

AGNIESZKA CZECHOWICZ

KASPER TWARDOWSKI
MIĘDZY SPOJRZENIEM A JĘZYKIEM

[...] epoka późnego Renesansu i początków Baroku to zarazem jakby przedwiośnie bliskiej nam nowoczesności i zarazem jakby zapowiedź współczesnej nam „po-nowoczesności”. To bowiem, co powinno zwrócić uwagę dzisiejszego czytelnika *Iconologii*, to jej „intertekstualizm” polegający na budowaniu tekstu ze składników dzieł już istniejących, a także z nawiązań do tych dzieł, stanowiących przecież i w naszym i w ówczesnych ludzi przekonaniu wspólne dziedzictwo kultury. Uderza [...] znajoma nam skądinąd myśl, że oto „wszystko już powiedziano i namalowano”, zaś artysta może tylko odkrywczo komponować ze sobą składniki wybrane z zasobu tradycji: urywki, motywy ikonograficzne, cytaty i kryptocytaty zapisane w rozmaitych systemach językowych i znakowych. Twórczość artystyczna może być w takim ujęciu albo dziełem przypadku, albo też funkcją... wtajemniczenia¹.

Cytowany tekst – fragment eseju wprowadzającego polskiego odbiorcę w świat *Ikonoologii* Cezarego Ripy – akcentuje pewien szczególny typ spojrzenia badawczego na dzieła literatury dawnej. Uwagę zwraca nie tylko pomysł, by w późnym renesansie i początkach baroku dostrzegać zwiastuny „po-nowoczesności”. Koncepcję taką – jakże atrakcyjną – skłonni bylibyśmy przyjąć entuzjastycznie, gdyby tylko była ona trochę bardziej przekonująco umotywowana. Argumenty, jakie podaje autor wprowadzenia, wydają się nieco zbyt ogólne – tyleż bowiem mogą określać zjawiska charakterystyczne dla baroku, ile dla każdej innej epoki nowożytnej. Nie ma – jak na razie – pewności, czy u siedemnastowiecznych twórców świadomość artystyczna

Mgr AGNIESZKA CZECHOWICZ, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej KUL, w Katedrze Literatury Staropolskiej, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, tel. 445-43-14.

¹ A. B o r o w s k i, *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, w: C. R i p a, *Ikono-
logia*, przekł. I. Kania, Kraków 1998, s. XII-XIII.

rozciąga się już na te akurat obszary, o których wspomina autor wprowadzenia do dzieła Ripy, tym bardziej, że nawet nowożytne pojęcie oryginalności nie zdążyło się wówczas jeszcze ukształtować.

A jednak – nie sposób zaprzeczyć – intrygująca wydaje się owa ikonologiczna intertekstualność, sama intertekstualna natura tego kodu, w jaki układają się ustalone konwencją alegorie przedstawieniowe. Obserwacje te skłaniają, by poświęcić trochę uwagi poetyckim gestom przekształcania tego ogólnego alfabetu wyobrażeń w konkretną wypowiedź literacką – zwłaszcza, że będą to gesty o charakterze translatorskim, intersemiotycznym: z jednego systemu znaków na inny.

Łatwo można przekonać się o tym, że poematy Kaspra Twardowskiego wyłoniły się, czy nawet – wyemanowały z niewerbalnych, choć w swej głębokiej strukturze dyskursywnych alegorycznych przedstawień. Również z tradycji ikonologicznej. Przedstawienia, o których mowa, są bowiem tekstami dyskursywnymi – w zbiorze Ripy to po prostu ilustracje, towarzyszące szczegółowej wykładni ich własnych znaczeń.

Twardowski nie posługuje się abstrakcją, nie układa świata swych utworów ze spekulatywnej materii pojęć i nazw – zawsze będzie przekładał je na widzialny konkret. Jego język jest właśnie językiem translacji, tyle że często tej stosunkowo prostej: nazywa to, co widzi oko, uruchamia alegoryczny obraz dynamiką przedstawienia słownego – opisem akcji, nagromadzeniem przedstawianych szczegółów. W swych tekstach poeta stwarza opowieść, albo nawet (można zaryzykować stwierdzenie) nie stwarza, czy nie dość stwarza, lecz rozpisuje będącą właściwie samą tylko potencjalnością – skondensowaną, tkwiącą w obrazie, uśpioną, ale gotową w każdej chwili, przy sprzyjających warunkach, ożyć (na sposób ziarna) – fabułę, którą organizują obrazy, którą obrazy generują. Rozwija ją, zwiniętą dotychczas i swój dyskurs rozpiną na konstrukcji ułożonej z alegorii i – nie sposób oprzeć się wrażeniu – emblematycznych wyobrażeń. To rozwijanie jest przecież w końcu jedną z intertekstualnych strategii, nazwaną – na wzór figury retorycznej – amplifikacją: „przekształceniem tekstu pierwotnego przez rozwinięcie jego wirtualności semantycznych”².

² L. J e n n y, *Strategia formy*, przekł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 79(1988), z. 1, s. 288; Wcześniej pisał o tym także Edward Balcerzan (*Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980 s. 37), nie ujmując jednak zagadnienia w kategoriach intertekstualności: „tłumaczenie z kodu plastycznego na kod poetycki faworyzuje amplifikację. Nierzadko obraz malarski – opowiedziany wierszem – przekształca się w obraz widowiskowy. Bezruchowi malowidła literatura przeciwstawia ruch”.

W poematach Twardowskiego, jak w bajkowej galerii – po zmroku, gdy sale opustoszały i wewnątrz nie ma już nikogo – wizerunki ożywają i opowiadają swoje historie, wszystko co przedtem i potem, przed i po zatrzymanym w obrazku momencie wydarzeń.

Autor *Łodzi młodzi* jest bez wątpienia urodzonym epikiem. Alegoria, jak się zdaje, jest dla niego tylko pewnym wycinkiem opowieści, którą wystarczy po prostu wywołać ze znieruchomiałego przedstawienia. Kiedy historia zostanie wprowadzona już w ruch – jedno wydarzenia same pociągną za sobą inne, kolejne, coraz to nowe – od obrazka do obrazka. Przedstawienia plastyczne zjawiają się same, same też wpisują się w świat Kasprowych poematów i przenikają do jego zdań.

Owa wspomniana już amplifikacja jako strategia tekstowych nawiązań wydaje się odwracać sposób konstrukcji alegorycznej personifikacji. Ikonologiczne przedstawienie jest bowiem pewną syntezą, autor *Pochodni* zaś niezwykle często pracuje trybem analitycznym i to wcale nie dlatego, żeby poezja – rzeczywistość słowna, językowa – miała kreować świat przez analizę; najbardziej syntetyczny, esencjalnie i istotowo poetycki gest, jakim jest metafora, zjawia się w tych utworach rzadko. Skondensowane rozbłyski sensu chowają się za rozwlekłymi sekwencjami dyskursu. Analiza-opis, chociaż uruchamia alegorię, nie przekłada się na dynamikę (samo następstwo w czasie to jeszcze nie dynamika), synteza-metafora zaś jest jak najdalsza od statyczności.

Przeñośnia może jednak czasem umykać oczom, obrazy metaforyczne niekiedy po prostu nie przekładają się na widzialność. Twardowski-epik zaś, posługując się opisem, stwarza w swych poematach słowną iluzję naoczności³.

Pisanie obrazami, alegoriami, emblematami jest dla Twardowskiego bardzo charakterystyczne, chociaż nie było tak od początku. *Lekcje Kupidy* – debiut, któremu nigdy nie było dane ukazać się drukiem⁴ – nie wpisują się w tradycje alegorii miłosnej, chociaż erotyka, jak wiadomo, znakomicie poddawała się alegorycznemu modelowaniu. Sam poziom moty-

³ Określenie za: H. D z i e c h c i ń s k a, *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*, w: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września-1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska. Warszawa 1982, s. 103.

⁴ Pisze o tym obszernie R. Grześkowiak (*Cenzor i poeta. Przypadki drukowanego debiutu Kaspra Twardowskiego*, w: *Autor – Tekst – Cenzura. Prace na XII Kongres Słowistów w Krakowie w roku 1998*, red. J. Pelc, M. Prejs, Warszawa 1998, s. 125-138).

wów *Lekcyj* jest tak wyraźnie wpisany w konwencję miłosnej symboliki znanej choćby z poematów średniowiecznych, że w badaniach pojawiały się nawet sugestie, iż utwór ten stanowił próbę stworzenia przez Twardowskiego czegoś na kształt polskiej wersji *Romansu o Róży*⁵. A jednak nie ma w tym poemacie nakładania na świat przedstawiony sieci złożonych struktur znaczących⁶, które – jak wiadomo – rodzą się z refleksji, jakiej poddana jest rzeczywistość; język *Lekcyj Kupidynowych* jest językiem rejestrującym, smakującym empirię, nie zaś rozważającym kategorie. Dopiero późniejsze teksty otworzą się na parable i ikoniczne modelowanie: same ich tytuły – *Łódź młodzi*, *Pochodnia Miłości Bożej* – to (jak w ustalonej konwencji strukturze emblematu) prawie ikon, którego subskrypcje stanowią całe utwory.

Poematy Twardowskiego, jeżeli ukazać ich powiązania (jak to pokazuje choćby współczesna edycja *Łodzi młodzi*) z niezwykle popularną i dynamicznie rozpowszechniającą się w początkach XVII wieku emblematyką, odsłaniają przed nami ważne sieci relacji, które wiążą je z tą właśnie dziedziną sztuki. Dokonując takiego niby-edytorskiego posunięcia, jakim byłaby próba dołączenia do Kasprowych tekstów ilustracji w postaci wizerunków emblematycznych (jako hipotetycznych kontekstów interpretacyjnych), z całą pewnością uczestniczymy w odkrywaniu drugiej natury tych poematów: nie tylko poznajemy ich wymiar przedstawieniowy, ale przede wszystkim odkrywamy ciekawe drogi transmisji znaczeń – między obrazem a językiem. „Alegorysta – pisze Janina Abramowska – wychodzi od analizy pojęciowej (językowej), której rezultaty przekłada na kształty konkretne”⁷. Alegorysta-Twardowski w wielu szczegółach wychodzi już od konkretnego kształtu, by odtworzyć jego widzialność w materii słownej.

⁵ L. K a m y k o w s k i, *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*, Kraków 1939, s. 20.

⁶ Jedno z rozróżnień w funkcjonowaniu znaczenia terminu „alegoria”, o których pisze J. Abramowska (*Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: t a ż, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 66).

⁷ Tamże, s. 67.

MATNIA PRZEKŁĘTA

W *Pobożnych pragnieniach* Aleksandra Teodora Lackiego – polskim tłumaczeniu *Pia desideria* Hermana Hugona, jednego z najświetniejszych zbiorów emblematycznych XVII wieku (pierwodruk – na zamówienie jezuitów – Antwerpia 1624)⁸ – znajdujemy ryciny, które zwracają uwagę zbieżnością swych przedstawień z niektórymi obrazami poematów Twardowskiego. Jako pierwszy zatrzymuje nasz wzrok Emblemat IX z Księgi pierwszej, opatrzony inskrypcją: „Męki piekielne otoczyły mię zewsząd, uprzedziły mię siła śmierci”⁹. Oto co widzimy na ikonie: Dusza-Oblubienica leży na ziemi, pochwycona w sieci. Prawą rękę wznosi nad głowę w geście obronnym, lewą opiera na przewróconej karafce, która leży tuż obok (może to być zresztą równie dobrze rozerwana sakiewka, z której wysypały się monety). Twarzą zwrócona jest w stronę Śmierci – szkieletu, siedzącego pod drzewem, ukrytego w zaroślach i trzymającego naprężone, rozpinające sieci linki, między którymi uwięziona została Oblubienica. Między gałęziami drzewa wisi utkana pajęczyna z przyczajonym w jej centrum pajakiem. Z widocznych w głębi przedstawienia płomieni, które, choć zarysowane w pewnym oddaleniu, zdają się przybliżyć w kierunku pułapki, wynurzają się postacie demonów, chimer i rozmaitych pokus zmysłowych, które (ukazane w kształtach antycznych bogów) biegnąc, dokonują szturm na usiuloną Oblubienicę, wokół której dostrzec można porozrzucane w nieładzie rekwizyty biesiadne: lutnię oraz naczynia różnego kształtu.

Wydaje się, że w drugiej pieśni *Pochodni Miłości Bożej* Twardowski rozpisuje na 20 okostychów emblematyczny wizerunek podobnego typu, tak jakby trzymał w ręku Hugonowe *Pia desideria* (znajdujące się bez wątpienia w księgozbiórze krakowskich jezuitów, z którymi poeta był ściśle związany). To jakby pierwsza ilustracja do poematu. Autor *Pochodni* dopisuje do niej także przedakcję i finał:

⁸ J. P e l c, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 165.

⁹ A. T. L a c k i, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 51. Oczywiście – tłumaczenie Lackiego wydane zostało długo po śmierci samego Twardowskiego, bo w 1673 r., jednak, jak pisze Paulina Buchwald-Pelcowa, zawierało ono (wprawdzie tylko w części nakładu) miedzioryty przejęte z antwerpskich wydań *Pia desideria*. (Zob. P. B u c h w a l d - P e l c o w a, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 41.

Po odbytej piekielnej naradzie (II 2-13), najstarszy z demonów wysyła swoich „towarzyszów ciemnych” z poleceniem, by użyli wszelkich swych zdolności w celu jak najskuteczniejszego usidlenia rozmaitymi grzechami duszy bohatera (II 11, 5-13, 2);

To skoro wyrzekł, zaraz jako wściekli
postawę i twarz inakszą oblekli.
Siedm co celniejszy na plac wystąpili,
a ci mistrzami głównych grzechów byli.
Niż co poczęli, sieci rozmiatali,
które z misternych nici umotali.

Złotą iglicą oka powiązali,
Pychę z Łakomstwem między jedwab dali.
Skrzydła dwoiste i Zbytku i Zdrady,
Powab, Obżarstwo, Nienawiść i Zwady;
Wszeteczność stoi w podwikę zawita,
cienie wydaje przed sieciami skryta;
Gniew z Mężobójstwem ścieżki i chodniki
śmiercionośnymi zastawili wniki.

(II 13, 3-14)¹⁰

Pierwszą ze wszystkich w rozpoczynającej się zaraz paradzie pokus jest, oczywiście, Pycha, inicjująca katechizmowy katalog grzechów głównych; po niej następują w kolejności: Łakomstwo, Nieczystość z towarzyszkami (Rozkoszą, Swawolą i Rozpustą), Zbytek, Obżarstwo („z błotnej wygląda kałuży”), Wszeteczeństwo (II 16-21). Walka o duszę bohatera nabiera żywych kolorów. Epickie zacięcie poety daje o sobie znać w opisach czynów „przeklętych myśliwców”:

Wszystkie pokusy do kupy się zbiegły
i drugie do nich co gorsze przybiegły.
(II 22, 1-2)

Potym się wszystkie do luków rzuciły
i gęstą strzelbę na mię wypuściły
(II 23, 7-8)

Potrzeba doszła i wojna bez wici,

¹⁰ Cytuję za edycją: K. T w a r d o w s k i, *Pochodnia Miłości Bożej z pięćią strzał ognistych...*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1995. Cytaty skolacjonowano z pierwodrukiem. Cyfra rzymska oznacza pieśń (poprzedzona literą "S" – strzałę), cyfry arabskie oznaczają numery okostychów i wierszy.

w tym Gniew przypadnie i obalił sieci;
coraz tym większa trwoga się zajmuje,
tu Mężobójstwo przez sieci szturmuję.
Pycha z Łakomstwem, Zbytek, próżna Chwała,
Nienawiść, Zazdrość – ta mi dogrzewała –
i insze wszystkie rozmaite grzēchy
zadają sercu śmiercionośne sztychy.

Stoją nad siecią myśliwcy przekłēci,
uwijają się: ten Boga z pamięci
wyjmuje, a ci desperacko radzą
żyć i z sumnieniem nieczystym mię wadzą.
(II 24-25, 4)

Śmieją się larwy z mojego więzienia,
ukazują mię sobie palcem z cienia:
„Jużeś, nędzniku, wpał do naszej rēki,
nie wywiklesz się wiecznie z naszej mēki!”.
Rota po rocie gęsta następuje,
każdy z osobna ciężko uręguje:
„Jużeś pozwolił na grzech, jużeś zgrzészyl
i do naszej-eś niewoli się przyszył!
(II 26)

Krwawym pod siecią skropił mię strach potem,
widząc, jakim mię przywalił kłopotem
grzech mój bezecny i zbytek plugawy,
i nieszczęśliwe uczynki, i sprawy.
(II 28, 1-4)

Będac w tak poważnej opresji, zupełnie bezbronny i zwyciężony już bohater ucieka się do jedyne go środka, jaki przychodzi mu na myśl: wzywa pomocy Matki Boskiej (II 29); pomoc zjawia się natychmiast:

Na krótką prośbę i smutne wzdychanie
Anioł we zbroi niewidany stanie:
sajdak z ramienia wisiął perłą spięty,
łuk w lewej ręce ze złotymi pręty;
w prawej ognistą pochodnią miał. Kędy
obrócił sobą, złotem świecił wszędy.
I przyszedzsy tam, kędy poimany
siedziałem, nędzny, siecią przyodziany,
(II 30)

Anioł gwałtownie przepędza ociągające się w ucieczce piekielne zjawy (II 31), których ustąpienie sprzęga się (nieprzypadkowo, oczywiście) z nadejściem przedświtu i rozjaśnieniem nocy (II 32). W tym miejscu, wraz

z końcem opisu duchowych zmagania, kończy się również druga pieśń poematu.

Oczywiście nie wiadomo, na jaką rycinę z całą pewnością mógł patrzeć Twardowski – nie jest to możliwe do stwierdzenia i nie o to tu przecież chodzi. Podobnych obrazków było wiele. Ważny jest tylko sam typ emblematycznego przedstawienia, czy może ściślej: samo istnienie plastycznego wariantu walki duchowej, z której poetycką realizacją spotykamy się w Kasprowym utworze.

Obraz psychomachii w *Pochodni* jest bardzo rozbudowany, a przemieszczanie przez poetę plastycznego wizerunku w dziedzinę obrazowania poetyckiego przeniosło się już ostatecznie z poziomego opisu przedstawienia (jak miało to miejsce jeszcze w *Łodzi*, scena w ogrodzie Pustelnika) na poziomy opis akcji z niego wydobytej. Tutaj konstrukcje zdań nie powiedzą nam, że za opowiadanymi zdarzeniami stoi konkretna widzialność, bo narrator-bohater relacjonuje przecież dzieje swojej duszy i nie jest już wyłącznie obserwatorem wirydarzowych konterfektów, jak w poemacie pokutnym.

Nie wiemy zatem, co dokładnie widział poeta; czy pisząc swoje wiersze pamiętał jakiegokolwiek konkretne przedstawienie. Istnieje wiele wariantów emblematycznego typu uwięzionej przez grzechy duszy – żaden jednak nie wydaje się tak zbliżony do sceny z *Pochodni*, jak wariant zrealizowany w *Pia desideria*. (Klatki bowiem czy wieże, w których – na rycinach znanych z rozmaitych zbiorów emblematów – zamknięta bywa dusza, nie są sieciami, a przecież to o „rozmiotanych sieciach” wyraźnie mówi bohater, cel ataku demonów.) Najważniejsze jednak wydaje się samo pokrewieństwo tematyczne alegorii poetyckich Twardowskiego z tą wyjątkowo sugestywną i perswazyjną dziedziną sztuk wizualnych. Daje to pewne pojęcie o wrażliwości wyobraźni twórczej autora *Pochodni*.

Między alegoryczną sceną z poematu a wizerunkiem plastycznym istnieją różnego rodzaju rozbieżności. Mianowicie – w obrazie poetyckim nie pojawia się postać Śmierci. Są wprawdzie „śmiercionośne wniki” (II 14, 8) (to właśnie owe rozpięte sieci występków) oraz „śmiercionośne sztychy” (II 24, 8), którymi grzechy uderzają w serce bohatera – ale nie ma czyhającej, uosobionej Śmierci, którą widzimy na obrazku.

Obecność na ikonie siedzącego pod drzewem szkieletu wydaje się być obrazowym, dosłownym przełożeniem psalmicznego wersu, stanowiącego motto emblematu; mowa tam przecież właśnie o siódkach śmierci, więc to ona będzie trzymała w swoich rękach sieć na obrazku. Ponieważ Twardowski nie opisuje emblematycznej ryciny (jak czynił to w *Łodzi*), nie ocze-

kujemy wcale, by ze szczegółami odtwarzał w tekście wizerunek. Fakt, że w scenie psychomachii w *Pochodni* nie pojawia się nigdzie pajęczyna z pająkiem w centrum (jej obecność na ikonie odczytujemy jako symboliczną analogię do rozgrywającego się na rycinie dramatu¹¹), nie będzie dla nas bardzo istotny¹². Takie owadzie porównanie może być zbyt subtelne (pajęczne sieci są zaiste delikatne), żeby w dynamicznej i dramatycznej – aż do krwi (II 28,1) – akcji zmaganie zostało przez poetę ocenione jako ważne – nawet jeśli zachowywał w pamięci konkretny ikon.

Ale śmierć jest istotna i jeżeli Twardowski patrzył na ten właśnie typ przedstawienia, o którym mówimy (dlaczegożby nie?), to usuwając ją z zasięgu wzroku w swym tekście, dokonuje pewnego niewielkiego przesunięcia. Sieci w pieśni drugiej rozciągnięte są przez przeróżne grzechy, z grzechów też są utkane. Zagrożenie więc, jakie zawisło bezpośrednio nad bohaterem – to śmierć jego duszy, śmierć ontyczna; nie jest ona sprzężona – w tej akurat scenie – z perspektywą zakończenia ziemskiego życia grzesznika. Warto zauważyć, że takie rozluźnienie relacji grzech – śmierć doczesna różni się od silnego sprzężenia tych dwóch rzeczywistości, jakie wyczuwało się wyraźnie we wcześniejszym o dziesięć lat poemacie pokutnym.

O sieciach wielokrotnie jest mowa także w *Łodzi młodzi*; tam pojawiają się one nawet częściej: „Synu, a długoż w tych siódkach rozpiętych / będziesz się wikłał myśliwców przeklętych?” – pyta bohatera Matka Boska w sennym widzeniu (w. 717–718)¹³, tak jakby zapowiadała prorocznie opisywaną scenę walki duchowej z *Pochodni*. Zaraz też zresztą Najświętsza Panna zacznie nakłaniać młodzieńca, by sam przez swój przykład stał się siecią – tyle że siecią dobrą, pociągającą ku zbawieniu: „A jakoś drugim był złego powodem, / tak do dobrego zechciej być niewodem” (w. 739–740). Święci pokutnicy, których wstawiennictwo poleca młodzieńcowi Pasterz, także nazwani zostają tymi, którzy się „byli uwikłali, / ale się

¹¹ Taką interpretację wspomaga dodatkowo sama poetycka subskrypcja tego emblematu (za tłumaczeniem Lackiego): „Ach, jak zewsząd śmierć ludzie siódkami otacza, / zdradliwiej niżli pająk, gdy w swe łowy wkracza! / Ten bowiem łowczy cicho w ciemnym końcu słucha, / czekając, nim się k niemu zbliży głupia mucha, / która, gdy się tknie namniej swym skrzydełkiem sieci, / z sztucznych siatek już więcej obłów nie uleci”. (L a c k i, *Pobożne pragnienia. Księga pierwsza IX*, w. 45-50.)

¹² Jak się okazuje, pajęczyna (a właściwie obecność pająka w jej centrum) nie tylko dla tych analiz nie jest aż tak istotna, w różnych wydaniach *Pia desideria* ulega bowiem różnym zmianom: w antwerpskim wydaniu z 1657 r. z pajęczyny znika pająk.

¹³ Cytuję za edycją: K. T w a r d o w s k i, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1998.

potym mężnie wysidlali / z czartowskiej matnie” (w. 811-812). Frazeologia dość konwencjonalna, ale tyleż słycać tu konwencję, ile widać alegorię przedstawieniową – uprzestrzenioną, zwizualizowaną abstrakcją przeniesioną w głąb wiersza.

STRZAŁY OGNISTE

Iluminacyjną funkcję światła, promieni łaski obrazują między innymi strzały, przedstawiane często jako płomieniste. [...] Ambiwalentny sens znaku pozwalał na asocjację z życiodajnymi promieniami i niszczącym ogniem. [...] Św. Augustyn, do którego przylgnął emblemat serca, wyznaje: „Przeszyłeś moje serce jak strzałą Twoją nadziemską miłością. Wszędzie nosiłem groty Twoich słów, wbite we mnie jakże głęboko”¹⁴.

Znane z przedstawień plastycznych tradycyjne atrybuty Amora pojawiają się na wielu poziomach tekstu *Pochodni* w bardzo różnych funkcjach – czasem zupełnie niespodziewanych; wdzierają się one nawet miejscami w samą konstrukcję utworu: poemat dzieli się przecież na pięć Pieśni i pięć Strzał. Znane z *Łodzi młodzi* „strzałowczki” Kupidynowe (razem z małą pochodniczką, łukiem i przepaską na oczy) nie zaskakują nas ani trochę – stanowią przecież standardowe wyposażenie małego Amorka, podobnie zresztą jak jego alegorycznego bliźniaka, Amora Bożego (który w *Pochodni* jest Aniołem miłości), także nie obywającego się bez łuku i strzał. Rozwiązania, jakie przynoszą teksty Twardowskiego w dziedzinie duchowego łucznictwa, bywają jednak niekiedy dużo mniej schematyczne.

W Kasprowym poemacie o pobożnej miłości strzelania jest wiele – za to jest to strzelanie bardzo różnego rodzaju. Począwszy już od samego tytułu – *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych z szczerego serca ku Jego Ś. Majestatowi* – nie ulega wątpliwości, że ogień i strzały będą miały dla poematu kluczowe znaczenie. Paralelą tego rozbudowanego inicjalnego wypowiedzenia (choćby w aspekcie przestrzennego porządku ruchu) będzie w tekście jedno z pouczeń, jakich Piękna Pani udziela bohaterowi:

¹⁴ J. K o t a r s k a, „Ad caelestem adspirat patriam”. *Problem dualizmu natury ludzkiej w poezji polskiego baroku*, w: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 326.

Ci, którzy Miłość chcą konterfetować,
serce z płomieniem zwykli więc malować:
człowiek przez serce z wolej Bożej żyje,
w którym się dusza utajona kryje;
tam ducha, skąd jest, potrzeba kierować,
sercem gorącym Boga masz miłować.
(I 22 1-6)

Na przedstawieniach alegorycznych rzeczywiście nader często jako konterfekt miłości, pojawia się serce płonące, przebite strzałą czy wkładane do rozpalonego pieca¹⁵; odwołanie do sztuk plastycznych ukazane *explicite* w tym miejscu utworu, utwierdza odbiorcę w przekonaniu o silnych relacjach łączących tę poezję z tradycją alegorii.

Poza tym fragmentem tekstu, gdzie *nota bene* nie ma bezpośrednio mowy o zapowiadanych w tytule płomiennych grotach, jest w tekście jeszcze tylko jedno miejsce, które spełnia ruch i kierunek ruchu zapowiadany w tytule. Strzałą zostaje nazwana przez Mistrznię pokuty sama dusza, która wspina się ku Bogu, wspomagana wstawiennictwem Matki Boskiej:

Jak strzała lekka, z pierzem wystrzelona,
leci potężniej żelźcem natkniona,
tak twój podobnie duch do Boga pnie się,
gdy go przyczyna Matki Bożej wzniesie.
O, jako często Jezus wiecznej chwały
przyjmuje takie od swej Matki strzały!
(SV 2, 1-6)

Przez pewien czas trwania pobożnego wykładu Marii Magdaleny, czytelnik *Pochodni* ma wrażenie, że już, już za chwilę, w jakiś sposób (ale naocznie!) spełni się wreszcie w tekście obraz zamknięty w tytule i rzeczywiście strzały świętej Magdaleny wypuszczone zostaną ku Boskiemu Majestatowi. Tak się jednak nie dzieje. Owych pięć dróg postępu duszy w cnocie miłości, które nazwane zostały strzałami, okazuje się w końcu skierowanych w serce słuchającego tych strzelistych nauk bohatera:

Kiedy tak świętej Magdaleny Strzały
na moje serce z ust jej wylatały,
obłok ją jasny ogarnął z anioły.
(SV 10, 1-3)

¹⁵ Na ten temat zob. A. G r z y b k o w s k i, *Obraz serca w sztuce średniowiecznej. Między erotyką a mistyką*, w: *Sztuka a erotyka. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, Warszawa 1995, s. 105-124.

Kiedy Magdalena przekonuje swego słuchacza: „Sam Bóg we wrota dusze twej kołace, / ato ogniste ciska w serce race.” (SI 6, 5-6), już wtedy ujawnia się, że Twardowski nie przenosi na poziom języka obrazu zapowiedzianego w tytule poematu. Wszystkie grotty, które zostały wystrzelone w tekście, celują w bohatera, by dopiero rozpaść jego miłość ku Stwórcy. W ten sposób odnosimy wrażenie, że rozbudowany, ikoniczny tytuł utworu odnosi się do pewnej rzeczywistości, która dopiero ma zaistnieć, rzeczywistości *in spe* (w rzeczy samej mającej charakter pobożnego pragnienia). Ale jeżeli potraktować go jak opis nieobecnego emblematycznego ikonu – analogicznie do tego, jak traktujemy krótkie opisy nieobecnych rycin w *Emblematach* Morsztynowych – zobaczymy wówczas, że Twardowski – być może – wzbogaca tylko pochodnią faktycznie istniejący alegoryczny wizerunek, że znów zakorzenia się w konkretnej widzialności.

Strzały, które z serca Oblubienicy wylatują w kierunku ukazanych na tle otwartego nieba oka i dwojga uszu – symboli Boga, pojawiają się na emblematycznej rycinie rozpoczynającej znane nam już Hugonowe *Pia desideria*. Oblubienica siedzi na ziemi z oczami wzniesionymi w niebo, obiema rękami rozchyła na piersiach swą sukienkę, z jej serca zaś pionowo do góry wylatuje strzała z grotem o kształcie płomienia. Trzy podobne strzały (tyle że bez ognistych grotów) niemal dosięgają oka i uszu Stwórcy. Na umocowanych przy nich szarfach widnieją napisy: *Ach! Oby! Och!*¹⁶ Na kolanach Oblubienicy spoczywa łuk, obok niej zaś leży wypełniony kołczan.

Najlepszym podsumowaniem tych słowno-obrazowych relacji będzie inny utwór, dużo późniejszy, ale ilustrujący zagadnienie jak mało który tekst. *Emblema* 72 Zbigniewa Morsztyna:

Miłość święta postrzeliwszy człowieka w serce zapala go niebieską pochodnią.
Napis: Wszystko mogę w tym, który mię umacnia. Phil(ip). 4,13

Choćbyś miał serce ukowane z stali,
Prędeż go miłość niebieska zapali
Niż ogień siarkę; choćbyś się do szyje
Oblókl we zbroję, snadniej cię przebiję
Strzała miłości niżli pajęczynę,
Jeżeli tylko przez swą własną winę,
Przez wzgardę łaski i upór dowodny
Dobrodziejstw Boskich nie będziesz niegodny.

¹⁶ Tłumaczenie podaję za opracowanymi przez Krzysztofa Mrowcewicza objaśnieniami do tekstu w wydaniu *Pobożnych pragnień* Lackiego (s. 194).

A gdy zachwycisz ognia niebieskiego,
Nic już u ciebie nie będzie trudnego,
Nie tylko prace, trudy i kłopoty,
I największego nieszczęścia obroty,
Lecz choćbyś widział ogień zapalony
I miecz nad szyją swoją wyniesiony,
Nic się nie złękiesz, wiesz, jak męczennicy
Gdy ich tracili srodzy okrutnicy,
Stwierdzeni boską mocą w słabym ciele
Na ciężkie męki szli jak na wesele.
Dajmyż się i my w moc świętej Miłości,
A miłosierny Bóg w naszej słabości
Swej wszechmocności skutki tak okaże,
Że kto mu dufa, wszystkiego dokáže.

Niezwykłe ważny (obok tekstu Morsztynowego emblematu) okazuje się komentarz Janusza Pelca do poprzedzającego poetycką subskrypcję opisu ikonu: „Rycina ukazuje pancerz przebity strzałą, którą kieruje Amor Boży; brak tu zapalania pochodnią, ale była ona stale używanym przezeń narzędziem”¹⁷.

Ale autorska deskrypcja jest inna: „Miłość święta postrzeliwszy człowieka w serce...”. Nie ma mowy o pancerzu. Na obrazku, który przywołuje J. Pelc w swym wyjaśnianiu Morsztynowej nieścistości, z kolei w żaden sposób nie widać człowieka postrzelonego w serce; jest sam tylko zawieszony na gałęzi pancerz, który przebiła strzała. Wniosek, jaki nasuwa się wobec tych przesunięć, wydaje się dość oczywisty: Morsztyn konstruuje emblemat oparty na rycinie, której nie ma, albo której nie znamy i dlatego nie potrafimy wskazać; chyba że nie odwołuje się w swym utworze do przedstawienia plastycznego albo wskazuje na jeszcze inny tekst poza takim przedstawieniem. Jeżeli Morsztynowy utwór traktować jako subskrypcję w emblematycznym schemacie, wówczas ikonem w tej konstrukcji może być – taka jest nasza hipoteza – pewien wirtualny obraz sytuujący się pomiędzy ryciną, o której pisze w swym komentarzu J. Pelc, a typem wyobrażenia, jakie generuje – na przykład – *Pochodnia Miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*, która w takim ujęciu postrzegana byłaby już zdecydowanie przez pryzmat ewokowanych przez nią jakości wizualnych. Czerpiąc z przedstawień emblematycznych sama staje się *quasi*-obrazem i już jako obraz włą-

¹⁷ Z. M o r s z t y n, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1975, s. 326.

czana zostaje z powrotem w przestrzeń literatury, inicjując, czy inspirując nowe teksty¹⁸.

WODA, ZDROJE, ŁZY

o koniu starzy poetowie bają,
że wodę znalazł u parnaskiej skały,
Heli zaś, Bóg nasz wiekuistej chwały,

nie z skały ani z kamiennej opoki,
lecz z ciała swego wywiódł źródł głęboki
na Kalwaryjej, miejscu świątobliwym,
nie na pogańskim Parnasie pletliwym.
Niech oni łepcą swoją wodę końską
jako poganie, a ty na Syjońską
wypraw się górę jako chrześcijanin,
tam płyną zdroje z przebitych rozwalin.

Gdzie Bóg śmiertelne w ciele odniósł rany,
do tej się masz brać niebieskiej fontany,

(*Pochodnia* I 27, 6-29, 2)

„Niebieska fontana”, do której przystąpić zaleca bohaterowi w *Pochodni* Piękna Nieznajoma, wydaje się paralełą dla cypryjskiego źródła, z którego wypił „z wodą pomącony” miłosny jad młodzieniec w *Lekcyjach Kupidynowych*. Znana z emblematów miłosnych Fontanna, w której świeca zapalona gaśnie, zgaszona zaś – zapala się (jak w *Emblemata amatoria* Jacoba Catsa)¹⁹, w alegorycznych przedstawieniach miłości pobożnej przemienia się w źródło życia, wytryskający z przebitego ciała Jezusa: z Jego dłoni, boku i stóp. Ów źródło – co bardzo znamienne – nadal zachowuje postać ogrodowego wodotrysku: Chrystus stoi na niewielkim cokole – lub też bezpośrednio, bez cokołu – pośrodku zbiornika wodnego, który przybiera często sześciokątny lub owalny kształt chrzcielnicy (taka rycina, z owalnym kształtem chrzcielnicy, powtarza się również na różnych stronach *Harfy*

¹⁸ Dodać należy, że podobieństwa między przywołanym *Emblematem* Zbigniewa Morsztyna a wykładem boskiej miłości, jakiego udziela bohaterowi w I pieśni *Pochodni* Maryja, czy paralelnym wykładem Marii Magdaleny (Strzały I-V), są bardzo liczne.

¹⁹ *Emblematy miłosne (Emblemata amatoria) Jacoba Catsa w trzech różnych językach, a także w ujęciu polskim z XVII wieku przedstawione*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 1999, s. 102.

duchownej Marcina Laterny w wydaniu z 1592 r.). Z pięciu ran wypływa pięć strumieni, które tryskają w identyczny sposób jak na każdym wizerunku, na którym znajduje się zwykła fontanna ogrodowa (lub miłosna).

W zbiorze *Amoris Divini et humani effectus varii*²⁰, na emblemacie XXVI – *Balneum Amoris* – nad sześciokątną fontanną, której źródłem jest *Amor Divinus*, pochyla się Oblubienica i zanurza w niej swoje serce; na ikonie emblematu XI z księgi trzeciej *Pia desideria*, Oblubienica, posiadająca jelenia, pędzi żwawo w kierunku niemal identycznego wodotrysku, którego źródłem jest przebite ciało Jezusa (*Amora Bożego*) stojącego na cokole – tutaj zbiornik wodny zachowuje jednak okrągły kształt zwykłej fontanny ogrodowej. Jeszcze inny wariant takiego przedstawienia znaleźć można w *Symbolica Vitae Christi meditatio* Tomasza Tretera: rycina ukazuje sam krzyż, z którego, w miejscach przybitych gwoździ, wytryskują strumienie²¹.

Do alegorycznych przedstawień akwaticznych zdaje się także odsyłać samo wołanie bohatera, kierowane do Matki Boskiej w finalnej partii *Pochodni*:

Czymże-ć to oddam? Czymże-ć to wypłacę?
 Bym się w rzewliwe mógł roztopić płacze,
 bym się brzytwami na ostatek zboczył,
 choćbym krew z ciała do szczętu wytoczył,
 bym się i zniszczył – nie nagrodzę-ć tego.
 (SV 14, 1-5)

„Kto użyczy głowie mojej wody i oczom moim źródła łez, a będę płakała we dnie i w nocy” – głosi napis ósmego Emblematu Księgi pierwszej *Pia desideria*. Na obrazku przedstawiona jest Oblubienica siedząca w pobliżu rzeki, naprzeciw innej, osobliwej fontanny. Z otwartego nieba Anioł, trzymający dzbanek, wylewa na jej głowę strumień wody. Ona sama zaś w wyniku tej interwencji niebieskiej, rozplywa się cała w potokach tej wylewanej wody zmieniającej się w potop łez, które spływają z jej oczu i włosów, ciekąc po policzkach, ramionach i sukience. Ten specyficzny wodotrysk, czy raczej błototrysk, naprzeciw którego siedzi Oblubienica, to

²⁰ *Miłości Boskiej i ludzkiej skutki różne wraz z siedemnastowieczną polską wersją tekstów do „Amoris Divini et humani effectus varii”*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2000, s. 80.

²¹ T. T r e t e r, *Symbolica Vitae Christi meditatio* [...], Brunsbergae 1612, s. 178.

wyłaniająca się spośród krzewów i zarośli nimfa, rozplywająca się w „bagniste strugi”²².

LABIRYNT I KLĘBEK

W *Łodzi młodzi* znajduje się jedna z najlepszych metafor (może najlepsza) w całej poezji Twardowskiego – sześć wersów tekstu, obraz znakomity. Zniewolenie grzechami ukazane zostaje już nie jako uwikłanie w sieci „myśliwców przeklętych”, ale jako uwięzienie w krętych podwojach labiryntu. Metafora zaś, o jakiej mowa, przemienia naturę środka, którego pomoc niezbędna jest, by wydostać się na wolność. Bohater woła do świętych pokutników:

W labirynt grzechów niegdy zawiedzieni,
 łaską niebieską nazad wywiedzieni,
 bez której żaden nie wychodzi z niego,
 lecz wiecznie ginie, płacząc głupstwa swego.
 Jak z labiryntu ręką czynionego,
 nie mogąc znaleźć drogi weścia swego,
 bez kłębka sznuru żaden się nie wracał,
 ale już wiecznie żywot tam utracił,
 tak ja współ z wami znam potrzebę moję,
 żeć labiryntkie dzierzą mię podwoje.
 Wyścia nie znajdę – sznuru potrzebuję,
 bez którego się umarłym być czuję.
 Sznur niech mnie będzie szarlatu drogiego
 strumień krwi świętej z boku otwartego
 Twórcę i Pana z grzeszne wylany,
 którego mocą wasze są odmiany.

(w. 829-844)

Nigdzie wcześniej ani później nie uda się poecie taki obraz: zjawia się w umyśle, ale jest bardzo migotliwy i wymyka się analizie. Sznur zatracą właściwą sobie postać materialną – staje się nieuchwytny jako przedmiot i konkretny kształt, bo nie jest ani konkretnym kształtem ani – tym bardziej

²² Tu posiłkuję się tłumaczeniem A. T. Lackiego: *VIII Kto użyczy głowie mojej wody i oczom moim źródła łez, a będę płakała we dnie i w nocy. Jeremiasz 9* (w. 33-36): „Szczęśliwsze krystalowe rodzaju wolnego / nimfy, co mają członki ze szkła ciekącego. / I wy także, żółwice, też fortunę macie, / kiedy się więc w bagniste strugi przemieniacie”. *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 49.

– przedmiotem. Jest sznurem „szarłatu drogiego”, nitką krwi. Nitką, która się sączy.

W symbolice chrześcijańskiej od czasów średniowiecza, przedstawienia labiryntu (na przykład – na posadzkach katedr) mogą wyobrażać (m.in.) wędrówkę ku zbawieniu czy „Drogę jerozolimską” (centrum – *civitas Dei*, Kościół, niebieska Jeruzalem); ale również (jak u naszego poety) coś zupełnie przeciwnego: trwanie w błędzie, pułapkę, świat niebezpieczeństw i grzechu (centrum – wyobrażenie demona w postaci Minotaura bądź Centaura), gdzie wejście jest łatwe, wyjście zaś – bez interwencji Chrystusa-Tezeusza – okazuje się prawie niemożliwe²³. „Labirynty te – pisze Paolo Santarcangeli – miały symbolizować niebezpieczeństwa, trudności, zmartwienia na drodze do osiągnięcia niebieskiego Jeruzalem, miasta Boga, zjednoczenia z Chrystusem”²⁴. Rozpoznanie własnej kondycji jako uwięzienia w podwojach zawilej konstrukcji okazuje się głęboko zakorzenione w ikonografii chrześcijańskiej.

W *Pia desideria* znów znajdujemy rycinę, z jaką współbrzmi *Pieśń do świętych z Łodzi młodzi*. Emblemat drugi z Księgi wtórej (napis: „Panie, prostuj drogi moje, abym strzegł sprawiedliwości Twoich”): w samym centrum rozległego labiryntu o okrągłym kształcie stoi Oblubienica w stroju podróżnym, z laską w ręce, wpatrzona w odległą wieżę, ze szczytu której wychyla się Anioł (Miłość Boża?) trzymający jeden koniec naprężonego sznura; drugi koniec mocno trzyma Oblubienica. W czeluściach labiryntu giną dwie inne postacie, w dramatycznym geście wyciągające ręce.

W tym miejscu może najlepiej widać, jak bardzo Twardowski potrafi oddalić się od zwykłego opisu, mimo iż łatwo przecież uchwycić relacje cytowanego fragmentu *Łodzi* z przedstawieniem emblematycznym. Dla tej metafory poetyckiej emblemat może być tylko punktem wyjścia lub – w ogóle – jedynie reminiscencją. Na obrazku dłoni Oblubienicy mocno zaciska się na rzuconym jej sznurze – pochwyliła go i już nie puści, sznur zaś „szarłatu drogiego”, o jaki prosi podmiot pieśni, jest niemożliwy do

²³ Por. P. S a n t a r c a n g e l i, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 258, 266, 272-274. Autor przytacza również napis z kościoła San Savino w Piacenzie, gdzie znajdować się ma najstarszy labirynt kościelny: „Ten labirynt obrazowo świat przedstawia. Szeroki dla tego, kto wchodzi, lecz zbyt ciasny dla wychodzącego. Tak więzien świat, obciążony brzemieniem grzechów, zaledwie ma siły, by powrócić do wiedzy życia” (s. 582).

²⁴ Tamże. s. 268.

pochwycenia w taki sposób. Jego materialność jest bowiem płynnością, a zmysłowo uchwytne kształt okazuje się migotaniem²⁵.

POLOWANIE

„Myśliwcy przekłęci” z *Łodzi młodzi*, o których we śnie mówi bohaterowi Matka Boża (w. 717-718), a którzy w *Pochodni* jako „rycerze wybrani” szturmować będą pochwyconą w sieci grzechu duszę adepta Boskiej miłości, stawiają w polu widzenia czytelnika alegoryczny temat „duchowego myślistwa”. Bohater nie zawsze będzie tylko biernym przedmiotem ataków „przekłętego Łowczego” (*Łódź* w. 143). On sam także wyruszy na alegoryczne łowy. Sen, w który zapada bezpośrednio po mistycznej ekstazie (*Pochodnia* IV 31-46), czyni całą scenerię poematu wielkim teatrem polowania.

Ciało bohatera przedzierza się w rumaka (właściwie „rumak” to może zbyt górnolotne określenie; w istocie będzie to tylko „szkapa urodziwa” (IV 32, 6), on sam zaś staje się myśliwym; cierniowa korona, którą uzbrojona była jego głowa, zamienia się w wędzidło. W łowną zwierzynę, mającą zostać zdobyczą polującego, przeistacza się krzyż, włożony wcześniej na ramiona bohaterowi przez Anioła; zwierzyna zatem to „jeleń okazały, / między rogami mając rozpiętego / na złotej różdze Jezusa miłego;” (rozbity porządek składni naśladuje, być może, zawiłości snu)²⁶.

²⁵ Ilustracją powszechności zasięgu tych symboliczno-alegorycznych przedstawień oraz łatwości, z jaką przenikały one do języka poetyckiego może być analogiczny „labiryntowy” obraz z wiersza George’a Herberta (którego życie, co wydaje się ciekawe, zamyka się w latach uznawanych – wedle wszelkiego prawdopodobieństwa – za daty urodzin i śmierci (tutaj tylko w przybliżeniu!) Twardowskiego:

The Pearl. Matth.13.45 : Yet through the labyrinths, not my groveling wit,
 But thy silk twist let down from heav’n to me,
 Did both conduct and teach me, how by it
 To climbe to thee.

²⁶ W tym miejscu tekstu *Pochodni* rozluźnia się bowiem związek składniowy i pojawia się anakolut, który zresztą zdarzał się już Twardowskiemu w pewnych sytuacjach. Ten akurat przypadek mógłby znaleźć swoje uzasadnienie semantyczne, mianowicie: alegoryczne polowanie, które analizujemy, jest właśnie snem i w pewnych fragmentach – mimo alegorii – naprawdę imituje senną opowieść. A ponieważ w tym śnie (jak to we śnie) rozluźnia się wiele związków logicznych, mogą się zatem rozluźniać również związki syntaktyczne, co w warstwie językowej obrazowałoby zakłócenia i zniekształcenia, jakim w marzeniach sennych ulega rzeczywistość z jej relacjami przyczynowo-skutkowymi: bohater zmieniający

W przypadku tego obrazu zachodzą wątpliwości, czy może odsyłać on do polowań znanych z druków emblematycznych. Wprawdzie dwa charty pojawiające się u boku myśliwego, mogły znaleźć się tam za pośrednictwem przedstawień typu *Venatio Amoris*: we wspomnianym już zbiorze *Amoris divini et humani effectus varii* znajdujemy rycinę (emblem XX), na której Oblubienica, w towarzystwie Amora Bożego udaje się do winnicy na łowy, prowadząc za sobą na smyczy właśnie dwa charty²⁷. Ale na pewnych obrazach, które ukazują polowanie św. Eustachego, obok konia, na którym jedzie święty także biega charty (w tej samej liczbie)²⁸, zgadza się ponadto cel łowów – jest nim ten sam jeleń z krucyfiksem między rogami. Ów właśnie jeleń sprawia, że skłonni jesteśmy uznać pierwszeństwo związków łowieckiej alegorii Twardowskiego z polowaniem Eustachego, myśliwskie psy z emblematów pozostawiając tym razem nieco w tle niniejszych rozważań.

We śnie wszystko jest możliwe – bohater *Pochodni* przybiera więc postać rycerza, znaną z ikonografii i legend, i scenerię swego polowania organizuje według znanych plastycznych przedstawień. Tylko że wszystkie obrazy podporządkowuje alegorii. Łowy chybiamy celu. Charty (Nałóg z Przyrodzeniem) zbytkują i zamiast pomagać w schwytaniu jelenia, uganiają się za zdrażliwym zającem (alegorią świata). Amplifikacja sceny, alegoreza obrazu.

się w myśliwego, a jego ciało – w rumaka; wyposażenie łowieckie, to (m. in.) pięć strzał tkwiących w sercu myśliwego jeszcze od czasu mistycznego anielskiego postrzału; ciało („szkapa urodziwa”), które uśmierca on w końcu jedną ze strzał tkwiących w „serdecznym kołczanie”; scena, w której bohater zabija strzałem z łuku świat („w zajęczym kożuchu”), wskutek czego ziemia oblewa się krwią, a właściwie robi się krwawy potop, który omal nie zalewa samego Syjonu; w końcu zaś najbardziej chyba celnie oddany moment przebudzenia, czy raczej kreacja sennego obrazu, który powstaje wskutek docierających już do świadomości coraz silniej rzeczywistych wrażeń zmysłowych, przekształcając je jednocześnie w obrazy jeszcze nie kontrolowane, oniryczne, ale już płynnie przechodzące w rzeczywistość: „[...] a w tym (rzecz prawdziwa!) / stanie przede mną łani niełękliwa. / Gęstymi łzami policzki zalała / i chropawym mię językiem lizała. / Z cudu takiego ocknąłem się z nocy / i jakkolwiek mdłem otworzył oczy, / a wzniośszy z ziemi ociążałą głowę, / ujrzę przed sobą świętą białogłową, / która mi serce maściami natarła, / a lzy mi z oczu włosienicą starła.” (IV 45, 7-46) – wszystko to w pewien sposób może naśladować sen. Ponieważ – jak wiadomo – płynność, niestabilna tożsamość i różnego rodzaju niekonsekwencje są właściwością marzeń sennych, również niekonsekwencje składniowe, które pojawiają się w poetyckim opisie snu, mogą wydawać się w tym miejscu uzasadnione.

²⁷ *Miłości Boskiej i ludzkiej skutki różne*, s. 68.

²⁸ Jak to widać na przykład w *Łowach św. Eustachego* z kwatery tryptyku Św. Trójcy z kaplicy świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu w Krakowie. (Zob. M. O t t o - M i c h a ł o w s k a, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982; tabl. 14.

„PATRZCIE!”

Złudzenie naoczności – pisze Hanna Dziechcińska – [...] sytuuje się przede wszystkim w płaszczyźnie języka i stylu. Dzieje się to wówczas, gdy pisarz formuje materię języka tak, by odwołując się do wyobraźni czytelnika ewokowała ona skojarzenia plastyczne i spektakularne, sceniczne niemal, gdy poszukuje językowych ekwiwalentów gestu, gdy przywołuje zwroty deiktyczne bezpośrednio wskazujące przedmiot wypowiedzi²⁹.

To właśnie takie językowe ekwiwalenty gestu są u Twardowskiego szczególnie znamienne. Nietrudno jest bowiem wskazać – mówiąc za J. Sławińskim – hipotetyczne konteksty interpretacyjne dla poszczególnych, czasem całkiem obszernych, ustępów Kasprowych poematów: alegorie układają się niejako w mapę wybranych poetyckim rozstrzygnięciem przekładów z tekstu wizualnego na tekst językowy³⁰. Kontekstów interpretacyjnych zatem w istocie można tu wskazać bardzo wiele (niekoniecznie z ostatecznym wskazaniem na takie a nie inne przedstawienie) – bardzo wiele zostało już zresztą przez badaczy wskazanych³¹. Ale oprócz podobieństw objawiających się w opisie, ważne wydają się również te, które przenikają właśnie do samej frazy poetyckiej, te uwewnętrzniające obraz, wpisujące go w zdanie, czy może raczej – zdanie opisujące na obrazie (jak w geometrii). Spojrzenie organizuje bowiem w utworach Twardowskiego nawet konstrukcje zdaniowe. Jeżeli – jak pisze Jan Białostocki – kontakty między sztuką słowa a sztukami wizualnymi przebiegające na płaszczyźnie tematów i motywów, będą związkami nie pomiędzy językiem a hipotetycznym językiem wizualnym lecz pomiędzy sztuką a literaturą³², to prawdziwych relacji strukturalnych należałoby szukać – tak jak technik kreowania punktów widzenia (tartuski dyskurs semiotyczny) – właśnie w konstrukcjach zdaniowych³³.

²⁹ Dziechcińska, dz. cyt., s. 98.

³⁰ Pisze Jurij Łotman: „sama natura aktu intelektualnego może zostać opisana w terminach przekładu” (*Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 34).

³¹ Kamińsk, dz. cyt., *passim*; Grzeskowiak, *Wprowadzenie do lektury*, w: Twardowski, *Łódź młodzi*, s. 15-24.

³² Zob. Białostocki, *Słowo i obraz*, w: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września–1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 12-13.

³³ „Punkty widzenia” tekstu literackiego, o których pisał B. Uspienski (*Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, przeł. Z. Zaron, w: *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975) także przecież są konsekwencją odpowiedniego ukształtowania zdań.

We wspomnianym już opisie alegorycznych łowów z IV pieśni *Pochodni* wielokrotnemu zadziwieniu bohatera towarzyszą pełne ekspresji wykrzykniki: „patrzcie, jakie dziwy!” (IV 32, 1); „patrz, jak wyprawia czart swoje naukę!” (IV 36, 4). Te werbalne odwołania do zmysłu wzroku (jest ich w *Pochodni* naprawdę mnóstwo) są być może wyłącznie czysto retorycznymi odwołaniami, a jednak projektują pewien typ uwagi odbiorcy. Akcentują widzialność, podkreślają, że tekst, z którym obcujemy, i m i t u j e obraz. Kiedy w *Łodzi młodzi* narrator zwraca się do czytelnika: „a te kart kilka, będzie-lić się zdało, / przeczytaj z łaską, zabawię cię mało” (w. 75-76), wyczuwamy w tym zaproszeniu do lektury przynajmniej równowagę między odwołaniem do widzialności a odwołaniem do komunikacji werbalnej. Kiedy zaś narrator *Pochodni* woła „patrzcie!”, wówczas – choćby nie wiem jak bardzo chcieć uniknąć kanonicznych sformułowań – w żaden sposób nie udaje się pominąć milczeniem horacjańskiego *ut pictura poesis*. Poematy Twardowskiego rzeczywiście wydają się tekstami – by użyć terminologii Edwarda Balcerzana – ukreowanymi językowo i zapamiętanymi malarsko³⁴. Co najważniejsze (staraliśmy się to unaocnić) – podbudowane są konkretną widzialnością, możliwą do wskazania; gdy zaś nie udaje się znaleźć takiej konkretnej widzialności – wówczas samo w s k a z y w a n i e obecne w języku, owe wyrażenia deiktyczne, o których wspominała Hanna Dziechcińska, nabierają charakteru znaku relacji z obrazem „T u, pod chorągwiemi, / czujną straż zasadziła Śmierć u pierwszej brony, / t a m Głód, brat jej rodzony, strzeże z drugiej strony” – czytamy w *Biczu Bożym* (k A3v) (podkreślenia moje – A. Cz.), politycznym poemacie naszego autora³⁵.

PISANIE OBRAZEM

Obcując z religijnymi alegoriami Twardowskiego można odnieść wrażenie, że poeta (w akcie pisania) stara się w języku stworzyć odpowiednik przedstawienia obrazowego: te alegorie wydają się być jakąś próbą przekodowania – *Łódź młodzi* i *Pochodnia* imitują perswazyjność i sugestywność przekazu barokowych przedstawień plastycznych.

³⁴ B a l c e r z a n, dz. cyt., s. 22.

³⁵ Cytuję za edycją: K. T w a r d o w s k i, *Bicz Boży albo krwawe łzy utrapionej matki ojczyzny polskiej...*, Kraków 1649 (w druk. M. Filipowskiego).

Co zatem ważnego można zaobserwować w pisarskich rozstrzygnięciach poety nawróconego? Chyba to, że czyni on poetycką materią bezbłędnie rozpoznawalne, oferowane przez potrydencką kulturę gotowe teksty niewerbalne, które organizują wyobrażenie znacznie precyzyjniej niż słowa. Wielka jest siła sugestii obrazu.

Parnas w *Pochodni Miłości Bożej* to góra pogańska i „pletliwa” (I 28, 4). Twardowski nie konstruuje wprawdzie ani emblematów ani, tym bardziej, kaligramów, ale już w samych tytułach zmusza odbiorcę, by odwoływał się do pewnych alegorii przedstawieniowych. Mówimy: odbiorcę, ponieważ określenie „widz” byłoby w tym przypadku jednak nieadekwatne, „czytelnik” zaś zbyt ogólne i właściwie nieostre: odczytywać można pismo, znaki, teksty – wszystko może znaczyć.

Przekodowanie, jakiego dokonuje Twardowski w *Pochodni* i tych miejscach *Łodzi młodzi*, gdzie oddala się od prostego opisu, jest operacją stosunkowo skomplikowaną. Pierwszym (rudymmentarnym) poziomem takiego przekładu z obrazka na język będzie – zwyczajnie – opis obrazka. Opis ikonograficzny. Oczywiście, jest on podszyty interpretacją – to nieuniknione. Ale zawsze to tylko opis. „Poszedłem dalej, gdzie na wielkiej sali / długimi rzędy tablice wisały, / na nich siedm grzechów śmiertelnych obrazy” – zaczyna poeta jedną z takich deskrypcji w *Łodzi młodzi* (w. 541-543). Drugim poziomem byłoby dopisanie do ikonu fabuły, rozpisanie fabularnej wirtualności przedstawienia, czyli – strategia amplifikacyjna. To najczęstsza operacja pisarska, jaką wybiera autor *Pochodni*. Trzecim poziomem byłoby wreszcie oddzielenie obrazu poetyckiego od wyobrażenia plastycznego i przesunięcie w głąb języka samej widzialności. Słowna konstrukcja metafory – oto poziom trzeci. Bo istotna widzialność dzieje się wówczas w spięciach między słowami a nie jest sprowadzalna do żadnego z nich, przy czym działają wtedy wszystkie znaczeniowe komponenty wyrazów. Nie chodzi chyba o to, żeby słowo sprowadzić do samej tylko przedstawialności, do samej jego mocy ewokatywnej; nie chodzi tu nawet o Ingardenową warstwę wyglądu. Nad opisem dzieje się jeszcze coś. Nie sama ewokacja, ale nagłe rozbłyśki znaczeń ponad nią. Jak iskrzenie na linii wysokiego napięcia.

Tak bardzo relacyjny charakter poezji autora *Pochodni*, a szczególnie odbywające się w przestrzeni tych tekstów wzajemne przenikanie słowa i alegorycznych obrazów (zwłaszcza, że poematy Twardowskiego nie są zbiorami emblematów) sprawia, że wprost narzuca się w badaniu tych zjawisk s p o j r z e n i e intertekstualne; Strategia – pisze o tym

Jonathan Culler – wskazywania na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej³⁶. Nie – tekst wikłający się i rozpraszający w mgławicach pleniących się relacji, ale potwierdzający własne znaczenia w ukazywaniu odbiorcy możliwości kreowania powiązań z tekstami innego kodu, u autora *Łodzi młodzi* – kodu perswazji wizualnej.

Z werbalizowanych doświadczeń i intuicji człowieka rodzi się obrazowy język, który (modelując z kolei doświadczenie – na zasadzie sprzężenia zwrotnego) leży u korzeni alegorycznych przedstawień. Przez fakt ich popularności, rozpowszechnienia za pomocą druku, żywej obecności w kulturze – całego tego „ruchu zmian, ruchu trwania” – alegoria przedstawieniowa, dzięki swej dyskursywnej naturze, zaczyna na powrót wnikać do języka, także do języka literatury, i ustanawiać w ten sposób nowe związki, odtąd już – między sztuką plastyczną a sztuką literacką. Ruch, zmiana i wszystko, co „pomiędzy” – to aspekty tej poezji, które wprowadzają w pole widzenia odbiorcy nowy punkt odniesienia, punkt wykraczający poza granice kodu, w jakim utrwalone jest dzieło. W pewnej słownej przestrzeni zbiegają się i krzyżują liczne teksty niewerbalne, które – poddane ponownej organizacji – komponują się w jeden język. Język międzytekstowy.

Poematy alegoryczne Twardowskiego naśladują strukturę emblematów, wydają się niekiedy do złudzenia przypominać słowną odpowiedź na obraz. Pierwotnie wyraz *emblema* znaczył tyle co mozaika³⁷. Mozaika cytatów, mozaika obrazów, kalejdoskop wizualno-brzmieniowy. Wygląda na to, że intertekstualność jest nie tylko pewnym aspektem tej literatury, ale że właściwie stanowi zasadę jej istnienia.

³⁶ Por. J. C u l l e r, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299.

³⁷ P e l c, dz. cyt., s. 17.

KASPER TWARDOWSKI. BETWEEN THE LOOK AND THE LANGUAGE

S u m m a r y

Twardowski's allegorical poems imitate the structure of emblems; sometimes they seem to be completely like a verbal response to an image. The poet does not use abstraction, he does not compose the world of his works of the speculative matter of notions and names – he will always translate them into a visible, concrete thing. His language is exactly the language of translation; often it is relatively simple: he names what the eye can see, he makes the allegorical picture move by the dynamics of verbal presentation: the description of the action, accumulation of the presented details.

Twardowski's poems, if their connections are shown (as can be seen e.g. in the contemporary edition of *Łódź młodzi?*) with emblems, extraordinary popular and dynamically spreading at the beginning of the 17th century, reveal important networks of relations that connect them to exactly this domain of art., they reveal their own representational dimension.

Verbal references to the sight that are really numerous in the works of the author of *Pochodnia* project a certain type of recipient: they stress visibility, they underline the fact that the text with which we are dealing imitates the image.

Twardowski does re-coding of three kinds. The first level of such a translation from image to language is a plain description of the picture; an iconographic description. The second level is adding a plot to the icon; rendering the virtual character of the presentation in writing, which is the amplification strategy. And finally, the third level would be separating the poetic image from the visual imagination and moving the very visibility into the language. The verbal construction of the metaphor – that is the third level.

A highly relational character of this poetry, and particularly the mutual penetration of the work and allegorical images taking place in the space of Twardowski's texts (especially when the poems are not collections of emblems) are the cause why in the research procedure the intertextual approach seems to be the best one.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: alegoria, emblemat, intertekstualność, korespondencja sztuk, perswazja wizualna.

Key words: allegory, emblem, inter-textual character, correspondence of arts, visual persuasion.