia pięć scen i epilog. Tak rozumując, moglibyśmy — między innymi — w scenie XIV odszukać najciekawszy moment wpływu epopei Tassa.

I.

„Daphnis“ Twardowskiego powstała z mitu starożytnego, wyśpiewanego przez Owidyusza w „Metamorfozach“ (I 452—567), a także — powiedzmy to odrazu — na tle niektórych ustępów „Jerozolimy Wyzwolonej“. Ale głównem jej źródłem jest opera włoska „Dafne“, która była odegrana w Warszawie w r. 1635 (10 grudnia) na zamku królewskim³⁾. Libreto tej opery nie dochowało się do naszych czasów... Ocalał tylko polski sumaryusz, t. j. streszczenie, które było przeznaczone dla słuchaczy, nie umiejących po włosku⁴⁾.

Otóż do tych ostatnich Twardowski chyba nie należał⁵⁾... Mimo to, nasuwa się pytanie, czy, pisząc swój dramat, korzystał wprost z libreta, czy też jedynie z sumaryusza. Odpowiedzi, cał-

³⁾ Przedstawienie to miało miejsce według tytułu sumaryusza „po seymie R. P. 1635“, a Twardowski, jako dworzanin ks. Janusza Wiśniowieckiego, był z nim na tym sejmie (Pilat, l. c., s. 137).

⁴⁾ Turowskiego przypuszczenie, iż ten sumaryusz jest pióra Twardowskiego, nie zostało umotywowane (zob. Pilat, l. c., s. 137) i, zdaniem naszym, nie ma racyi bytu. Wprawdzie w „Bibliografii Polskiej“ Estreichera, w cz. II t. I (1882), pomieszano tytuły sumaryusza i właściwej „Daphnidy“, skąd wynikło, że w r. 1635 miała ukazać się książka: S. Twardowski, Daphnis przemieniona w drzewo (z Jerem. Paschati), Warsz., Trepin. Ale w tejże „Bibliografii“, w cz. III t. IV (1897), znajdujemy sprostowanie tej mylnej wiadomości. — Również w bibliotece ks. Czartoryskich sumaryusz na grzbiecie okładki nosi napis: S. Twardowski, Dafnis, Warszawa 1635; wszelako ta okładka pochodzi z lat 80-ych lub 90-ych ubiegłego stulecia (według informacji kustosa, p. Adama Smoleńskiego), z czego wynika, iż tutaj także wina leży prawdopodobnie w mylnej notatce „Bibliografii“.

⁵⁾ Chlebowski (1882): „Być może, iż zostając w stosunkach z Paschatim, przebywając zresztą na dworze Wiśniowieckiego, który dość długo bawił we Włoszech, mógł przyswoić sobie pewien zasób wyrazów i frazesów“. Pilat (l. c., s. 129, uwaga 1): „Z niewyraźnych wskazówek możnaby przypuszczać, że znał język włoski. Por. objaśnienia w Przeważnej Legacyi, 1639, s. 44, 144, 52, 109“.

kiem zdecydowanej, dać niepodobna. To też Chlebowski przechodzi nad tą sprawą do porządku dziennego, zaznaczając, że „jest dla nas dosyć obojętną“. A znowu dr. Bernacki trochę nieostrożnie pisze (Pilat, „Historya literatury polskiej“, t. III, s. 137), iż przeróbka Twardowskiego opiera się na sumaryuszu, i mamy wrażenie, że — tylko na sumaryuszu. Wszelako kwestya nie jest ani tak znów obojętną ani tak bardzo trudną, aby nie trzeba i nie można było rozwiązać jej z pewnem bodaj przybliżeniem do prawdy.

Autorem opery warszawskiej był najprawdopodobniej Virgilio Puccitelli ⁶⁾. Otóż o jego stosunku do Twardowskiego nie mamy żadnych wiadomości; natomiast wiemy, że wydawcą „Daphnidy“ był Jaremasz Paschati, który, jak widać z dedykacyi (przy I wydaniu), miał dosyć bliskie stosunki z dworem Wiśniowieckich, jeszcze za życia ks. Janusza. Wynika stąd, iż Twardowskiemu, dworzaninowi Wiśniowieckich, nie brak było znajomości wśród Włochów, że tedy mógł postarać się o li-

⁶⁾ Nie rozumiemy, dla jakiej przyczyny autorstwo przypisywano (Wójcicki, „Teatr starożytny w Polsce“, Warszawa 1841) Jeremiaszowi Paschati'emu, skoro ten w dedykacyi pierwszego wydania „Daphnidy“ wyraźnie pisze: „Lubo to nie z głowy moiej poszła, iednak szkoda iey aby miała w cieniu siedzieć“. (Gdyby była przeróbką jego libreta, pochwaliby się tem niezawodnie). Dedykacya odnosi się do wdowy po ks. Januszu Wiśniowieckim, widocznie tedy Paschati'ego łączyły z Wiśniowieckimi jakieś stosunki. Tłómaczy on, że dlatego „ubogim sumptem“ swoim (musiał być dosyć majątny) wydaje „Daphnidę“, albowiem „miała byż do druku podana za szczęśliwego życia J. O. X. nieboszczyka, Osobie Jego X. Mści... przypisana y ofiarowana“. A na samym końcu pisze: „Sam siebie y ze wszytkiemi usługami memi Mciwey łasce y dobroczynności W. X. M. na ten czas iako napilniey zalecam się“. Cel wydania jest więc zupełnie przejrzysty. Pan Paschati miał w tem swój interes. Nadto liczył on widać na dochód z okazji powtórnego wystawienia opery „Dafne“ w teatrze królewskim (data pod dedykacją: 7 kwietnia, a opera wystawiona została 3 maja 1638), w czem nie zawiódł się z pewnością.

A teraz kilka słów o Puccitellim. Prof. Windakiewicz (Italoman, „Czas“, Kraków 1895, nr. 285) podaje z dzieła Giovanniego Gentilego, p. t. „De Ecclesia Septempedana“, że Puccitelli przybył do Polski w r. 1624 — i wyciąga stąd wnioski: a) „Najprawdopodobniej Władysław IV poznał Puccitellego we Włoszech podczas swej podróży zagranicznej i wtedy razem ze sobą do Polski zabrał“. b) „To znaczy, że już przedstawienie Galatei, dane w Warszawie w r. 1628, pod jego dyrekcyą przyszło do skutku“. Byłby to jeden dowód, że Puccitelli mógł być autorem opery „Dafne“, wystawionej po raz pierwszy w r. 1635. — Drugi dowód opierać się może na charakterystyce twórczości Puccitellego. Prof. Windakiewicz („Teatr Władysława IV“, „Przegląd Polski“, Kra-

breto opery i mógł z niego korzystać przy pisaniu swego utworu ⁷⁾.

Musimy teraz szczegółowo zbadać stosunek „Daphnidy“ do tego głównego źródła. W dalszym ciągu przekonamy się, że przyniesie to pewien pożytek dla naszego tematu.

Prof. Windakiewicz w swojej rozprawie p. t. „Teatr Władysława IV“ („Przegląd Polski“ 1893, t. III, s. 252 i 253) zaznacza na podstawie gruntownej znajomości oper Puccitellego, które dochowały się do naszych czasów, że widocznie Twardowski zastąpił pierwotną formę canzony i madrygału przez oktawę — oczywiście pod wpływem „Goffreda“. Nadto, jak widać z porównania sumaryusza z „Daphnidą“, „w kilku miejscach z wielkim smakiem pozmieniał niektóre sceny“.

Otóż, co do tej zmiany scen, można z sumaryusza wyciągnąć następujące wnioski: — Pierwsze cztery sceny mają treść identyczną w librecie i w „Daphnidzie“. Scena V u Twardowskiego jest nieco skrócona (niema Satyrów, którzy pomagają pasterzom wysławiać Apollina z powodu zabicia smoka). Scena VI — znacznie uproszczona (niema Neptuna, Wenus nie jedzie z nieba na złotym rydwanie, scena nie musi dopiero zmieniać się na morze; swoją drogą, usadowienie Wenery z synkiem na wielorybie — zamiast Neptuna — jest najniewłaściwszem). Siódma scena libreta została opuszczona, jako zbyt cenna (znowu opowiadanie o zabiciu Pitona). Ósma jest również VIII u Twardowskiego. Ale tutaj Kupido wychwala swoją potęgę, kiedy już wiemy, czego dokonał; tymczasem w sumaryuszu porządek odnośnych scen jest odwrotny. Skutkiem tego, z dziewiętej sceny libreta powstała w naszym dramacie scena VII, a nadto XIII.

ków 1893, t. III, s. 250) stwierdza, iż czerpał on tematy do swych oper „z mitologii lub innych fantastycznych źródeł“, lubując się zwłaszcza w zawiślaniach miłosnych i nieszczęśliwych bohaterkach. W grupie tych oper „Dafne“ byłaby łatwo zrozumiała. — Nadto, jak pisze szanowny profesor (s. 259), opera „Narciso transformato“ w założeniu przypomina „Dafne“ i została „zaczepnięta z motywów Owidyuszowskich“. Również (s. 479) intermedyum pierwsze w operze „La Santa Cecilia“ ma „treść, wziętą z Metamorfoz, w których się Puccitelli widocznie lubował“. A wiemy, że „Dafne“ jest osnuta na jednej z tych „Metaformoz“, co wskazywałoby, iż autorem jej może być Puccitelli.

⁷⁾ Prof. Pilat (l. c., s. 136) przyjmuje, iż „Daphnis“ została napisana „prawdopodobnie między r. 1636 a 1638“. Otóż z dedykacji Paschatiego, a nadto z drugiej, właściwej dedykacji, napisanej wierszem przez autora dla ks. Janusza, nabieramy przekonania, że nasz utwór wraz z ową wierszowaną dedykacją powstał jeszcze za życia księcia, a więc między grudniem 1635 (wystawienie opery „Dafne“) a listopadem 1636 (śmierć księcia Janusza; tę datę podaje sam Pilat, s. 79).

Z dziesiątej mamy znowu dwie, a mianowicie X i XII. Jedenasta została na swem miejscu. Dwunastą poeta opuścił (uwagi pasterzy nad miłością Apollina ku Dafnidzie). Trzynastą i czternastą połączył, jako XIV. Piętnastą opuścił (Peneusz z Napeami oplakuje swą córkę). Szesnastą dał, jako XV, zmieniając treść ku końcowi (pasterz nie odradza samobójstwa rozżalonym towarzyszkom Dafnidy, bo te nie myślą o czemś podobnem). Siedmnasta scena została pominięta (we łzach rozplývają się wszyscy pasterze razem z Nimfami), a również opuszczony został epilog, w którym Fortuna, na kuli ziemskiej siedząc, opowiada przyszłe dzieje i wystawia zwycięstwa Władysława IV.

Widzimy tedy, że Twardowski w swej przeróbce opuszczał niektóre sceny oryginału, niektóre przestawiał, inne skracał lub upraszczał, nareszcie w dwu wypadkach z jednej sceny utworzył dwie (może były za długie), a w jednym wypadku — wprost odwrotnie — dwie sceny ściągnął w jedną. W porównaniu z sumaryuszem, oryginalną jego własnością pozostaje scena IX, oraz epilog, nic wspólnego nie mający z zakończeniem opery włoskiej.

Co do scen, zależnych od libreta, łatwo stwierdzić na podstawie sumaryusza, że ta ich zależność dotyczy nawet drobnych szczegółów. Jako przykład, może tu posłużyć prolog, sc. II, III, a zresztą wiele innych. Sceny te, jak przypuszczamy, są po prostu przekładem libreta, wcale wiernym. — Dodamy nawiasem jeszcze jedno spostrzeżenie: W krótkich streszczeniach, jakie Twardowski zamieszcza na czele każdej sceny, powtarza on całe zwroty i całe zdania z sumaryusza (np. sc. II i IV); nie chodziło mu zatem o zbytnią oryginalność, tylko brał pełną ręką z libreta i nawet z sumaryusza.

Trochę oryginalności musiał jednak okazać zwłaszcza tam, gdzie z jednej sceny tworzył dwie, a więc w scenach VII i XIII, oraz X i XII. W sumaryuszu niema bliższych wyjaśnień, w jaki sposób Apollo spotkał Dafnidę; nie wiemy nawet, co się z nią stało, po wyruszeniu do lasu. Owszem z ósmej sceny sumaryusza odnosimy wrażenie, że piękna Nimfa wcale nie zabłądziła, tylko spotkała przypadkiem Apollina i zaraz uciekła przed nim do ojca. Tymczasem Twardowski każe jej trzy razy (sc. VII, X, XII) spotkać się z napastnikiem i potem dopiero, gdy już opuszczały ją siły, trafić do ojca. Specyalnie co do drugiego spotkania się ofiar Kupidyna, bynajmniej nie czytamy w sumaryuszu, jakoby boski mistrz lutni znalazł Dafnidę, uśpioną nad rzeką. Co więcej, szczegółu tego darmo szukalibyśmy we wstępie do sumaryusza⁸⁾, a natomiast znajdziemy go, w „argumentie sceny“ przed dramatem Twardowskiego. Prawdopodobnie tedy mamy tutaj do czynienia z oryginalną inwencją naszego autora.

⁸⁾ Tego wstępu niema w przedruku sumaryusza u Wójcickiego (l. c.).

Ale powróćmy do opery Puccitellego. Czytając uważnie summaryusz, można zaobserwować pewne szczegóły, bardzo przypominające „Jerozolimę Wyzwoloną“. Np. w drugiej scenie summaryusza występuje imię Cloryda (Clorida?) i przypuszczamy, że zostało ono rozmyślnie przemienione z Kloryнды (Clorinda), tem więcej, że Twardowski nie tylko używa tego drugiego imienia, ale zarazem w usta Kloryнды wkłada — może za Puccitellim — słowa, żywo przypominające bohaterkę Tassa. W prologu według summaryusza „śpiewa iutrzenka, kwiecie rozmaite a osobiwie różą wysławiając“. Nie jest wykluczonem, iż autor opery skorzystał w tem miejscu z szesnastej pieśni „Goffreda“; gdzie w ogrodzie Armidy śpiewa o róży jakiś ptak pstropióry, u Twardowskiego ta analogia rzuca się w oczy. Nareszcie w czternastej scenie summaryusza, kiedy już nastąpiła metamorfoza Dafnidy, Febus, „chcąc oblać y pocałować ją“, zwraca się z prośbą do drzewa laurowego, „iako nieiakiiego więzienia kochanki swoiey...“, że ieśliby ieszcze został w nim iaki duch Dafnidy, aby mógł być uczestnikiem iego. Życzy sobie śmierci, ale...“ To znowu bardzo przypomina Tankreda przy grobie Kloryнды (koniec pieśni dwunastej), a zobaczmy, że tak samo będzie w dramacie Twardowskiego (sc. XIV).

Jakż z tego wszystkiego wniosek można wyprowadzić? Oto najprawdopodobniej już opera „Dafne“ miała ustępy, wzorowane na niektórych motywach „Goffreda“, oczywiście w oryginalne⁹⁾. Przypuszczenie to możemy poprzeć znanym faktem (Windakiewicz, l. c., s. 264), że Puccitelli w r. 1641 wystawił w teatrze warszawskim operę p. t. „Armida abbandonata“, w której bez żadnych obsłonek użytkował odpowiednie ustępy „Goffreda“. Nadto (ibidem, s. 248) „Giuditta“, dana 12 kwietnia 1635 r., miała „scenki żołnierskie i obozowe, jakgdyby z Tassa wyjęte“. Widocznie więc autor tych oper pozostawał pod wpływem Tassa przez cały czas swej twórczości. Co do „Daphnidy“, Twardowski musiał zauważyć w librecie reminiscencye z epopei włoskiej i przez to uczuł się upoważnionym w polskiej przeróbce opery skorzystać z polskiego przekładu „Goffreda“ (przez Piotra Kochanowskiego), a nawet — dorobić przy pomocy Tassa scenę IX (patrz rozdz. II).

Kwestya zależności naszego dramatu od Tassa komplikuje się teraz do pewnego stopnia, wszelako w następnym rozdziale rozpatrywać ją możemy tylko tak, jakgdyby pośrednictwo było wykluczonem — czyli, jakgdyby owa zależność pochodziła bezpośrednio i wyłącznie od „Goffreda“.

⁹⁾ Nadto — jak zauważył Porębowicz (recenzja z pracy Chlebowskiego) i uzasadnił Turowski (monografia o Twardowskim), korzystał Puccitelli z opery Rinuccini'ego „La Dafne“ (Florenca 1600).

II.

Przystępując obecnie do szczegółowej analizy wpływu „Jerozolimy Wyzwolonej“ (w przekładzie Kochanowskiego) na utwór Twardowskiego, zamierzamy przechodzić kolejno scenę za sceną i podawać zauważone reminiscencye.

Prolog. Z Zefirami, południowymi wietrzykami, poeta wita złotoruchą Jutrzenkę w paru prześlicznych oktawach, pełnych zapału i polotu. Następnie sama Jutrzenka śpiewa o „raney... naweselszey dobie“. Są tutaj analogie do wyrażień Tassa-Kochanowskiego o Jutrzence, poprzedzającej ogniste rumaki Febusa, ale bardzo odległe. Nadto pamiętać trzeba, że w „Goffredzie“ mamy o Jutrzence zaledwie wyrażenia zwięzłe, kiedy Twardowski śpiewa na jej cześć istny dytyramb. Strofka szósta tego prologu — w śpiewie Jutrzenki — jest jednak parafrazą „G“ XVI 14 i 15 (to znaczy: 14 i 15 strofy w XVI pieśni „Goffreda“), przyczem autor używa nawet zapożyczonego trójrymu: przyście-liście-oczywiście. Myśl obu ustępów mniej więcej godzi się w tem, że róża — tylko, póki świeża, jest najpiękniejsza „i młodym zdobi oblubieńcom głowy“. Tasso dodaje uogólnienie tej myśli, powiadając, że młodość przemija, a róże miłości najpiękniej kwitną o wiosennej dobie życia. Ale trzeba przyznać, że parafraza Twardowskiego jest barwniejsza, co zresztą nie przynosi ujemny bardzo pięknym oktawom „Jerozolimy“.

Scena pierwsza. Pasterze narzekają na nieszczęścia, wyrządzane przez smoka Pitona, i proszą Jowisza, aby go zgładził ręką Apollina.

Sc. druga. Zapoznajemy się tutaj z bohaterką dramatu, wyruszającą wraz z towarzyszkami do boru na łowy. Jedna z tych towarzyszek ma imię Klorynda i — ku miłemu zdziwieniu — z ust jej słyszymy słowa (strofa 2), przypominające charakterystykę Kloryndy z „G“ II 39. Przytem powtarza się wyrażenie: „pieszczone stroie“.

Sc. trzecia. Peneusz, ojciec Dafnidy, bóg opiekuńczy tessalskiej rzeki jego imienia, „cieszy się z pogodnego poranku“ wraz z boginkami wodnemi Napeami, które śpiewają o słodyczach i goryczach, kryjących się w miłości. Spotykamy tutaj (sf. 3) zdanie: „Phebus wesoły, Phebus się nam śmieie“, a podobnie w „G“ XX 5 czytamy: „Piękna iutrzenka śmiała się“. Tej reminiscencyi towarzyszy analogiczna treść obu strof.

Sc. czwarta. Trzej pasterze rozmawiają o miłości. Jeden z nich, Tyryntus, bez pamięci zakochany w Nimfie Testylli, opisuje jej wdzięki (sf. 7 i 8). Tutaj można dopatrywać się analogii do opisu piękności Armidy („G“ IV 29—31), ale, gdzie jakiegoś podobieństwo da się zauważyć, przecież różnice są wcale wybitne. Drugi pasterz, Licyniusz, charakteryzuje lekkomyślność kobiecą (sf. 14 i 15) — i to znowu przypomina ustęp z „Jerozo-

limy Wyzwolonej“ (IV 86—96), w którym Armida zastawia sieci na kochliwych krzyżowców. Twardowski użył nawet za tłumaczem Tassa rymu: sztuki nieuki, wszelako daje charakterystykę żywą i zwięzłą, co więcej — oryginalną. Mimo to, nie moglibyśmy za Chlebowskim uznać tej charakterystyki za daleko „dowcipniejszą, prawdziwszą, dosadniejszą“, albowiem jej pierwowzór jest również pełen myśli i wdzięku. Różnica zasadnicza w tem leży, że Twardowski charakteryzuje całkiem ogólnie kobiety zalotne, a przeto może się streszczać, gdy tymczasem Tasso opisuje szczegółowo chytre postępowanie Armidy.

W 16 strofiec wyciąga Licyniusz z poglądów swoich ciekawo wniosek, odnoszący się do kobiet:

„Szczęśliwy, który nie wdał się w ich wniki,
Ani tak kogo Wenus oszaliła.
Nie tak ma Cyrce głupie niewolniki,
Co ich w plugawie wieprze obróciła,
Iako swe, iako ona miłośniki“.

Analogicznie pisze autor „Goffreda“ (IV 86) o Armidzie:

„Y czynić więcej chce, niżli czyniły
Cyrce z Medeą, mocą swej nauki,
Co ludzi w różne postaci mieniły“.

Podobieństwo jest zupełnie widoczne, lecz niemniej widocznem jest to, że Twardowski, parafrazując Tassa, bywa rubaszniejszy. Możemy tę uwagę podkreślić.

Sc. piąta. Apollo Srebrnołuki, dumny z ubicia Pitona, pogardliwie wyraża się o Kupidynie, że tenże z łuczku swego potrafi strzelać tylko do miękkich serc.

Sc. szósta. Syreny śpiewają hymn na cześć Wenery, — z jej bowiem łaski pochodzą rozkosze miłości, jej łaską żyją bogowie i ludzie, zwierzęta i rośliny. — W 9 strofiec autor „Daphnidy“ powtarza całe wyrażenia z „G“ XVI 16. A więc: drzewa „miłością pałają“ (Kochanowski o zwierzętach), „znać ią w modrzewiu, znać ią w twardym dębie“ (K. pisze: „znać ią w i a w o r z e, znać ią w twardym dębie“), „pieszczone mile karmią się gołębie“ (K.: „c a ł o w a ł y się pieszczone gołębie“); przytem rym: dębie-gołębie wzięty od Kochanowskiego. I jeszcze w następnej, t. j. 10 strofiec, zaraz na początku, parafrazuje poeta końcowy dwuwiersz 16 strofy Tassa. Reszta dziesiątej oktawy przypomina znowu „G“ X 63, mianowicie opis ogrodu Armidy; a gdy poeta pisze o królestwie Wenery, że w jej ogrodach i wiecznie kwitnących różańcach piękne Nimfy leżą na murawie i z kochankami swymi „trawią dni pieszczone“, przychodzi zaraz na myśl urocza mieszkanka czarodziejskiego parku na Wyspie Szczęścia i jej szczęśliwy — zaiste — niewolnik, Rinaldo.

Mimo to wszystko, trudno nie zauważyć, że Twardowski, opiewając miłość w przyrodzie, jest swobodniejszy, mówi o niej

więcej i płynniej. Pisze nie tylko o drzewach i gołębiach, ale także o jeleniach, lwach, nawet krokodylach, a nadto o Satyrach i Dryadach. W jego interpretacji ustęp to pełen ekspresji i dosadności, nieraz humoru. Tak bowiem śpiewają Syreny (sf. 8—10):

„Tobie (t. j. Wenerze) po piękney Idzie lwi igraią,
 Grzywy ogromne uczosawszy mile,
 Tobie po nurtach głębokich pluskaią
 Naokrutniejszy w Nyłu krokodyle,
 Ielenie skaczą, łanie się wściekaią,
 Zkąd swoje Fawni maia krotofile,
 Y pod gładkimi pieszczą się iodłami
 Satyrzy leśni z swemi Dryadami.
 Tobie w wesoły na wiosnę porębie
 Y drzewa same miłością pałaią,
 Znać ią w modrzewiu, znać ią w twardym dębie,
 W ciemnym gdzie liściu gzezgrołki kukaią,
 Pieszczone mile karmią się gołębie,
 Grzywacze skrzydły żartkami tarkaią,
 Y po rozwitym wiezszaiąc się drzewie,
 Zbieraią srebrne piany swe cietrzewie.
 Miłość gdzie stąpi, roskoszy swe leie
 W drzewa, kamienie, kryształowe wody“.

W dalszym ciągu śpiewa sama Wenus, a śpiewa o „wdzięcznem iarzmie“ miłości — i upomina młodych, żeby „świata zażywali“, żeby „młodość różaną“ swobodnie trwonili w roskoszy i weselu. Mamy tutaj (sf. 16 i 17) wspaniałe echo „G“ XVI 15. Czego poeta nie domówił w prologu przy opisie róż świeżych, Jutrzenki rosą pokropionych, to tutaj dośpiewał. Wzorował się przytem również na śpiewie Syreny z XIV pieśni „Goffreda“ (sf. 62—64), gdzie mowa o zmysłowości roskosznej, niczem się nie krępującej, nie oglądającej się na jutro. Ale zależność dotyczy tylko myśli, bo oddanie tej myśli jest zupełnie indywidualne i naprawdę mistrzowskie.

Przy końcu tej sceny, Wenus zagrzewa synka (Kupidyna) do zemsty na Apollinie za zniewagę, jaką mu wyrządził.

S c. s i ó d m a. Córka Peneusza zapędziła się w puszczy za postrzelonym jeleniem i zgubiła drogę. Poeta analizuje jej lęk i niepewność. Podobną sytuację znajdujemy w „Goffredzie“, gdy Erminia ucieka przez las. Ale Tasso nie zajmuje się stanem psychicznym nieszczęśliwej bohaterki; zaznacza tylko, że „łzy piła“ (VII 4). To też nieuzasadnioną jest uwaga Chlebowskiego, gdy pisze, jakoby w tej scenie Twardowski „skopiował Erminię,.... gonioną przez rycerzy“. Natomiast, kiedy czytamy w strofie 7, że Dafnis obawia się napaści niedźwiedzia lub wilka i mówi:

„Lada się cieniu licha dziewczka boię,
 Lada y listu, gdy chróśnie po ziemi“,

to widać zaraz oczywistą zupełnie analogię do „G“ VI 86, gdzie Erminia, jeszcze przed opuszczeniem Jerozolimy, w siły swoje nie wierzy i waha się przywdziać zbroję. Bo —

„Iakoż to ma bydź y iako to grzechy?

Ladaczego się licha dziewczka boię“.

Twardowski powtórzył drugi z tych wierszy prawie dosłownie.

Błąkając się po lesie, Dafnis jest świadkiem wschodu słońca. Poeta opisuje tutaj Zorzę, która wstaje ponad oceanem „y złote włosy w Idalium moczy“ (sf. 12). Podobnież w „G“ XV 60 czytamy, że Jutrzenka „z morza zmaczane ukazuje włosy“.

Nareszcie spotkała nasza bohaterka człowieka. Był nim Apollo, a wrażenie, jakie na niego wywarła (sf. 17), przypomina nam z „Goffreda“, jak Eustacy olśniony został pięknnością Armidy (IV 35); przypomina dosyć wiernie, ale tylko w treści, nie w wyrażeniu. Dodamy dla objaśnienia, że właśnie wtedy mściwy Kupido zranił serce zabójcy Pitona strzałą złotą, natomiast w serce Dafnidy wysłał strzałę ołowianą, przez co wywołał u niej gwałtowną odrazę względem Apollina.

Sc. ó s m a. Kupido, ucieszony z zemsty, przechwala się, co on to potrafi. Między innymi, powiada w 11 sf., że przed jego strzałą nie uchroni dziewczyny ani ojciec, choćby się w smoka przedzierzgnął, ani matka, chociażby w sowę się zmieniła. Ma słuszość, ale te jego przechwałki przypominają cośkolwiek „G“ II 15, gdzie Tasso opowiada, w jaki sposób Olind zakochał się w Zofronii. Zresztą oktawa Twardowskiego jest dosadna, jaskrawa, a Tassa, względnie jego tłumacza — poważniejsza, choć również lekka.

Sc. d z i e w i ą t a. Pasterz Korydon opuszcza Nimfę Filidę dla Testylli i nie tai się z tem bynajmniej. Wybucha stąd sprzeczka, a Fillis zarzuca niewiernemu kochankowi, że nie pozwolił „dostać się piękney jagodzie“ jej panieństwa (sf. 5). Tak samo w „G“ XVI 45 Armida czyni wyrzuty Rinaldowi, który od niej ucieka, i biada, że „dała sobie zebrać panieństwa jagodę“. — Ale Korydon nawzajem wytyka Filidzie kokieterę, którą ona sama go zwabiła. Wtedy zrozpaczona niewiasta przestała liczyć się ze słowami (sf. 7):

„O z twardey wierzę urodzony skały,
Tygryce w puszczy dzikie cię chowały“.

Podobnie szarżuje Armida (XVI 56):

„Z Kaukazu iesteś zimnego spłodzony,
Tygrys cię mlekiem hirkańska karmiła“.

Prócz tego, całkiem analogicznie wyrażali się rycerze krzyżowi o hetmanie, z przyczyny jego obojętności względem Armidy (IV 77), a nawet Erminia, i to o sobie samej, rozważając swoją obojętność względem Tankreda (VI 73). — Mimo wszystko, Korydon

nie dał się przekonać. Owszem, zaczął szydzić z kochanki, że zbrzydła, a wreszcie użył argumentu, jasnego, jak słońce, że serce rozdwoić się nie da. Filida w bezsilnej złości zwraca się teraz do nieba i pyta Boga, od czego są Jego pioruny (sf. 19), dla czego ich nie rzuca na głowy takich bezbożników. Tak samo piorunów na uciekającego kochanka domaga się od Boga Armida (XVI 57). — Ale najciekawszym jest koniec dyalogu. U Twardowskiego czytamy następujące słowa zrozpaczonej Nimfy (sf. 23):

„Idź choć na kruki. O z głuchym kamieniem
Nie porównany! Czyli iedno słowo
Dał mi łagodne? Abo y poyźrzeniem
Rzucił wesołym? Nędzna białagłowo,
Umrzyi co prędzey, że przynamniy cieniem
Trapić go będziesz. Owo pas y owo
Bezecny podwoy. Wiernie nie miłował,
Kto się y umrzeć oraz nie gotował“.

A u Tassa w strofie 58:

„Idźże niezbożny, kiedy cię nie ruszę
Łzami, prośbami, serdeczną żalobą.
Ale nie długo cień y moię duszę,
O okrutniku, będziesz miał za sobą.
Gdziekolwiek stąpisz, wszędzie sobie tuszę
Iść — nowa iędza — z węzami za tobą“.

Chlebowski pisze o tej sytuacji w następujących słowach: „Końcowy wybuch gniewu jest silniejszym i tragiczniejszym w Daphnis, niż w Jeruzolimie... Jakże bladą i słabą jest strofka 58 (Tassa)..., w porównaniu z pioronującym monologiem pasterki Twardowskiego, urastającej tu odrazu na tragiczną bohaterkę“. Nie swoim kosztem..., dodamy zaraz do ostatnich słów Chlebowskiego — i zaznaczymy, że chyba szanowny krytyk nie czytał uważnie. Wszak i Armida, jako „cień“, chce prześladować kochankę!... A dalej, jeżeli chodzi o siłę nienawiści, to w monologu, który następuje po oddaleniu się Rinalda, mianowicie zaś w sf. 63, nienawiść Armidy dochodzi wprost do szału. Zresztą w ostatniej pieśni „Jeruzolimy“ (XX 126), gdy już naprawdę piękna czarodziejka zamierzała odebrać sobie życie, wyraźniej jeszcze pragnie ona, jako „cień błądy“, nawiedzać swego wroga. Nakoniec ostatni wiersz przytoczonej strofki Twardowskiego też nie jest jego oryginalną własnością, tylko parafrazą słów, wyrzeczonych przez Armidę (XX 131): „Nic ten nie może, kto umrzeć nie może“.

Sc. dziesiąta. Jeszcze w VII scenie Dafnis, zamiast znaleźć w osobie Apollina przewodnika, któryby ją wyprowadził z manowców, widząc jego natarczywość, zmuszoną była uciekać. Teraz on puścił się w pogoń. I uprzytamnia sobie (sf. 8), że piękność Dafnidy ugodziła go w samo serce, zadając mu gro-

tem swoim ranę śmiertelną. Podobną myśl wypowie jeszcze w XII scenie (sf. 17). Oba te miejsca żywo przypominają „G“ III 24, tak samo bowiem Tankred „śmiertelnym grotem“ został ugodzony przez Kloryndę. Ale sam pościg Febusa wykazuje analogie do „G“ VII 23—25, gdzie Tankred szuka po lesie Erminii, w przekonaniu, że jest to Klorynda. Mamy tutaj trójnym: uszykrukszy-ruszy, wzięty z 24 sf. Kochanowskiego, a nadto treść, zupełnie podobną, jak w 23, 24 i 25 stancy „Goffreda“. A więc — owo nasłuchiwanie, owo zwracanie uwagi na każdy szelest, ową złośliwość, z jaką echo odpowiada na wołanie.

Nareszcie znalazł Srebrnołuki Dafnidę, uspioną ze zmęczenia nad rzeką, i konia jej, pasącego się opodal. Jeszcze nie zbliżył się do niej, a już marzeniom wodze popuszcza. I wyobraża sobie, jak byłby szczęśliwym, gdyby na jego rękach kochana dziewczyna ułożyła głowę do spoczynku (sf. 18):

„Iakobym mile piastuiąc na łonie,
Z oczu iey sobie budował zwierciadła“.

Podobnie Kochanowski wyraża się o Rynaldzie i Armidzie (XVI 20):

„Ten sobie, gdy wzrok w gładki kryształ kładła,
Czynił z iey oczu wesołych wierciadła“.

Niestety piękna Nimfa obudziła się, wskoczyła na koń — i marzenia niefortunnego kochanka przysły, jak bańka mydlana.

Sc. j e d e n a s t a. Dowiadujemy się, że towarzyski Dafnidy nie szczędzą trudu, celem odszukania zaginionej.

Sc. d w u n a s t a. Mamy tutaj ciąg dalszy sceny X, a mianowicie pogoń i toczący się przytem dyalog. Febus wyrzuca Dafnidzie brak litości i prosi ją, żeby go raczej zabiła. Tak! Rad przed nią „duszę wyleie“, bo, jak przypuszcza, przynajmniej na niezwywego spojrzy okrutna Nimfa z litością (sf. 9). Całkiem podobnie Tankred oświadcza swą miłość rycerskiej pogance, pozwalając, żeby go zabiła dowolnym sposobem (III 27 i 28). Ostatnie wyrażenie Apollina o litości względem umarłego przypomina znowu „G“ VI 85. Tutaj Erminia maluje sobie w wyobraźni, iż, będąc Klorynda, mogłaby w boju spotkać się z Tankredem i chętnie zginęłaby z jego ręki, bo przynajmniej wtedy onby jej żałował. I jeszcze jedna nawiasowa uwaga: Zwrot „wylewać duszę“ w kogoś, względnie przed kimś — znajduje się w „G“ II 35 w ustach Olinda na stosie.

Sc. t r z y n a s t a. Prześladowana Nimfa, po długim błakaniu się, trafiła wreszcie do ojca i błaga go o obronę przed napastnikiem. Ale Peneusz nie rozumie córki, owszem radzi jej, aby się poddała namiętności tak znakomitego bóstwa.

Sc. c z t e r n a s t a. Widząc, że u nikogo nie znajdzie rątku, a prześladowca już, już ją dogania, Dafnis ucieka znowu — i teraz żali się (sf. 1 i 2) tak mniej więcej, jak obłudna Armida,

gdy Goffred nie chciał zrazu przychylić się do jej prośby (IV 71—73). Apollo tymczasem już się zniecierpliwił. Grozi, że gwałtu użyje, i dodaje niedwuznacznie (sf. 6):

„.....Co wzdychasz do Nieba?

luż się tu zdobyć na inszą myśl trzeba!“

Podobnie, acz w innej zgoła sytuacji, Zofronia karci wiernego swego kochanka na stosie, w obliczu śmierci (II 36):

„Inszych już myśli, przyjacielu, trzeba!“

To „trzeba“ rymuje ze słowem „nieba“, tak samo, jak u Twardowskiego.

Dafnis jednak nie myśli poddać się znenawidzonemu Apollinowi, a widząc, że niema innego wyjścia, zwraca się z modłami do Dyany i prosi ją o cud. Wszak wiernie dotąd dochowała ślubowanej niewinności, stroniła nawet od ludzi, „kradnąc się oczom y chwałom życzliwym“ (sf. 9). Podobnie Kochanowski opowiada o Zofronii, że nie wychodziła z domu, „kradnąc się.. wzrokom.. y chwałom życzliwym“ (II 14). — Bogini wysłuchiwała modlitwę Nimfy i zamieniła ją w wawrzyn. A wtedy, porastając gałęziami, przemówiła córka Peneusza do swego prześladowcy (sf. 12) — podobnie, jak Klorynda do Tankreda, gdy z jego ręki poległa (XII 66). Ale mamy tutaj nowy przykład na brak subtelności u Twardowskiego. Bo, podczas gdy w „Goffredzie“ zachowanie się umierającej bohaterki jest kryształowo piękne i jednolite, to Dafnis podrwiwa z Appollina:

„.....Co stoisz zdumiały?

Obłapiay, całuy! To Lucyney łoże,

Te cię y zemną pieszczoty podkały“.

Potem ubolewa nad sobą samą: „O zgubiłeś mię!“ I dopiero na samym końcu zdobywa się na przebaczenie: „Odpuść ci Boże!“ Tymczasem Klorynda od tych ostatnich słów — zaczyna.

Teraz stoi Apollo przed drzewem laurowym, jako przed swoją ofiarą, i kruszy się w żalności, co więcej — przeklina siebie samego. Następnie rozumuje, iż sam fakt, że z tą swoją rozpaczą żyć będzie musiał, starczy za największą karę (sf. 16):

„Więc y tak dosyć, że przez gwałt żyć muszę“.

Tak samo prawie mówi Tankred (XII 76):

„To tylko iest każń godna, że żyć muszę“.

I zaraz w następnej zwrotce czytamy u Tassa:

„Żyć muszę zawždy w ustawicznym błędzie,

Troski y wieczne cierpiąc niepokoie,

Cieñ mię nakoniec własny straszyć będzie,

Wymawiając mi zawždy grzechy moje,

W słońce bezpiecznie nie poyrzę y wszędzie

Sumnienie będzie męki miało swoje“.

Twardowski również w następnej (t. j. 17) zwrotce pisze to samo, niemal słowo w słowo, za tłumaczem Tassa:

„Życ muszę nigdy w poprawionym błędzie,
Troski y wieczne cierpiąc niepokoie.
Cię mię słoneczny nawet straszyć będzie,
Przed oczy niosąc plugastwo mi moie,
W niebo nie poyrzę y gdzie stąpię wszędzie
Sumnienie katy będzie miało swoje“.

Jak widać, różnice są bardzo nieznaczące. Twardowski może zmiany te wprowadził umyślnie, żeby podobieństwo nie było zbyt rażącym, ale na parafrazę w danym wypadku już się nie zdobył.

W strofice 18 Apollo ubolewa nad swym bezwstydem, przez który jest „niebu y światu mierziony“. Podobnie Tankred w 75 strofice narzeka na swój „żywot, y Bogu y ludziom wzmierziony“. Dalej Febus drzewo wawrzynowe nazywa głuchem, jak Tankred kamień grobowy (sf. 96). Następnie, lamentując, obejmuje zimne drzewo (sf. 19), a Tankred „pokropione łzami całowanie“ składa na kamień grobowca. Przy tej sposobności, obaj analogicznie wnioskują: W włókach, a względnie w wawrzynie, przecięż trochę „ducha szlachetnego“ zostać musiało i ten duch z litością przyjmie ostatnie dowody miłości. Bardzo analogicznie brzmi również ustęp naszej epopei, w którym Erminia całuje Tankreda, sądząc, że już nie żyje. Znajdujemy tu nawet wyrażenie: „duch szlachetny“, które spotkaliśmy u Twardowskiego.

S c. pi ę t n a s t a. Towarzyszki Dafnidy opłakują jej koniec nieszczęśliwy i wspominają o Nymfach, które, najpiękniejsze ongi, „złotymi będąc malowane pióry“, — zostały zamienione przez Muzy we węże. Wyrażenie o piórach owych jest wzięte z „G“ II 96, gdzie czytamy: „Ptastwa złotemi pióry malowane...“

Epilog. Hesperus, wieczorna gwiazda, śpiewa o nadchodzącej nocy. Ustęp to bardzo piękny i oryginalny.

Na zakończenie tego rozdziału, wskażemy jeszcze jedno podobieństwo „Daphnidy“ do „Goffreda“, zresztą formalne tylko. Oto, na wzór „argumentów“ Tassa, mamy u Twardowskiego przed każdą sceną krótkie streszczenia, ale nie w formie oktawy, jak w „Goffredzie“, tylko — prozą.

III.

Spróbujmy teraz analizę, w poprzednim rozdziale uskutecznią, krótko streścić.

Zależność „Daphnidy“ od „Goffreda“ przejawia się po pierwsze w pewnych analogiach, które można określić, jako skutek naśladowania odpowiednich ustępów epopei, a po drugie w pewnych zapożyczeniach z tych ustępów, a więc w rymach,

wyrażeniach, a nawet zdaniach całych, powtórzonych za tłumaczem Tassa.

Nasamprzód zastanowimy się nad tem, w jaki sposób Twardowski naśladował opisy przyrody. Poza krótkimi wyrażeniami o Zorzy, która „złote włosy w Idalium moczy“, albo o Febusie, wesoło uśmiechniętym, wyrażeniami, wzorowanemi przypuszczalnie na „Goffredzie“, wybitniejszych parafraz mamy trzy. Są to: pochwała wdzięków Testylli, pieśń o róży i opis królestwa Wenery. Dokładne rozważenie stosunku tych ustępów do analogicznych opisów epopei — prowadzi do następujących wniosków: Przedewszystkiem Twardowski o przyrodzie, o pięknych obrazach przyrody, mówi więcej, swobodniej i barwniej, niżeli Tasso-Kochanowski. W prologu i epilogu przyroda występuje u niego na pierwszy plan. Epilog jest zresztą całkowicie oryginalny... Ale nawet ta jedna oktawa prologu, napisana pod wpływem „Goffreda“, oraz podobnie naśladowane dwa inne ustępy „Daphnidy“, głównie zaś opis królestwa Wenery w scenie VI, dają bardzo chlubne świadectwo talentowi naszego poety. Tasso w kilku zaledwie pieśniach zbliża się cośkolwiek do przyrody, ale nigdzie nie jest równie uniesionym wielbicielem jej wdzięków, jak Twardowski. To trzeba przyznać! Autor „Daphnidy“ odczuwa przyrodę lepiej i współczuje z nią bliżej, aniżeli Tasso-Kochanowski. Swoją drogą, śpiewak „Goffreda“ musiał zachowywać wszędzie spokój i równowagę i nie mógł sobie pozwalać na liryczne wylewy, na entuzjastyczne pochwały przyrody.

Ale jeszcze jeden moment należy tu uwzględnić. Piękno w przyrodzie występuje u Tassa zazwyczaj (choć nie zawsze), jako złuda, wywołana czarodziejskimi sztukami, jako tło dla występnej miłości. Przypomnijmy sobie tylko ów raj na Wyspie Szczęścia! Przeciwnie Twardowski patrzy na przyrodę i na życie z helleńską pogodą: nie wie nic o czarownicach i szatanach, nie wie, co grzech i pokusa. Wogóle tedy sam kąt patrzenia na przyrodę jest u niego naturalniejszy, niż u włoskiego epika.

Ta zasadnicza różnica w poglądzie na świat odbiła się również na ideowej stronie „Daphnidy“. Twardowski za naczelną ideę utworu swego obrał właśnie to, co Tasso kazał śpiewać kusicielce syrenie i kusicielce papudze w XIV i XVI pieśni „Goffreda“. Ta apoteoza świeżej, różanej miłości, którą słyszymy w „Daphnidzie“ z ust Wenery, była już wyśpiewana w epopei Tassa, ale nie w imieniu samego poety, tylko z natchnienia czarownicy, z natchnienia piekiel. Poeta włoski jest niemal ascetą, jemu przyświeca ideał bogobojnego wodza krzyżowców, — tymczasem Twardowski w danym wypadku przedstawia się jako wielbiciel klasycznej swobody, zapatrzony we wdzięki Armidy i w ponęty miłości.

Zestawienie to byłoby wielce interesującym i pouczającym, niestety jednak musimy sobie przypomnieć, że „Daphnis“ nie jest zależną tylko i wyłącznie od „Goffreda“, lecz także od opery Puccitellego. Musimy dalej uprzytomnić sobie, że owo uwielbienie przyrody i apoteoza miłości znajdowały się już prawdopodobnie we włoskiem librecie. Dlatego oryginalność Twardowskiego, którą uwydatniliśmy tutaj, przyjdzie nam uszczuplić na korzyść Puccitellego. To tylko powiedzieć można bez wahania, że w dotyczące ustępy wlań nasz poeta dużo własnego niekłamane go zapalu i dużo poetyckiego natchnienia.

Przyroda, pełna pogody i uśmiechów słońca, a także owa serdeczna gorączka, w powietrzu niejako rozpylona, to tło, na którym poeta ukazuje swych bohaterów, ukazuje ich uczucia, namiętności i przeżycia. Z kolei zatem trzeba ocenić, o ile ta druga, ta psychologiczna strona utworu zawisła jest od „Goffreda“.

Twardowski z „Jerozolimą Wyzwoloną“ w rękę, a względnie w pamięci, charakteryzuje myśliwe Nimfy, do których liczy się Dafnis, charakteryzuje skromność czystej dziewczyny (sc. XIV), która i tak nie uchroni się przed okiem Kupidyna (sc. VIII), przedstawia lekliwość błądzącej w lesie bohaterki i żale nieszczęśliwej. Wzoruje się przytem na Kloryndzie, Zoironii, Erminii i Armidzie. Widzimy, że jest bardzo wszechstronny. — Dalej, mając ciągle na oku nieśmiertelną epopeję, opisuje wrażenie, jakie piękna dziewczyna wywiera na młodzieńcu, opisuje, jak ten młodzieniec odczuwa postrzał miłości, jak oświadcza się po rycersku, jak następnie zmuszony jest po lesie szukać uciekającej i jak marzy — tak! tylko marzy — o szczęściu z ukochaną, a nakoniec, jak z nią przy jej śmierci rozmawia i, choć uzyskuje przebaczenie, sam sobie swego postępuku wybaczyć nie może. To wszystko opiera się na kilku wzorach, mianowicie na stosunku Armidy do Eustacego, tejże Armidy do Rinalda i Kloryndy do Tankreda. Znowu konstatujemy, że nasz poeta pełną ręką czerpie z „Jerozolimy Wyzwolonej“ i, miłość Apollina do Dafnidy malując, ma na oku kilka podobnych postaci u Tassa. — Zależność naszego dramatu od „Goffreda“ można śledzić także w epizodycznych scenach pasterskich. Albowiem, kiedy poeta charakteryzuje lekkomyślność kobiet w stosunku do mężczyzn, albo kiedy przeprowadza dyalog Nimfy z niewiernym kochankiem, to korzysta z analogicznych ustępów „Goffreda“, odnoszących się do Armidy.

Wogóle, psychologiczna strona „Daphnidy“ zdradza wybitne podobieństwo do „Jerozolimy Wyzwolonej“. Talent naszego poety w tym kierunku ani mierzyć się nie mógł z geniuszem Tassa. To też Twardowski kopiował po prostu rycerzy krzyżowych i nadobne Saracenki, tu i ówdzie tylko składając dowody, że stać go na oryginalność. „Jerozolima Wyzwoloną“ służyła

mu niejako za encyklopedyę psychologicznych wiadomości, z której skwapliwie korzystał.

Najwierniej skopiował nasz autor Kloryndę i Armidę, a z bohaterów Tankreda. Z Kloryndy wziął charakterystykę jej rycerskości, oraz tragiczny moment skonu. Z Armidy — urok paniński, którym zahipnotyzowała młodzieńca, i żale, gdy była opuszczoną przez wszystkich. Z tejże Armidyżytykował poeta do scen epizodycznych charakterystykę jej lekkomyślności i rozmowę z uciekającym kochankiem. — Z pomiędzy bohaterów, jak już powiedzieliśmy, najwięcej rysów charakterystycznych dostarczył Tankred. Onto bowiem był przykładem, jak zabójczymi są pociski Amora, jak niefortunny amant oświadcza się po rycersku, jak szuka ubóstwianej po lesie i jak nareszcie biada po jej śmierci.

Przechodzimy teraz do zapożyczeń. Poeta, parafrazując dany ustęp z Tassa-Kochanowskiego, lubił korzystać z jego rymów, wyrażeń, a nawet zdań całych. Rymów, wziętych z „Goffreda“, zauważyliśmy 3, trójrymów 4, wyrażeń podobnych 9, nareszcie zdań, a względnie wierszy, powtórzonych za Kochanowskim dosłownie albo z małemi zmianami, 10.

IV.

Tak przedstawiają się nasze rezultaty. Nie chcemy twierdzić, jakoby to już było wszystko, — owszem prawdopodobnie to lub owo dałoby się uzupełnić. Bądź co bądź, trudno teraz zaprzeczyć, że zależność „Daphnidy“ od „Goffreda“ jest bardzo wyraźna.

Tyle wiemy na pewno. Ale czy ten jeden pewnik wyjaśnia już dostatecznie genezę dramatu Twardowskiego? Niestety nie! Albowiem nie znamy i znać zapewne nie będziemy libreta Puccitellego, które, jak można przypuszczać, było głównem źródłem polskiej „Daphnidy“. I to właśnie nie tylko hipotetyzuje wszelkie twierdzenia o powstaniu naszego dzieła, ale nawet nie pozwala na ściśle określenie jego zależności od Tassa, jeżeli istotnie już owo libretto opierało się na „Jerozolimie Wyzwolonej“ i jeśli rzeczywiście Twardowski korzystał wprost z libreta, a nie jedynie z sumaryusza. Obracamy się tedy w dziedzinie hipotez i nic pewnego nie umiemy powiedzieć.

Tymczasem Chlebowski (1882), zapatrzony w piękne ustępy „Daphnidy“, zbyt pośpiesznie i zbyt kategorycznie wypowiedział swoją opinię. Pisze on mianowicie, że autor „Daphnidy“ „z siebie włożył w nią więcej, niż wziął od innych“, i że jego „stosunek do zapożyczonej treści jest równie swobodny, jak np. Szekspira do legend, kronik i noweli, z których twórca Hamleta czerpał ośnowę i postacie swych dramatów“. Tutaj dowolność wniosków musi być wytkniętą. Prawda, że Twardowski wykazał w swojej przeróbce nielada kunszt poetycki, prawda, że wło-

żył w nią dużo własnej indywidualności i natchnął ją całą poezją swego pobytu na dworze Wiśniowieckich. A jednak zależność tej przeróbki od źródeł jest całkiem widoczną i wszystko przemawia za tem, że opera Puccitellego wpłynęła nie tylko powierzchownie, lecz owszem bardzo zasadniczo. Dlatego, zdaniem naszym, autora „Daphnidy“ nie wolno równać z Szekspirem.

I jeszcze jeden błędny wniosek Chlebowskiego należy sprostować. Łudząc się pozorami oryginalności „Daphnidy“, talent Twardowskiego stawia on ponad zdolnościami tłumacza „Goffreda“. Pisze mianowicie (1890): Twardowski „talentem, siłą uczucia i wyobraźni góruje nad Piotrem Kochanowskim, skąd udatniej odtwarza, poprawia niejako monologi i dyalogi miłosne, zapożyczone z Jerozolimy“. Twierdzenie to opiera się prawdopodobnie na wykrytych przez Chlebowskiego analogiach w sc. IV i IX i na subiektywnej interpretacji owych analogii. Mieliśmy już sposobność w rozdziale II na obu wskazanych miejscach udowodnić, iż te subiektywne zapatrywania krytyka mijają się z prawdą. Teraz dodamy jeszcze kilka uwag na temat zdolności poetyckich Twardowskiego.

Jeżeli za główne zalety „Daphnidy“ uznamy wdzięk i siłę przekonywającą niektórych jej partyi, to wszak to samo będzie można powiedzieć o przekładzie „Jerozolimy“. Że Kochanowski Tassa obniżył, a Twardowski Puccitellego poniekąd poprawił, to jeszcze niczego nie dowodzi. U tłumacza „Jerozolimy“ potrzeba było dużo silnego uczucia, dużo wyobraźni i dużo inteligencji, aby z taką bądź co bądź kulturą mógł dokonać swego przekładu. Dr. Kossowski („Historja literatury polskiej“ Pilata, 2-ga część II tomu) podnosi w polskim „Goffredzie“ „piękność wysłowienia, naturalność opowiadania, wypukłość poetyckich obrazów“ — i jest to prawda, jak niemniej to, że owe zalety zawdzięcza nasz przekład pewnej swobodzie Kochanowskiego w stosunku do oryginału¹⁰⁾. A przecież trudno upierać się przy twierdzeniu, jakoby Twardowski wykazał bez porównania większą swobodę przy korzystaniu ze źródeł.

Tyle co do dodatnich stron obu naszych poetów. A co do ujemnych, zdaniem naszym nie można twierdzić, jakoby mniej ich było u Twardowskiego. A więc, podobnie jak w „Goffredzie“, znajdziemy w dramacie Twardowskiego polskie rysy charakterystyczne, koloryt polski i polską nawet historję, które w danym wypadku są rażącymi intruzami. Np. w XII 15 Apollo

¹⁰⁾ Zresztą zaznaczyć wypada, że polski „Goffred“ to nie parafraza, tylko przekład istotny, w którym Kochanowski tłumaczył strofę po strofie i każdą przynajmniej rozpoczynał zupełnie tak samo, jak jest w oryginale.

oświadcza Dafnidzie, że nie chce wiązać jej powrozami, którymi,

„Gdy Sauromatskie pogromi obozy,
Tatarzyn wiąże w polach gmin strwożony“.

Kilka podobnych przykładów — z wyjątkiem przytoczonego — wytknęli już Turowski i Pilat. Stwierdzamy dalej w „Daphnidzie“ dużo, nieraz za dużo, bez porównania więcej, niż w „Goffredzie“, erudycy mitologicznej, co razi zwłaszcza wtedy, gdy poeta zestawia naraz kilka analogicznych wypadków z mitologii bez wyzyskania ich poetyckiego, np. w sc. III i XV. Nadto, jak zauważyliśmy w rozdziale II, nieraz okazuje się Twardowski rubaszniejszym od Kochanowskiego, choć i ten wielką subtelnością nie grzeszy.

Reasumując to wszystko, dochodzimy do przekonania, że kwestya wyższości jednego poety nad drugim nie jest zbyt ciekawą i nie przedstawia się po bliższem zbadaniu tak różowo, jak sądził Chlebowski.

Mimo to, zgadzamy się z szanownym krytykiem, iż „Daphnis“ jest naprawdę pięknym i ciekawym utworem. W naszej literaturze XVII stulecia prawdziwy to klejnot, korzystnie wyróżniający się z wielu miernot i lichot. Wprawdzie Turowski (Kazimierz), wydawca „Biblioteki Polskiej“, we wstępie do „Poezyi“ Twardowskiego (Kraków, 1861)¹¹⁾ całkiem niepocholebnie wyraził się o „Daphnidzie“ i nazwał ją „bardzo słabym utworem, pełnym nie na czasie śpiewanej idylliczności i ckliwej sielankowości“, ale to było tylko nieporozumienie... Turowski sądził, że „Daphnis“ wyszła po raz pierwszy w r. 1661, w owych czasach „potopu“ i klęsk, zewsząd na Ojczyznę spadających, i to spowodowało nieprzychylną ocenę. My jednak wiemy, że nasz dramat powstał w r. 1636 (por. uw. 7), a był drukowany w r. 1638, a więc zdobędziemy się na obiektywniejszą opinię. Dlatego powiemy bez wahania, iż jest to bardzo piękny pomnik staropolskiej poezyi — i szkoda wielka, że brak mu całkowitej oryginalności.

Podgórze.

Michał Peter.

Luźne uwagi o tragedyi J. Słowackiego, zwanej „Horsztyńskim“.

Pobudkę do rozważań, których wynik podaję poniżej, dało mi wydanie tego utworu, dokonane świeżo przez K. Zimmermana, głównie wstęp; ponieważ tekst jego jednak jest tylko przedrukiem wydania dra W. Hahna, przeto cytuję tekst według

¹¹⁾ Niema tutaj „Daphnidy“.