Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli

Wobec tłumaczenia tekstów dawnych

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος • In principio erat Verbum • In principio erat Sermo • Na początku było Słowo • Au commencement estoit la Parole • Nel principio era la Parola • In the beginnynge was the Worde • Im Anfang war das Wort • Na počátku bylo Slovo • En el principio ya era la Palabra

Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli

Wobec tłumaczenia tekstów dawnych

pod redakcją **Alicji Bielak**

Warszawa 2014

Publikacja dofinansowana w ramach projektu badawczego
Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli
Interdyscyplinarnego Koła Kultury Staropolskiej (MISH UW)
przez Radę Konsultacyjną ds. Studenckiego Ruchu Naukowego UW i Fundację UW

Redakcja
Alicja Bielak

Recenzenci
dr hab. Roman Krzywy, prof. UW
dr hab. Katarzyna Marciniak, prof. UW
dr hab. Paweł Stępień, prof. UW

Korekta
Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon, Piotr Sadzik

Indeks
Maja Kluczyńska

Projekt graficzny, opracowanie typograficzne, skład i łamanie
Mateusz Machalski

Wydział „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski,
ul. Nowy Świat 69 (klatka schodowa B, IV piętro), 00-046 Warszawa
tel. (+48) 22 828 02 84, fax. (+48) 22 828 02 85, email: al@al.uw.edu.pl

ISBN 978-83-63636-28-9

Druk i oprawa
Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, nr zam. 1507/2014

Except where otherwise noted, this work is licensed under
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

Spis treści

Alicja Bielak, Piotr Sadzik,
Słowo wstępne 7

Artykuły

Aleksandra Araszkiewicz,
Chrześcijański Terencjusz na scenie. Pierwsze polskie tłumaczenie dramatów Hroswity z Gandersheim 16

Alicja Bielak,
Persjusz w „polskim stroju". O dwóch zapomnianych tłumaczeniach „Saturae" Aulusa Persiusa Flaccusa 26

Dorota Bylewska,
„Rada pańska" Jakuba Górskiego – studium adaptacji.
Zarys problematyki 56

Wojciech Kordyzon,
„Viertzig dialogi" (1612) Nicolausa Volckmara jako przyczynek do rozważań o nauczaniu języka polskiego jako obcego na przełomie wieków szesnastego i siedemnastego 77

Natalia Kuc,
Kochanki z Tours. „Les belles infidèles" a problem inwencji tłumacza 94

Dorota Masłej,
O formuliczności i innowacyjności w XV–wiecznych przekładach wybranych tekstów religijnych 105

Maria Pawełczak,
„Unum cole Deum..." Najstarsze polskie przekłady dekalogu. Różnice językowe i teologiczne. Studium porównawcze 111

Rajmund Pietkiewicz,
Nowe „pilne weźrzenie" w biblijne przekłady Szymona Budnego 129

Anna Pifko,
„Za małą iskrą wielki płomień bucha". V Pieśń „Piekła" Dantego Alighieri w tłumaczeniu Juliana Korsaka 147

Piotr Sadzik,
Jan Andrzej Morsztyn Francisa Ponge'a. O strategiach translatorskich w „Anthologie de la poésie polonaise" 165

Łukasz Wróbel,
„A man of an excellent wit, profound conceit..." Tnące ostrze spojrzenia: lekcja anatomii pana Burtona 186

Wywiady

Anna Cetera, Piotr Kamiński,
Jak brzmi polski Shakespeare?
(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik) 212

Grzegorz Franczak, Marta Wojtkowska-Maksymik,
Kulturowa teoria przekładu. Literatura na styku czasów i przestrzeni
(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik) 238

Krzysztof Mrowcewicz,
Cyrkiel Galileusza. Wokół „Małego folio"
(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik) 269

Andrzej Lam, Jacek Wójcicki,
Przekład jako głos epoki
(prowadzenie: Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon) 293

Noty o autorach 316

Indeks 322

Na okładce wykorzystano fragment Ewangelii wg św. Jana (1,1) w zapisie oryginalnym oraz w przekładach następujących autorów: św. Hieronim (383), Erazm z Rotterdamu (1516), Szymon Budny (1570), Pierre Robert Olivétan (1535), Giovanni Diodati (1603), William Tyndale (1526), Martin Luther (1522), zespół braci czeskich pod kierownictwem Jana Blahoslava (1593), Casiodoro de Reina (1569)

Alicja **Bielak**, Piotr **Sadzik**

Słowo wstępne

„In principio erat sermo" – z takiej propozycji brzmienia jednego z najważniejszych wersetów Biblii musiał się potem walecznie tłumaczyć ich autor, Erazm z Rotterdamu. Nachalnie brakujące „verbum", jak dowodził Rotterdamczyk, opisuje status boskiego *Logosu* w stopniu znacznie mniej dokładnym niż rzeczone „sermo". Zmiana tłumaczenia takiego tekstu musiała skończyć się nie tylko potyczkami filologów, ale rozpocząć najtęższe dysputy teologiczne, a nawet nieprzyjemnie łechtać uszy głuchej na takie problemy gawiedzi, której Erazm upatrywał w kobietach, handlowcach i dworzanach[1]. Kilkanaście lat później w Polsce arianie, dyskutujący nad nowym przekładem Pisma, będą doświadczać różnego typu złorzeczeń ze strony katolickiej. Szczególnie kierownikowi całego projektu przełożenia na nowo Biblii, Szymonowi Budnemu, życzono płomieni i innych katuszy (zwłaszcza piekielnych), o czym świadczy sławetna rycina (służąca dzisiaj raczej jako portret arianina) zdobiąca pamflet autorstwa Stanisława Reszki pt. *Typus Ecclesiae catholicae*[2]. Ponieważ dawniej przekład nierzadko okazywał się kwestią palącą, a nawet prowadzącą na stos, postanowiliśmy wspólnie z badaczami parającymi się analizą dawnych przekładów i praktykującymi tłumaczami, zastanowić się nad rolą *translatio* w czasach poprzedzających o kilkaset lat narodziny nowoczesnej translatologii.

W tytule projektu badawczego wykorzystano cytat ze wstępu Szymona Budnego do *Biblii nieświeskiej*, w którym tłumaczy on konieczność ponownego przełożenia Pisma Świętego, powołując się na rozważania prowadzone podczas kilku synodów przez braci polskich. Kilkoro duchownych zauważyło w *Biblii brzeskiej* niepokojące pomyłki translatorskie. Spostrzeżenie to skłoniło arian do powołania w 1567 roku na soborze w Skrzynnie zespołu, który miałby porównać *Biblię radziwiłłowską* z hebrajskim,

1 C.A.L. Jarrott, *Erasmus' „In Principio Erat Sermo": A Controversial Translation*, „Studies in Philology", 1964, t. 61, nr 1, s. 35–40. Zob. D. Erasmus, *Apologia de In Principio Erat Sermo* [w:] *Opera Omnia*, oprac. J. Le Clerc, Leiden 1703–1706, t. IX, s. 111–122.

2 S. Rescius, *De atheismis et phalarismis Evangelicorum, Neapol 1596, nienumerowana wkładka między s. 600 i 601*; zob. G. Jurkowlaniec, *„Typus Ecclesiae catholicae – trydencka wizja Kościoła, jej geneza i recepcja"* [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 25.

greckim, łacińskim, niemieckim i francuskim tekstem Pisma: „niektórym z nas tenże synod zlecił, abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli, a co by się ku poprawieniu godnego być zdało, żebychmy naznaczyli”[3]. Okazało się, że choć *Biblia brzeska* odznacza się „ochędożną polszczyzną”, to niestety – wedle Budnego i jego współpracownika – wykazuje przy tym „zatracenie rzeczy” oraz zaskakujące podobieństwo do wersji łacińskiej i francuskiej. Ilość i jakość błędów przekonały Budnego, że łatwiej będzie rozpocząć pracę nad nowym przekładem, niźli poprawiać tłumaczenie tak źle wykonane. Księgi Nowego Testamentu były bowiem tak „pokażone, pofałszowane, że nie wiem, jeśliby co mogło być gorzej pokażonego” (decydowały o tym błędy przepisywaczy, fałszowanie tekstów przez heretyków z pierwszych wieków chrześcijaństwa, głównie Marcjona, oraz „omylność tłumaczy”).

Praca Budnego stała się zresztą zaczynem jego kłopotów, które w ostatecznym rozrachunku przywiodły go do pomieszania zmysłów i śmierci. Przedtem jednak, w 1572 r., w przekład postanowili „weźrzeć” przyjaciele redaktora, którzy bez jego wiedzy wydrukowali „poprawioną” wersję tłumaczenia. Dwa lata później skłoniło to Budnego do wydania Biblii pod własną redakcją oraz do wznowienia edycji w 1589 r., kiedy to dokonał on wielu zmian, odwołując jednocześnie swe wcześniejsze stanowisko doktrynalne. Jak sam pisał: „uczynił to w imię spokoju współwyznawców, którzy – jak powiada – ‹‹obrażali się›› na jego przekład, a pragnął przecież pracować ‹‹ku zbudowaniu››, nie zaś ‹‹ku rozruszeniu›› – względy więc religijne skłoniły go do rezygnacji z jego naukowego stanowiska”[4]. Niedługo potem „‹‹zupełnie stracił rozum››, nie chciał słyszeć o Bogu i Chrystusie, twierdząc, że nic o nich nie wie, wreszcie wpadł w szał i tak zakończył życie”[5].

Problem spostrzeżony przez Budnego jest w istocie emblematyczny dla jego epoki[6].

Wiąże się oczywiście z odkryciem przez renesans odmiennego od dotychczasowego statusu Pisma Świętego. Reformacja, która wyjęła Biblię spod kurateli

---

3 S. Budny, *Biblija, to jest księgi Starego i Nowego Przymierza, znowu z języka ebrejskiego, greckiego i łacińskiego na polski przełożone* [w:] *Obrońcy języka polskiego. Wiek XV–XVIII*, oprac. W. Taszycki, Wrocław 1953, s. 154.

4 Cyt. za: J. Czerniatowicz, *Niektóre problemy naukowe grecystyki w pracach biblistów polskich XVI i XVII w. Teksty greckie a polskie przekłady*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 47.

5 *S. Kot, Szymon Budny der grösste Häretiker Litauens im 16. Jahrhundert*, s. 112, cytuje ustęp z relacji M. Fribeliusa w druku pt. *Ex unque leonem…* 1603, cyt. za: J. Czerniatowicz, dz. cyt.

6 Zagadnienie to obrosło już oczy wiście potężną bibliografią. Z braku miejsca, możemy odesłać do tekstów założycielskich dla metody dekonstrukcyjnej w translatologii, uprzywilejowującej interesujące nas zachodzące w przekładzie zniekształcenie: T. Hermans, *Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation* [w:] *The Manipulation of Literature*, red. tenże, London–Sydney 1985, s. 103–135; tegoż, *The Task of the Translator in the European Renaissance. Explorations in a Discursive Field* [w:] *Translating Literature*, red. S. Bassnett, Cambridge 1997, s. 14–40; A. Berman, *La Traduction et ses Discours* [w:] *Papers of the XIth Congress of the ICLA: Translation in the Development of Literatures*, red. J. Lambert, A. Lefevere, P. Lang, Bern–Leuven 1993, t. VII, s. 39–47.

Kościoła katolickiego – a w konsekwencji – z ram języka łacińskiego, podjęła także po raz pierwszy w dobie nowożytnej problem filologicznej lektury tekstu. Praca przekładowa pociągająca za sobą tłumaczenia na języki narodowe generuje także spory o znaczenie Pisma Świętego, które nie pełni już jedynie funkcji tekstu świętego, lecz tekstu po prostu: obiektu namysłu filologów. To dlatego, na co zwrócił uwagę Odo Marquard, w wieku XVI należałoby lokować podwaliny współczesnej filologii[7]. Konsekwencje dostrzeżonego przez Budnego problemu stanowią zatem metonimię innych postaw charakterystycznych dla epoki.

Wyjęcie Pisma spod kurateli władzy kościelnej powoduje także zmiany w lekturze tekstu. Stanowi przejście od języka uniwersalnego i hegemonicznego w kulturze europejskiej – łaciny – do partykularności języków narodowych i idących za nią poróżnień, a w konsekwencji – do mnogości przekładów[8]. Spory związane z tłumaczeniem Biblii stanowią początek nowożytnej gorączki przekładania, a zatem również początek nowożytnej filologii.

Projekt badawczy *Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli* miał na celu przybliżenie problemów translatorskich (współczesnych i staropolskich tłumaczy) oraz roli przekładu w epokach dawnych. Jakie znaczenie miał przekład? Jakie wiązały się z nim niebezpieczeństwa? Przede wszystkim – **jak myślano o tłumaczeniu? Czy i dlaczego dostrzegano jego znaczenie? Jakie problemy stają przed dzisiejszymi tłumaczami utworów dawnych?** W jaki sposób tłumaczyć wiekowe teksty, powstałe w innym momencie rozwoju języka i zawierające elementy nieczytelne dla współczesnego odbiorcy?

Tumult wywołany propozycjami Erazma, Budnego czy Marcina Lutra dowodzi, że następujące wraz z przekładem przesunięcia sensów nie były postrzegane jako hermetyczny problem interesujący jedynie filologów. Wraz z przekształceniem tekstu, jakim jest zawsze tłumaczenie, przemianie ulegał

---

7 O. Marquard, *O nieodzowności nauk humanistycznych* [w:] tegoż, *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

8 I. Hersant, Y. Hersant, *La Renaissance, fabrique d'intraduisibles?*, „Rue Descartes", 1995, nr 14, s. 75: „w XV wieku po łacinie opublikowano ¾ ksiąg. Na 25 tysięcy [...] jedynie 4,6% było po francusku (5,8% po niemiecku, 7,4% po włosku, 1,3% po flamandzku, 1,3% po hiszpańsku). W stuleciu następnym, w statystykach wydawniczych pojawia się wyraźny wzrost liczby tekstów w językach wernakularnych: w Anvers, między 1500 a 1540 rokiem 50% prac ukazało się w języku narodowym; w Paryżu, w 1575 r., 245 książek na 445 było po francusku, wobec 8 na 88 w roku 1501" (jeśli nie podano inaczej tłum. własne). „Wulgaryzacja", przekład na języki narodowe daje odtąd dostęp do tekstów, tysiącom osób wykluczonych dotąd z możliwości partycypowania w elitarnej, dotychczas łacińskiej, kulturze.

sam kształt imaginarium, poznawczych ram, norm zachowania[9], a wreszcie samej, akceptowanej struktury świata, wytwarzanej na podstawie danego dzieła. Problem ten stawał się szczególnie palący w sytuacji, w której chodziło o tłumaczenie tekstu, który regulował dotąd nie tylko całe życie religijne, lecz także społeczno-polityczne cywilizacji judeo-chrześcijańskiej. Wraz z nowożytną filologią okazywało się bowiem, że tekst biblijny nie jest żadną źródłową i niepodważalną emanacją prawd wiary, lecz po prostu tekstem. Rozumiana w ten sposób Biblia została otwarta na rozmnożenie nieskończonych interpretacji wpisanych *per se* w pracę filologa, a co za tym idzie na nieuchronną relatywizację wciąż dotąd jedynego i niepodzielnego sensu. Kiedy tekst święty zatracił nimb swej świętości i stał się tekstem, jego dotychczasowa osnowa przestała stanowić uprzywilejowany i jedyny punkt odniesienia, monopolizujący dotąd zakres jego znaczeń. Wraz z wyłonieniem się nowożytnej hermeneutyki okazało się zatem, że do zmiany kształtu świata trzeba niewiele. Wystarczy jedynie zmienić kilka liter. Ten proces postępującej egalitaryzacji lektury, dialogizacji boskiego słowa nieomal w sposób emblematyczny wyrażony został we wspomnianym incipicie łacińskiego przekładu Ewangelii św. Jana, zaproponowanym przez Erazma z Rotterdamu. Zamiast „Słowa", boskiego *Logosu*, który stać miał u początków, u rotterdamskiego humanisty znajdujemy „sermo", oznaczające dyskurs, mowę, pieśń, lecz przede wszystkim dialog, konwersację, a zatem formę komunikacji między osobami, a nie arbitralnej i niepodważalnej obecności i jedyności „Słowa". Erazm nie przeczy temu, że „verbum" oznacza istotnie słowo, ale, jak dodaje, nie oznacza ono „wszelkiej mowy, lecz tylko jeden rodzaj wypowiedzi"[10]. W taki sposób zamiast arbitralnego Logosu, Erazm wprowadza ideę dialogu (nieobecną w „verbum") jako sytuacji źródłowej, a wraz z tym zarysowuje wizję źródła u podstaw już niestabilnego. Samo „Słowo" okazuje się nie arbitralnym gwarantem stabilności świata, ale rodzajem konwersacji („sermonem quendam")[11].

9 Istnieje fundamentalna różnica między spotykanym w dawnych tłumaczeniach Dekalogu zapisem piątego przykazania jako „nie zabijaj nikogo" (gdzie zakaz zabójstwa może dotyczyć każdego człowieka, a nawet każdego elementu materii ożywionej), a „nie zabijaj brata twego", gdzie „brat" oznaczać może zarówno członka rodziny, jak i współwyznawcę. Zob. M. Pawełczak, *Unum cole Deum… Najstarsze polskie przekłady Dekalogu. Różnice językowe i teologiczne. Studium porównawcze* (tekst znajduje się w niniejszym tomie).

10 C.A.L. Jarrott, dz. cyt., s. 36.

11 Tamże, s. 37.

Erazmiańska *Apologia* jest w istocie obroną własnej propozycji translatorskiej przed atakami z różnych stron. Co ciekawe jednak, jak podkreśla autor, przeznaczona jest ona raczej dla uczonych niż dla ludu, przez co staje się elementem subtelnych i hermetycznych roztrząsań. To właśnie odróżnia tekst Erazma od analogicznej pod wieloma względami pracy Lutra. W *Sendbrief vom Dolmetschen und Fürbitte der Heiligen* kierowanym do nieznanego adresata (być może norymberskiego drukarza Georga Rottmaiera) w 1530 r.[12], wirtemberski kaznodzieja odpowiada na ataki, z jakimi ze strony katolików spotkało się jego tłumaczenie Listu św. Pawła do Rzymian (Rz 3, 28). Rzecz dotyczyła sprawy już zadawnionej, skoro przekład, o którym mowa, dokonany został osiem lat wcześniej. Wraz z listem autor przekładu potwierdza jednak podjęte przez siebie wcześniejsze wybory translatorskie.

Tekst, oprócz wspomożenia, jakie daje atakowanemu za drukowanie dzieł Lutra księgarzowi, stanowi przede wszystkim rodzaj *disputatio*, wymiany argumentów dotyczących kształtu tłumaczenia. Spór dotyczył notabene fragmentu kluczowego dla formującego się właśnie obrządku protestanckiego. Dla Lutra sprawa była wystarczająco jasna: Paweł, jego zdaniem, twierdził, że zbawienie przysługuje jednostce niezależnie od jej uczynków, „absque operibus", z czego należałoby wyciągnąć wniosek, że do osiągnięcia życia wiecznego wystarczy sama wiara, *sola fide*. Taką właśnie interpretację podważali katolicy, pokazując, że u Pawła nie pojawia się wcale fraza wskazująca na wiarę jako jedyny („sola") czynnik liczący się przy osądzie człowieka. Występuje zaś fraza „ex fide", w zdaniu „arbitramur hominem iustificari ex fide absque operibus"[13], którego newralgiczna część, w niemieckim przekładzie przybrała kształt: „allein durch den Glauben"[14]. *Sola fide*, kluczowa formuła luteranizmu, doktryny upatrującej w Piśmie jedynego autorytetu, została dodana przez samego Lutra, który, co ciekawsze, przyznaje, że brak jej w oryginale. Broni jednak swojej decyzji, oskarżając „papistowskie osły" o nieznajomość niemieckiego. Gdyby przekładać fragment tak, jak chcieli oskarżyciele, żaden Niemiec nic by z niego nie zrozumiał. Obrona tłumaczenia odbywa się tu zatem także w imieniu idiomatyczności języka wernakularnego. W przekładzie nie tyle chodzi o panowanie nad językiem oryginału, ile o swobodę poruszania się

12 P. Büttgen, *Martin Luther traducteur*, „Rue Descartes", 1995, nr 14, s. 27–29.
13 M. Luter, *Lettre ouverte sur la traduction*, przeł. P. Büttgen, s. 31.
14 Tamże, s. 28.

w języku, w którym się samemu mówi. Jakość tłumaczenia musi więc zostać oceniona podług tego, w jaki sposób zachowuje on perswazyjność na obszarze języka, na który się tłumaczy, a nie względem niewolniczej wierności językowi tłumaczonemu. Co więcej, dokonać należy „obniżenia rejestru"[15]: „trzeba tłumaczyć tak, jak się mówi, a najlepszymi słownikami są ‹‹kobiety w swoich domostwach, dzieci na ulicach, zwykły człowiek podczas przechadzki››"[16]. Na kształt przekładu wpływa zatem także charakter języka obranego za modelowy. W przypadku Lutra okazuje się nim język mówiony, co na tle elitarystycznej tradycji humanistów stanowi gest, jeśli nie pozbawiony precedensu, to przynajmniej zdecydowanie się wyróżniający. Przekład ponadto, w oczach Wirtemberczyka, powinien zachowywać wszystkie potknięcia, uchybienia i niedoskonałości „żywej mowy". „To mój Testament i moje tłumaczenie i tak musi być, i tak pozostać"[17] – wyznaje bez ceregieli Luter, wskazując ponownie na towarzyszący wszelkiemu tłumaczeniu perspektywizm, idiomatyczność oraz pewną dozę relatywizmu. W toku obrony Lutra (niewolnej od elementów ostrego ataku) okazuje się, że Pismo staje się pismem, a apodyktyczna władza *Logosu* musi ustąpić przed „słowem", którego charakter i zakres stają się odtąd negocjowalne, niestabilne, nietrwałe, podlegające dyskusji i debacie.

Warto zauważyć, że dokonywane w renesansie przekłady wprowadziły do języków wernakularnych pojęcia i terminologię, która zdążyła już ulec tak daleko idącej naturalizacji, że nie rozpoznaje się w niej często jakiegokolwiek przekładowego zapośredniczenia. Porzucając ważką tematykę, warto podkreślić wszechobecność przekładu w naszym codziennym funkcjonowaniu. Nie patrzymy raczej podejrzliwie na leksemy takie jak „sumienie", „nastolatek", „parasolka", „słoń", „szachy", a w rzeczywistości za każdym z nich kryje się często ciekawa i zaskakująca historia translacji. Dla przykładu, słowo „szachy" zostało zaadaptowane do polszczyzny przez Jana Kochanowskiego wraz z jego dziełem *Szachy*, powstałym w latach 1555–1562 (a wydrukowanym w oficynie Wirzbięty przed 1566 rokiem), uchodzącym przez stulecia za przekład traktatu Marca Girolama Vidy (oryginalność tekstu polskiego poety wykazał Jerzy Samuel Bandtkie)[18]. Jakkolwiek pojęcie określające grę zachowuje

15 Tamże, s. 29.

16 Tamże, s. 36.

17 Tamże, s. 32.

18 S. Witkowski, *Stosunek „Szachów" Kochanowskiego do poematu Vidy „Scacchia ludus"*, Kraków 1892, s. 2. Co ciekawe, *Szachy* bodaj jako pierwsze z dzieł Kochanowskiego doczekało się przekładów na języki obce, awansując w XIX stuleciu, wraz z tłumaczeniami na francuski, do rangi jedn ego z czołowych, teoretycznych traktatów poświęconych tej grze. Zob. J. Giżycki, W. Litmanowicz, *Szachy od A do Z*, Warszawa 1986,

odwołanie do perskiego kręgu kulturowego („szachy" wywodzą się od nazwy urzędu, „szacha"), z którego przywędrowało do Europy, to jednak zasady tej nie przestrzega rygorystycznie w samej nomenklaturze. Nazwa „szachy" jest więc niczym więcej niż alegorią arbitralnie sygnującą (i zakrywającą) brak swego rzeczywistego referenta. Wbrew nazwie gry, nie pojawia się w niej (w polskiej wersji językowej) szach. Tym, co zasłania (i odsłania jednocześnie) pojęcie „szachów" jest zatem sam brak desygnatu, nieobecność, widmowy ślad nieistniejącego obiektu. Istniejące zatem rozsunięcie, luka pomiędzy polską figurą „króla", a tytułowym, niewystępującym w rodzimej wersji gry „szachem", jest rozstępem zdradzającym wieczystą nieprzywiedlność, nieprzystawalność języków uruchamiających samą pracę tłumaczenia. „Szach" jest tylko słowem, które użycza swego znaczenia nazwie gry, w której brak szacha. Ambiwalencja pustego miejsca szacha objawia się najdrastyczniej i w całej wyrazistości wraz z wypowiadaną wobec osoby zaszachowanego króla, kończącą rozgrywkę komendą: „szach-mat!" (oznaczające dosłownie: „szach umarł", „szach zginął", „szach padł"). Szach jest tu jedynie słowem wypowiadanym pod nieobecność postaci noszącej ten tytuł i wobec obecności figury, która ze względu na odmienność kręgu kulturowego i na będącą jej konsekwencją odmienność organizacji państwowej, musiała nosić tytuł królewski[19].

---

t. 1, s. 477; tamże, Warszawa 1987, t. 2, s. 1322; I. Bobrowicz, *Językowe środki personifikacji figurek w „Szachach" Jana Kochanowskiego*, „Język polski", 1984, z. 4.

19 Polskiemu „królowi" odpowiadają analogiczne terminy w innych europejskich językach: „Rey", „Re", „Roi", „King", „Könnig", „Korol", „Kral" (wobec perskiego „szacha" i indyjskiego „radży"). Przekład zasadza się tu zatem na ekwiwalentyzacji (zamiast najwyższego urzędnika, właściwego jednemu kręgowi kulturowemu, wprowadzony został inny), przy czym nie jest to jedyna, towarzysząca szachom translatorska zasada. Słowo „roszada" oznaczające obecnie, metaforycznie wszelką zamianę miejsc (zaś w grze w szachy zamianę miejsc króla i wieży), zatarło zupełnie związek ze swym źródłosłowem. Pojęcie „wieży" jest bowiem dla szachów stosunkowo późne. Do XIX stulecia posługiwano się w polszczyźnie, obecnym także w heraldyce, terminem „roch", które wywodziło się z kolei pośrednio ze staroindyjskiego „rukh", oznaczającego wóz bojowy (stąd też angielskie „rook"). Jako „wieża" figura ta pojawia się także w szeregu języków europejskich: hiszpańskie „torre", niemieckie „Turm", francuskie „tour" (stąd obecna w dawnej polszczyźnie nazwa „tura"). Pierwotnie „roszada" jest więc operacją ściśle skonkretyzowaną: oznacza przesunięcie „rocha" określanego później „wieżą". Ciekawe procesy dotknęły również kolejne figury szachowe: hetmana (królową), gońca i skoczka. W pierwszym przypadku, w najstarszych zapisach figura występuje jako „pani" lub „baba" (potem jako „dama), by w wieku XIX, z racji pragmatycznych, ulec maskulinizacji: stała się ona męskim „hetmanem" (decydująca była tu wygoda notacji: „K" istniało już w niej jako zapis służący oznaczeniu figury „króla"). „Królowa" była mężczyzną w szachach indyjskich, perskich, arabskich, gdzie pojawia się jako „wezyr" (zob. J. Giżycki, W. Litmanowicz, dz. cyt., t. 1, s. 347, 480). „Goniec", z kolei, jest figurą, którą na polskim gruncie dotknął proces antropomorfizacji. Z hinduskiego „słonia" stał się staropolskim „biskupem", „popem", „chorążym", „księdzem" lub „giermkiem" (nie wspominając o tym, że tureckie „arslan", z którego wywodzi się polski „słoń", oznacza w istocie „lwa"; zob. tamże, s. 506). Odwrotny proces odbył się przy okazji „skoczka", który uległ dezantropomorfizacji, przechodząc od pierwotnego jeźdźca (francuski „cavalier", czeski „jezdec",

W ten sposób koniec gry, śmierć nieobecnego szacha jest w istocie objawieniem jej ściśle językowego charakteru.

Translacja bowiem okazuje się nie nieskazitelnym przeniesieniem sensów i słów z jednego języka na drugi, nie zwyczajnym przełożeniem rzeczy, lecz praktyką nieuchronnego zniekształcenia, stanowiącego wręcz warunek *sine qua non* wszelkiego tłumaczenia. Tłumaczenie jest zatem formą interpretacji, a to wyklucza możliwość stuprocentowego przełożenia tekstu z jednego kontekstu językowego, kulturowego, idiomatycznego w inny. Nie bez przyczyny „sztuki poprawnego tłumaczenia" św. Hieronima i Leonarda Bruniego w łacińskim brzmieniu obnażają interpretacyjny charakter przekładu: *De interpretatione recta*. Ciekawe, że u samych początków interesującej nas dziedziny również mamy do czynienia właśnie z błędną interpretacją. 5. września 1400 roku wspomniany Leonardo Bruni w liście do przyjaciela mylnie odczytuje bowiem jeden fragment w *Noctes Atticae* Aulusa Gelliusa, przez co łacińskie „traducere" oznaczające 'wywodzić z, prowadzić do' interpretuje błędnie jako „przekładać" i tłumaczy jako „tradurre"[20], od którego pozostałe języki romańskie ukuły swoje określenia na translację. Przekład objawia w ten sposób u samych swoich podstaw własną niezborność i nieprzezroczystość. To ona właśnie decyduje o konieczności jego ponownego „przeźrzenia"[21].

Wobec krnąbrnej natury wszelkiego tłumaczenia, wobec tekstów, które wywodzą tłumaczy na rozstaje sensów, wobec szeregów pleniących się potencjalnych znaczeń, wciąż ponownie trzeba „weźrzeć" w przekład, przyglądać się pracy języka oraz niesionych wraz z nim ideologii, pojęć, wyobrażeń. Ponowne „weźrzenie" to nie kwietystyczna kontemplacja dawnego tekstu, lecz archeologia języka odsłaniająca często ukryte pokłady fundujące także nasze, całkowicie współczesne myślenie.

---

słowacki „jazdec") czy nawet „rycerza" (angielski „knight") do obecnego „skoczka" potocznie nazywanego (i wyobrażanego) „koniem" (zob. tamże, s. 459).

20 G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000, s. 404. Steiner komentuje tę sytuację następująco: „Często w dziejach przekładu fortunne, choć błędne odczytanie było tchnieniem nowego życia" (tamże).

21 Warto nadmienić, że o ile polskie słowo „przekład" wiąże się z łacińskim „translatio" (od łac. „transferre" 'przenosić, odnieść do czegoś, używać jakiegoś wyrazu w znaczeniu przenośnym'), o tyle leksem „tłumacz" ('ten, kto dokonuje przekładu z jednego języka na drugi', 'interpretator, komentator') przywędrował do nas ze staroturreckiego „tył" oznaczającego „język" i „mowę". W XV wieku 'tłumaczyć' oznacza w pierwszej kolejności 'wyjaśniać, interpretować, komentować', potem: 'przekładać z jednego języka na drugi', 'usprawiedliwiać, uzasadniać'. Zob. W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 635; A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 572.

Chcemy także w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania osobom czuwającym nad całym przedsięwzięciem, w szczególności prof. dr. hab. Pawłowi Stępniowi oraz prof. dr. hab. Piotrowi Wilczkowi, recenzentom tomu – prof. dr hab. Katarzynie Marciniak oraz prof. dr. hab. Romanowi Krzywemu. Za udział w konferencji w roli prowadzących warsztaty translatorskie dla studentów dziękujemy: prof. dr hab. Teresie Giermak-Zielińskiej, prof. dr hab. Małgorzacie Grzegorzewskiej, mgr Dorocie Sutkowskiej i dr Marcie Wojtkowskiej-Maksymik. Dzięki tak złożonej współpracy udało się zorganizować inspirującą przestrzeń dialogu o przekładach, czego niniejsza książka jest, jak mamy nadzieję, najlepszym świadectwem.

Aleksandra **Araszkiewicz**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Chrześcijański Terencjusz na scenie. Pierwsze polskie tłumaczenie dramatów Hroswity z Gandersheim

Hroswita i jej twórczość

Wiadomości dotyczące życia autorki sześciu dramatów są skąpe oraz niepewne. Hroswita z Gandersheim urodziła się prawdopodobnie około roku 935. Nie wiadomo, kiedy wstąpiła do zakonu. Ferruccio Bertini stwierdził, że znajomość podstaw metryki, jaką zauważyć można w jej tekstach, świadczy o wczesnym rozpoczęciu mniszego życia. Przytoczył on jednak opinię Charlesa Magnina, dla którego tematyka poruszana przez nią w dramatach jest dowodem, że wstąpiła do klasztoru później, najpierw zaznawszy życia[1]. Po 973 roku milkną wieści o niej.

Do historii literatury przeszła jako autorka ośmiu wierszowanych legend, sześciu dramatów oraz dwóch poematów historycznych. Dotychczas znaleziono trzy manuskrypty zawierające jej prace. Pierwszy z nich odkrył Konrad Celtis w 1493 roku w Ratyzbonie[2]. Stał się on podstawą do wydania jej dzieł w Norymberdze w 1501 roku[3]. Zbiór podzielono na trzy księgi. Pierwsza zawiera osiem legend, pisanych w heksametrze daktylicznym (*Ascensio, Gandolf, Pelagius, Theophilus, Basilius, Dionysius, Agnes, Maria)* z przedmową, dwa prologi dedykowane opatce oraz epilog. Druga zbiera sześć sztuk dramatycznych (*Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abraham, Pafnutius, Sapientia),* poprzedzonych przedmową (*Praefatio*) i listem do uczonych mężów, patronów jej dzieła (*Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*). Wydanie jest ozdobione ośmioma ksylografiami niepodpisanymi, które przypominają te two-

1 F. Bertini, *Introduzione e note* [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000, s. IX–X.

2 *Codex Bayerische Staatsbibliothek* Clm 14485, obecnie w Monachium, datowany na przełom X/XI w.

3 *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis Germane gentes Saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa*, Norunbergae 1501, przedruk Hildesheim 2000.

rzone w pracowni Albrechta Dürera. Przedstawienia odnoszą się do epizodów z dramatów, ich autorstwo przypisywane jest albo Dürerowi, albo Hansowi Süss von Kulmbach[4]. Trzecia księga prezentuje teksty historyczne – *Gesta Oddonis I Imperatoris* (lata 919–965). *Primordia coenobii Gandersheimensis* (dzieje klasztoru w latach 846–919) zostały przekazane w dwóch pozostałych manuskryptach. Hroswicie przypisuje się także autorstwo niezachowanych żywotów papieży Anastazego I oraz Innocentego I.

Podział ksiąg odpowiada chronologii: dramaty najprawdopodobniej powstały około 965 roku, *Gesta…* – dwa lata później, natomiast *Primordia* – po 973 roku.

Twórczość Hroswity jest wyraźnym dowodem na wysoki poziom kultury i nauczania w X wieku. Wielokrotnie próbowano odtworzyć lektury, które poznała, oraz źródła, z których korzystała. Z pogańskich autorów rzymskich mogła czytać: Terencjusza, Wergiliusza, słabiej zaznacza się wpływ Horacego, Owidiusza, Stacjusza czy też Lukana. Zapewne lepiej opanowała rzymską twórczość chrześcijańską: poezję Seduliusza, Prudencjusza, Wenancjusza, Awitusa, Aratora, Aldhelma, św. Hieronima. W jej tekstach zauważa się ślad po lekturze dzieł ojców Kościoła, a także Boecjusza, Bedy i Eginarda. Trudno odpowiedzieć dziś na pytanie, jak dobrze Hroswita znała antyczną doktrynę teatralną.

Recepcja dramatów

Odkrycie dramatów Hroswity wzbudziło entuzjazm humanistów niemieckich[5]. Utwory stanowiły dla nich dowód, że tradycja grecko-łacińskiej komedii nie wygasła po upadku Cesarstwa. W piętnastu epigramatach członków Towarzystwa Reńskiego porównywano Hroswitę z Safoną, wysławiano jej talent pisarski oraz erudycję[6].

Wkrótce pojawiły się utwory inspirowane dziełem tej mniszki: Kilian Reuther na podstawie dwóch utworów (*Dulcitius* oraz *Sapientia*) stworzył dramat *Comoedia Dorotheae passionem depingens* (1507). Ślady wpływu Hroswity – mniej lub bardziej wyraźne – zauważyć można między innymi w *Rozmowach potocznych* (1518) Erazma z Rotterdamu. W 1503 roku powstało pierwsze tłumaczenie *Abrahama* na język niemiecki, w 1507 roku *Dulcycjusza* na język węgierski.

---

4 C. del Zotto, *Rosvita. La poetessa degli imperatori Sassoni*, Milano 2009, s. 9.

5 Zob. F. Bertini, dz. cyt., s. XIV–XX.

6 Epigramaty ukazały się w wydaniu norymberskim dzieł Hroswity, wybrane zob.: J. Strzelczyk, *Rara avis in Saxonia – Hroswita z Gandersheimu*, [w:] tenże, *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, Warszawa 2007, s. 432–433.

Ze zmiennym zainteresowaniem zajmowano się Hroswitą i jej dziełami w następnych wiekach. W XVIII wieku Johann Christoph Gottsched przełożył pierwszą część *Gallikana* na język niemiecki, pół wieku później powstało wydanie francuskie, pod kuratelą Charlesa Magnina. Zainteresowanie Hroswitą i jej dziełami wzbudziła wysunięta w 1868 roku teoria Josepha Aschbacha, który podważył autorstwo mniszki, sugerując, że Celtis popełnił fałszerstwo[7]. Hipoteza Austriaka została obalona[8]. W połowie XIX wieku ukazała się francuska edycja dramatów[9], wzbogacona o tłumaczenie, wstęp i komentarz. Na fali entuzjazmu pojawiły się wydania krytyczne: niemieckie[10], angielskie[11] i włoskie[12].

Co ciekawe, utwory Hroswity z Gandersheim dostępne były w przekładach na inne języki nowożytne niemal od pierwszego wydania w 1501 roku. Natomiast pierwsze polskie tłumaczenie wszystkich dramatów tej autorki ukazało się dopiero w zeszłym roku[13].

Trudności tłumaczki

Przełożenie utworów średniowiecznych stanowi wyzwanie dla każdego tłumacza. Największą trudnością było cofnięcie się do wieku X: do archaicznego języka, innej wyobraźni twórczej, innego myślenia o świecie. Jak zauważył Erich Auerbach, „kultura wczesnego średniowiecza jest bardzo niejednorodna, sporą rolę odgrywa tradycja lokalna, bogactwo, upodobania i talenty, dostęp do dobrego duchownego nauczyciela, później też zainteresowanie kwestiami polityczno-duchowymi". Zatem tłumaczenie dzieł średniowiecznych sprawia tłumaczom niemałe kłopoty[14].

W przekładzie dramatów *Hroswity* konieczne było połączenie niezbędnej treści, właściwego stylu oraz swobody kompozycji. W centrum zainteresowania znalazło się zachowanie odpowiedniej atmosfery, kształtu scenicznego. Skupiłam się

---

7 Aschbach twierdził, że niemożliwe jest, by mniszka z X wieku, mieszkająca w niecywilizowanych Niemczech, posługiwała się tak dobrą łaciną oraz by jej przełożeni zachęcali ją do twórczości dramatycznej (J. Aschbach, *Roswitha und Conrad Celtes*, Vienna 1868).

8 Zob. F. Bertini, dz. cyt., s. XVI.

9 *Theatre de Hrotsvitha, religieuse allemande*, oprac. Ch. Magnin, Paris 1845.

10 *Hrotsvithae opera*, oprac. P. von Winterfeld, Berlin 1902; *Hrotsvitae opera*, oprac. K. Strecker, Leipzig 1930; *Hrotsvitae opera*, oprac. H. Homeyer, Muenchen-Paderborn-Wien 1970.

11 *The Plays of Roswitha*, przeł. Ch. St. John, London 1923; *The dramas of Hrotsvit of Gandersheim*, przeł. K. Wilson, New York 1989.

12 Rosvita, *Dialoghi drammatici*, dz. cyt.

13 A. Araszkiewicz, *Chrześcijański Terencjusz na scenie. Dramaty Hroswity z Gandersheim*, Warszawa 2013, s. 213.

14 E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, przeł. R. Urbański, Kraków 2006, s. 237.

zatem nie na oddawaniu słowa słowem, lecz zawartej w tekście myśli, według słów św. Hieronima – „Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu"[15].

Tytuł i *argumentum*

Pierwszym elementem, z jakim styka się odbiorca, sięgając po dzieło, jest tytuł. Druga z tłumaczonych sztuk, zatytułowana przez Hroswitę: *Passio sanctarum virginum Agapis Chioniae et Hirenae*, w literaturze przedmiotu pojawia się jako *Dulcitius* lub *Dulcycjusz*[16]. Autorka dzięki tytułowi chciała uwypuklić zarówno bohaterki pierwszoplanowe, jak i męczeńską śmierć trzech dziewic. Nawiązała do tradycji gatunkowej, ściśle związanej z rozwojem chrześcijaństwa. Podkreśliła kreacje kobiece, przywołując imiona, podobnie jak przy innych dramatach: Błąd i nawrócenie Marii, wnuczki Abrahama pustelnika (*Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae*), Męczeństwo świętych dziewic, Wiary, Nadziei i Miłości (*Passio sanctarum virginum Fidei Spei et Karitatis*).

W wydaniu Celtisa tytuły, nadane przez Hroswitę, zostały skrócone lub zmienione, celem zaakcentowania komediowego aspektu utworu. Stąd zamiast imion trzech dziewic pojawił się Dulcycjusz – bohater, w gruncie rzeczy, epizodyczny, jednak najbardziej charakterystyczny dla gatunku (jego postać odwołuje czytelnika do motywu żołnierza samochwały). W przekładzie zachowałam tytuły Celtisa. Kierowałam się przede wszystkim ich popularnością oraz częstotliwością występowania w literaturze przedmiotu. Natomiast wersję oryginalną nadaną przez Hroswitę umieściłam jako podtytuł.

Imiona postaci na przykładzie *Dulcycjusza*

W przekładzie bohaterowie drugiej sztuki noszą imiona łacińskie, które przystosowałam do polskiej fleksji: Dulcitius stał się Dulcycjuszem, Sisinius – Sysyniuszem, Chionia – Chionią. Rozważałam możliwość ich zamiany na imiona polskie. Tytułowy bohater nazwisko zawdzięcza przymiotnikowi „dulcis" (słodki). Można by zatem tłumaczyć jego imię: Słodziak. Sysyniuszowi, oznaczającemu z fenickiego „pełnego łaski", odpowiadałoby w języku

15 Hieronymus, *Ad Pammachium. De optimo genere interpretandi (Epistula 67)*, oprac. G.J.M Bartelink, Leiden 1980, s. 13.

16 M.in. D. Cole, *Hrotsvitha's most „comic" play: Dulcitius*, „Studies in Philology", 1960, nr 7, s. 597–605; J. Strzelczyk, dz. cyt., s. 376–439.

polskim imię Bogumił. Formę „Chionia" tłumaczyć mogłabym jako: Śnieżna lub Śnieżana (postać „Śnieżka" zbyt mocno jest związana z bohaterką bajki braci Grimm). Jeszcze inną możliwością byłoby nadanie jej imienia „Blanka" jako nazwy w dalszym stopniu egzotycznej, w której jednak dla odbiorcy polskiego wciąż widoczny jest odcień bieli. Agape można tłumaczyć jako „Agapitę". Na obszarze wschodniosłowiańskiego prawosławia imię to występuje w formie „Lubow", w języku polskim odpowiadałoby więc „Milenie". Inną propozycją tłumaczenia jest „Telimena", skojarzona na zasadzie podobieństwa, gdyż powstała z przekształcenia Filomeny, która w języku greckim znaczy 'ukochana'. Jedynie imię Hireny (Ireny) funkcjonuje w języku polskim.

Dlaczego postanowiłam pozostać przy nazewnictwie łacińskim? Wprawdzie można zakreślić zasięg semantyczny nazw własnych występujących w sztuce, jednak autorka nie wykorzystała w pełni tego środka. Szukanie ekwiwalentów w języku polskim nie jest zatem konieczne, gdyż ich znaczenie nie ma większego wpływu na odbiór tekstu oraz jego interpretację.

Wersyfikacja

Dramaty napisane zostały prozą rymowaną (rytmiczną)[17]. Jej wyznacznikiem jest wyrazista powtarzalność jednakowych lub podobnych układów językowych, np. zespołów głoskowych, konfiguracji akcentowych czy też odcinków sylabicznych. To zjawisko pośrednie między prozą a wierszem, jego wynikiem jest fragmentaryczna i zmienna rytmizacja wypowiedzi. W takiej organizacji wypowiedzi duże znaczenie ma liczba zgłosek.

Natomiast przekładu dokonałam prozą. Wiąże się to z faktem, że nie można ustalić ani stałego układu rymów, ani konsekwentnie przeprowadzanego rytmu. Z racji, że precyzyjnie dokładna proza może wydawać się zbyt poważna, niektóre wyrażenia zostały przełożone w sposób swobodny, jak na przykład: „Non es sanae mentis"[18] oddałam poprzez „Źle z tobą" (*Dulcycjusz*). Zmiany dotyczyły również stron czasowników: zamiast częstej u Hroswity strony biernej w przekładzie pojawiała się strona czynna: „Ut nec ad thorum Andronici christianissimi viri iam diu potuit revocari" przełożyłam jako „Od tego czasu nie odwiedza już łoża Andronika, swojego męża chrześcijańskiego" (*Kallimach*).

17 Por. S. Wielgus, *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Lublin 1990, s. 293; M. Brożek, *Ostatnia komedia rzymska („Querolus")*, Wrocław 1978, s. 34, K. Strecker, *Introduction to Medieval Latin*, przeł. R. Palmer, Berlin 1957, *s. 85*; Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, oprac. M. Plezia, Wrocław 1996, s. 175–176.

18 Fragmenty komedii cytowane na podstawie: Rosvita, *Dialoghi drammatici*, dz. cyt.

Zdania kilkakrotnie złożone dla lepszego zrozumienia tekstu zamieniałam na kilka kwestii. Na ogół zachowywałam formy czasowe orzeczeń. Jednym z wyjątków jest wypowiedź Dulcycjusza ze sceny siódmej: „Mando, ut" (dosł. „Zarządzam, by)" zostało zamienione na „Zarządzę, aby" (w przekładzie zastosowany został czas przyszły dla podkreślenia, że dana czynność dopiero nastąpi).

Słownictwo[19]

Styl, którym posługuje się Hroswita, charakteryzuje się elegancją i dbałością o wysoki poziom wypowiedzi. W jej dziełach zadziwia wielość synonimów oraz antonimów. W przekładzie zwracałam uwagę na antonimiczne zestawienia wyrazów: „słodycz/gorycz" (*Gallikanus*), czy też „słodycz złudnych przyjemności/ciężar wielkiego fetoru" *(Pafnucy*), czy izokola: „quam pulchrae, quam venustae, quam egregiae puellae!" (*Dulcycjusz*). W scenie drugiej pierwszej części Gallikana mamy wiele słów określających smutek: „tristis", „gravis tristitia", „anxietas cordis", „tristor", „contristor", „despero", „maestitia", „maestas", „amaritudo", „sollicitudo".

Bogactwo słownictwa dotyczącego zdolności umysłowych oraz związanego ze sferą mocy nieczystych reprezentowane jest we wszystkich sztukach: „stultitia" („głupota"), „incapax" („nierozumny"), „insanus" („chory"), „mente alienatus" („pozbawiony rozumu"), „stultus" („głupi") oraz „similitudinem Aethiopis exprimit" („wykazuje podobieństwo do Etiopczyka"), „daemoniacus" („opętany przez diabła"), „diabolus" („szatan"), „imago diaboli" („obraz diabła"), „fantasma" („widziadło"), „spiritalibus nequitiis" („duchy łajdackie").

W opozycji do tych pojęć stoi słownictwo chrześcijańskie. Należą do niego przede wszystkim imiona i określenia osób Trójcy Świętej: „Pater aeternus" („nieśmiertelny ojciec"), „Filius coaeternus" („syn dzielący z nim wieczność") oraz „Sanctus Paraclytus" („święty pocieszyciel"). „Deus omnipotens" nosi także przydomek „celsitonans", który jest charakterystycznym przykładem średniowiecznego słowotwórstwa. Przydomki Trójcy Świętej tłumaczyłam według tradycji Pisma Świętego.

Należy zwrócić uwagę na terminy pochodzenia greckiego użyte przez autorkę. Dulcycjusz umieszcza więźniarki w „proaulium". Wyraz ten, nieznany w łacinie

19 Wnikliwą analizę słownictwa, występującego w *Dulcycjuszu*, przeprowadziłam w swojej pracy magisterskiej: A. Araszkiewicz, *„Dulcycjusz" Hroswity z Gandersheim. Wprowadzenie i przekład z komentarzem*, Poznań 2009, napisanej pod kierunkiem prof. Ewy Skwary.

klasycznej, jest wyraźnym wpływem języka Biblii i greki. Według Remigiusza Popowskiego „τό προαύλιον" było pomieszczeniem przed wejściem do domu, przedsionkiem czy też bramą wjazdową[20]. W tej sztuce pojawił się także rzadki, wspomniany wyżej, przydomek Ducha Świętego Pocieszyciela – „Paraclytus". Kolejnym zapożyczeniem greckim jest pojęcie „blasphema", według Bertiniego[21], częste u autorów średniowiecznych. W tej grupie znalazły się również terminy muzyczne z *Mądrości*: „epothoi", „diatesseron", „diapente", „diaposon".

Słownictwo dotyczące nazw miejsc oraz pozycji społecznej jest także bogato reprezentowane. Gallikanus był „princeps militiae" („dowódcą wojskowym") i jednocześnie „primicerius", czyli osobą, której imię znajdowało się na pierwszym miejscu na tabliczce wojskowej jako osoby najbliższej władcy, stojącej najwyżej w hierarchii. Dulcycjusz natomiast jest określany dwoma terminami – „praeses" oraz „senior". Pierwszy z nich w łacinie kościelnej oznacza zarówno „naczelnika, namiestnika", jak i „obrońcę, biskupa, opata"[22]. Plezia skonstatował, że określenia „prefekt" i „namiestnik" (jak tłumaczy się „praeses") są typowymi tytułami „urzędników rzymskich prześladujących chrześcijan, powracającymi nieskończoną ilość razy w przeróżnych żywotach świętych"[23]. Zarówno w *Dulcycjuszu*, jak i w *Mądrości* pojawiło się słowo „senior". Należy zaznaczyć, że w łacinie średniowiecznej słowo „senior", czyli „starszy" (jako forma stopnia wyższego od „senex", czyli „starzec"), używane było na określenie „władcy, wyższego rangą"[24].

Z pojęć nazywających pozycję społeczną w *Dulcycjuszu* pojawiły się także: „hostiarii" oraz „ostiarii" (pierwsze traktowane jako *lapsus calami*, drugie, znaczące dosłownie 'odźwiernego, kleryka po pierwszym święceniu' – w tłumaczeniu „straż pałacową"), „comes" – 'towarzysz' (*Dulcycjusz*) oraz „lictores" – 'urzędnicy rzymscy' (*Mądrość*).

Styl

Charakterystyczne dla średniowiecznej sztuki pisania, co widać także w tekście *Dulcycjusza*, jest wymienne traktowanie zaimków: „is" oraz „ille": „cave perire exemplo illarum" oraz „opto exemplum earum" (sc. 12)[25]. Zwraca się także

20 R. Popowski, *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, Warszawa 1994, s. 521.
21 F. Bertini, dz. cyt., s. 100.
22 *Słownik kościelny łacińsko-polski*, red. A. Jougan, Poznań 1958, s. 533.
23 J. de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, przeł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 580.
24 Rosvita, dz. cyt., s. 94.
25 O ewolucji łaciny zob.: T. Janson, *A Natural History of Latin*, przeł. M. Sorensen, N. Vincent, Nowy Jork 2004.

uwagę na częste użycie zaimków osobowych w genetivie zamiast zaimków dzierżawczych: „ad mei amorem" (sc. 2), „tui stultitiam" (sc. 1), choć zdarzają się również formy klasyczne: „tuis praeceptis" (sc. 12). Wymiennie stosuje się również spójniki: „et", „ac" oraz „vel". W tekście Dulcycjusz udaje się do więźniarek, mówiąc do żołnierzy: „intrabo et vel… saturabo" (sc. 3). Skoro twórcy średniowieczni nie zauważali różnicy między tymi formami, również w tłumaczeniu zostały one ujednolicone.

Stosunkowo często pojawiają się „nadprogramowe" w stosunku do łaciny klasycznej przyimki: „a somno" (sc. 8), „in ignem proicite" (sc. 11; „proicere" łączy się z dativem, fraza „se in alqd proicere" znaczy „zniżyć się do czegoś"), „a dextra laevaque" (sc. 13), „sub hod noctis tempore" (sc. 3). Karl Strecker zwrócił uwagę, że przyimki są niezwykle ważne, gdyż ich znaczenie niejednokrotnie zmieniało się w łacinie średniowiecznej[26]. W dramacie Hroswity zauważa się między innymi szczególne użycie „pro": „pro Christi amore" (sc. 1) oraz „pro tui severitate malignitatis" (sc. 14). Przyimek w obu przypadkach ma walor przyczynowy (jak „propter").

Podobnie jak zdarzają się formy z naddanymi przyimkami, tak bywają zdania ich pozbawione, na przykład: „omnisque […] lacrimis" (sc. 6). W epoce augustowskiej brzmiałoby raczej: „omnibusque […] cum lacrimis".

W przekładzie nie zaznaczyłam zmian w stosunku do języka klasycznego z racji, że są to cechy charakterystyczne dla pism średniowiecznych, a nie wyłącznie dla pisarstwa Hroswity. Wywód powyższy miał na celu wykazanie ewolucji łaciny i wynikających z tego trudności translatorskich, nie błędów popełnionych przez dramatopisarkę.

Warto wskazać także na wpływ stylu biblijnego. Przejawia się on między innymi w częstym użyciu konstrukcji: „facere" + *infinitivus*, zwłaszcza z czasownikami w stronie biernej: „faciam vos interfectum iri" (dosł. „sprawię, że zostaniecie zabite", sc. *11*) oraz „faciam te ad lupanar duci" (dosł. „sprawię, że zostaniesz zaprowadzona do domu publicznego", sc. 12). Oddziaływanie tej struktury, wprawdzie ze zmianą strony biernej na czynną, widać także w językach nowożytnych, zwłaszcza włoskim: „fare vedere qc" (dosł. „sprawić, że ktoś coś zobaczy", tłumaczy się: „pokazać coś komuś"). Skoro współcześnie przekłada się tę konstrukcję z pominięciem czasownika rządzącego, w czasie przyszłym, na zasadzie analogii w polskim tekście *Dulcycjusza* zdecydowałam się na zdania: „zgubę wam zgotuję" (sc. 11) oraz „wyślę cię do lupanaru" (sc. 12).

26 K. Strecker, dz. cyt., s. 64.

Didaskalia

Didaskalia zostały uzupełnione przeze mnie na podstawie informacji wynikających z tekstu. Spełniają one przede wszystkim funkcję pomocniczą. Służą temu, aby czytelnik zorientował się, jakie osoby przebywają na scenie, co robią i do kogo się zwracają. Podstawą do podziału tekstu na sceny były oznaczenia z marginesów w postaci cyfr rzymskich z wydania Bertiniego[27] oraz wyodrębnienie miejsc zdarzeń.

Warto jednak zwrócić uwagę, że Hroswita nie umieściła w sztuce wstawek narracyjnych. Wszelkie informacje na temat wydarzeń, miejsca, ruchów i zachowania bohaterów zawarte są w wypowiedziach postaci.

Bohaterowie wyraźnie wskazują, że na scenie pojawiają się nowe osoby: „Oto te, które wołałeś" (sc. 2), „Nadchodzi" (sc. 4), „Coś tu się zbliża..." (sc. 5), „oto wychodzi z domu" (sc. 6). Często stosowany jest przy tym przysłówek: „ecce" („oto"). W ciekawy sposób została skonstruowana scena czwarta *Dulcycjusza*, w której dziewczęta opowiadają o amorach namiestnika, widzianego przez dziurkę od klucza. Jedną z częściej stosowanych przez Hroswitę wskazówek scenicznych jest użycie trybu *coniunctivus hortativus*: „Accedamus" („Podejdźmy", sc. 3), „Pugnis tundamus, de gradu praecipitemus" („Dajmy mu nauczkę, zrzućmy ze schodów", sc. 6). Innym sposobem na wyrażenie ruchu jest zastosowanie *indicativus futuri activi*: „intrabo" (sc. 3), „ad palatium ibo" (sc. 5). W przekładzie jednak nie zawsze zostały zachowane formy czasu przyszłego: zdecydowałam się jak np. na „Idę do pałacu" zamiast „Pójdę do pałacu". O zmianach na scenie informuje także tryb rozkazujący: „ponite" („umieśćcie", sc. 2), „reservate […] et producite" („zostawcie […] przyprowadźcie", sc. 10). Bohaterowie mówią także o dźwiękach, które słyszą: „Co tak brzęczy na zewnątrz?" (sc. 4), „Co znaczy to uderzanie garnków, rondli i patelni?" (sc. 4). Jest to wpływ twórczości komediopisarzy rzymskich. „Skrzypiące drzwi" były sygnałem dla widzów, że na scenie pojawi się nowa postać.

Wydaje się, że wierne przełożenie na język polski dzieł pochodzących ze średniowiecza jest niemożliwe. Utwory Hroswity zostały stworzone ponad tysiąc lat temu. Diametralnie zmieniły się świat, sztuka, sposób oddziaływania na odbiorcę. Należało zatem dostosować środki wyrazu do przyzwyczajeń ludzi XXI wieku, a z drugiej strony najpełniej oddać realia epoki, w której sztuki zostały napisane.

---

27 Rosvita, dz. cyt.

Za Zenonem Klemensiewiczem za główną funkcję języka artystycznego uznałam wywołanie żywego i sugestywnego obrazu rzeczywistości u odbiorcy oraz „pokierowanie jego wyobraźni ku myślowemu przeżywaniu w sposób możliwie naoczny przedstawionych językowo wydarzeń”[28].

---

28 Z. Klemensiewicz, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 90.

Alicja **Bielak**

Uniwersytet Warszawski

Persjusz w „polskim stroju". O dwóch zapomnianych tłumaczeniach „Saturae" Aulusa Persiusa Flaccusa

Pierwszy zachowany ślad znajomości Persjusza (34–62 r.) na ziemiach polskich pochodzi z XII wieku, a jest nim zapis o posiadaniu dwóch egzemplarzy dzieł satyryka („Duo Persii") w katalogu kapituły krakowskiej, sporządzonej na polecenie biskupa Maurusa w 1110 roku[1]. Filologowie klasyczni, historycy i wydawcy zajmujący się kulturą średniowieczną, musieli doszukiwać się poświadczeń lektury Persjusza w Polsce w pojedynczych similiach występujących w łacińskiej historiografii średniowiecznej[2]. W późniejszych wiekach Persjusz zaczyna pojawiać się coraz częściej na półkach akademików i żaków, aby w pewnym momencie zaniknąć aż do tego stopnia, że w XX wieku w nocie encyklopedii Polskiego Wydawnictwa Naukowego pod hasłem „Persjusz" znalazła się informacja o pierwszym tłumaczeniu dzieł rzymskiego satyryka w roku 1929[3]. W rzeczywistości *Satyricae* Persjusza zostały po raz pierwszy w całości przetłumaczone i wydane przez Marcina Słonkowica w 1621 roku w Krakowie. W XVIII wieku tłumaczenie to wznowiono jeszcze dwukrotnie. Pierwsze wydanie przygotowane przez Józefa Epifaniego Minasowicza ukazało się w 1771 roku, drugie zaś (będące wznowieniem pierwszego) wydrukowali pijarzy w roku śmierci Minasowicza. W tym samym mniej więcej czasie akademik krakowski, pisarz Jacek Idzi Przybylski pracował nad własnym tłumaczeniem rzymskiego poety, jednakże nigdy nie zdecydował się na publikację[4].

Historia recepcji dzieł Persjusza w Polsce była dosyć burzliwa. Między XV a XVII wiekiem jego dzieło aż dwukrotnie narażone było na całkowite zapomnienie. Początek kariery rzymskiego poety w polskim obiegu literac-

1 S. Skimina, *Persjusz w Polsce*, Toruń 1952, s. 6.

2 Zob. tamże, s. 7–14; K. Maleczyński, *Źródła literackie Kroniki tzw. Galla Anonima* [w:] *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, Lwów 1935, t. 14, s. 56; M. Plezia, *Kronika Galla na tle historiografii XII wieku* [w:] „Rozprawy Wydziału Historyczno-filozoficznego", Kraków 1947, t. 46, s. 123.

3 *Pisarze świata. Słownik encyklopedyczny*, D. Abrahamowicz, B. Butenko, J. Herman, Warszawa 1999, s. 427.

4 *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Oświecenie*, Warszawa 1971, t. 6, cz. I, red. T. Mikulski, oprac. E. Aleksandrowska, s. 94, 99.

kim przerwała zaraza w Krakowie, później zaś, gdy wydrukowano pionierskie tłumaczenie jego *Satyr*, spłonął niemalże cały nakład książki. Pierwsza katastrofa miała nastąpić tuż po wprowadzeniu dzieł Persjusza w środowisko akademickie Krakowa. W latach 1507–1516 Paweł z Krosna jako magister w Akademii Krakowskiej objaśniał (z przerwami) różnych autorów łacińskich. Napisał wtedy dwa utwory o Persjuszu, a także zachęcał studentów do zakupienia łacińskiego wydania dzieł poety, które można było tanio dostać u księgarza Jana Hallera[5]. Zgodnie ze zwyczajem reklamowania własnych wykładów, Krośnianin zapraszał na lekcje o Persjuszu, pisząc o jego dziełach następująco: „tu cnota jest wynoszona i uświetniana najwyższymi godnościami, błąd zaś w słusznej pogardzie gromiony i odrzucany"[6]. Prelekcje Pawła z Krosna przerwała nagle epidemia w 1508 roku, a więc tuż po pierwszej, szerszej prezentacji sylwetki rzymskiego satyryka. Następnie wykłady o jego twórczości prowadził Bartłomiej z Wrocławia: w 1514, 1516 i 1522 roku. Ostatnie wystąpienie w Akademii o rzymskim satyryku odbyło się w 1562. Na następne trzeba było czekać aż do roku 1616[7].

Pamięć o Persjuszu nie przepadła jednak zupełnie, ponieważ od XVI wieku nawiązania do jego twórczości zdarzały się coraz częściej. Przykładowo Jan Dantyszek i Andrzej Krzycki poświadczyli swoją lekturę Persjusza poprzez użycie charakterystycznych dlań wyrażeń, niespotykanych u innych pisarzy łacińskich[8]. Maciej Kazimierz Sarbiewski zatytułował jeden z rozdziałów swej poetyki *De satira, sive Iuvenalis et Persius*[9]. Grzegorz Knapski w *Thesaurus Polonolatinograecus* wspomniał o Persjuszu ponad 180 razy[10]. W polskiej literaturze Persjusz odbił się echem w *Satyrach albo Przestrogach do naprawy rządu*

5 Edycja wyszła prawdopodobnie w 1508 roku.

6 […] *ubi virtus summis celebratur praeconiis et extollitur, vitium autem dignis probris deturbatur et exploditur.* Jeśli nie podano inaczej – przekład własny, cyt. łac. za: S. Skimina, dz. cyt., s. 15. Zob. A. Gorzkowski, *Paweł z Krosna. Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora*. Kraków 2000, s. 161–166.

7 Zob. *Liber diligentiarum et negligentiarum philosophicae facultatis in Academia Cracouiensi professorum* (rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 220, k. 85). W XVI wieku Biblioteka Akademii Krakowskiej posiadała dwa wydania pism autorów antycznych, mieszczących w sumie trzy komentarze do dzieł Persjusza: *Cornuti philosophi, eius praeceptooris; Ioannis Britannici Brixiani, Bartholomaei Fontii*. Zob. S. Skimina, dz. cyt., s. 20–21.

8 Zob. S. Skimina, dz. cyt., s. 20.

9 M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesi. O poezji doskonałej*, Wrocław 1954, oprac. S. Skimina, przeł. M. Plezia, ks. IX, rozdz. 8, s. 236.

10 G. Knapiusz, *Thesaurus Polonolatinograecus*, Kraków 1621. Dla szerszego omówienia kontekstów, w których Knapiusz powołuje się na Persjusza, zob. S. Skimina, dz. cyt., s. 22–23.

i obyczajów w Polszcze Krzysztofa Opalińskiego (1655), którego lowański nauczyciel Erycjusz Puteanus uznał Persjusza za klasyka satyry rzymskiej (obok Horacego i Juwenalisa)[11]. Nagłe zainteresowanie satyrą społeczną w Polsce zbiega się z wydaniem pierwszego tłumaczenia Persjusza na język polski. Cztery lata przed *Satyrami* Opalińskiego wychodzi w drukarni Krzysztofa Schedla *Aulus Persyjusz, dowcipny wierszopis rzymski, z łacińskiego na polski wiersz przetłumaczony przez M. Marcina Słonkowica, sławnej Akademiej Krakowskiej profesora*, dedykowany Janowi Kazimierzowi Warszyckiemu, synowi wojewody i generała Stanisława Warszyckiego:

> Tobiem z chęcią umyślił ofiarować całą,
> Zacny Wojewodzicu, tę książeczkę małą
> Persyjusza, poety dziwnie roztropnego,
> Więcej nauk do życia niż słów mającego,
> Na polski z łacińskiego wiersz przetłumaczoną
> I poniekąd w trudnościach wielu ułatwioną –
> Dla których przyjść nie każdy mógł do znajomości
> Z Persyjuszem i jego zrozumieć ludzkości,
> Jak sobie poczciwego każdego poważa,
> Jak ludzi bogobojnych najmniej nie uraża.
> Choć w tym swe przedsięwzięcie wszystko uspokoił,
> Aby śmiech z obyczajów ludzkich sobie stroił.[12]

W przedmowie Słonkowic pisze o trudnościach, jakie sprawia lektura satyr Persjusza, a także o chęci jej ułatwienia. Jego edycja przeznaczona była *ad usum delfini*, dlatego tłumacz ocenzurował miejsca nieprzyzwoite, a także często opatrywał tekst komentarzami.

Słonkowic starał się tłumaczyć metodą „wers za wers" i poza kilkoma wyjątkami (w poczet których należy zaliczyć wspomniane odautorskie konieiktury obyczajowe) ocenić trzeba przekład jako udany. Dodatkowo Słonkowic zdecydował się trzymać miary trzynastozgłoskowca oraz rymów parzystych

---

11 T. Mandybur, *Ślady wpływu satyryków rzymskich na polskich*, Jarosław 1888; tegoż, *Krzysztof Opaliński, jako pisarz satyryczny*, Jarosław 1889; S. Rygiel, *Rzymskie wzory i źródła satyr Krzysztofa Opalińskiego*, „Eos", 1912, t. XVIII, nr 1. Warto zaznaczyć, że wzmianki o Persjuszu pojawiają się najczęściej w literaturze przedmiotu przy okazji omawiania *Satyr* Krzysztofa Opalińskiego.

12 *A. Persyjusz, dowcipny wierszopis rzymski. Z łacińskiego na polski wiersz przetłumaczony przez M. Marcina Slonkowica* sławnej *Akademiej Krakowskiej profesora*, Kraków 1651, s. 1.

Wszystkie te wymogi, a także *differentia specifica* poezji Persjusza, polegająca na niezwykłej zwięzłości w wyrażaniu często złożonych myśli, czynią próbę przełożenia satyr wyjątkowo trudnym zadaniem[13].

Warto przyjrzeć się tym miejscom, w których ujawnia się technika przekładu tłumacza. Wspomniana praktyka Słonkowica oddawania „wersu za wers" była rzadko praktykowana w jego czasach – badacze dziwią się np. dosłowności tłumaczeń Daniela Naborowskiego[14]. Ciekawe są takie fragmenty, w których wersja Słonkowica trzyma się bardziej litery oryginału niż dwudziestowieczny przekład Jana Sękowskiego z 1928 r. Przykładowo, gdy Persjusz opisuje trzy sposoby naigrawania się z kogoś, Sękowski z niewiadomych przyczyn pomija jeden z nich, podczas gdy Słonkowic opisuje wszystkie, dodając do nich jeszcze komentarz:

O Iane, a tergo quem nulla	Janusie, w twe bocian nie śmie	Janusie, za plecami nikt nie
ciconia pinsit,	dziobać tropy,	zadrwi z ciebie
Nec manus auriculas imitari	Ani jak oślich uszu rąk na cię	Nie przyprawią ci oślich uszu
mobilis albas,	stawiają,	źli figlarze,
Nec linguae, quantum sitiat	Ani jak chart Apulski języka	Ni długiego jęzora nikt
canis Apula, tantae![15]	zwieszają.[16]	ci nie pokaże.[17]

f[15]f[16]f[17]

Sękowski z trzech przywołanych zwierząt (bociana, osła i psa) zachowuje tylko „ośle uszy". Słonkowic zaś, opatrzywszy tekst przypisem wzbogacającym przekład o informację tłumaczącą cel przywołania akurat tych trzech zwierząt, nie zatraca znaczenia przywołanego fragmentu – nikt nie śmie naigrawać się z Janusa, bo ten widzi, co dzieje się za jego plecami:

---

13 Stanisław Skimina (dz. cyt., s. 65) zwięźle przedstawia profil twórczości Persjusza: „mimo, że w symbolach jego łamigłówek niełatwo doszukiwać się właściwego sensu, w skąpych słowach dopatrzyć ukrytych myśli, mimo że był bodaj najtrudniejszym ze wszystkich poetów rzymskich, cieszył się w średniowieczu dużą poczytnością".

14 Zob. W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarki i Du Bartasa* [w:] „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU", 1933, t. XXXVIII, nr 5, s. 23.

15 A. Persius Flaccus, *The Satires*, New York – Chicago 1884, w. 58–60, s. 5–6.

16 *A. Persyjusz, dowcipny wierszopis rzymski…*, dz. cyt., w. 58–60, s. 3.

17 A. Persius Flaccus, *Satyra I*, w. 58–60, przeł. J. Sękowski [w:] *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, przeł. J. Czubek, J. Sękowski, oprac. L. Winniczuk, Warszawa 1958, s. 97.

> Sposoby naśmiewiska: 1-mo, gdy za kim palec na kształt bocianiego nosa zakrzywiają; 2-do, gdy ręce na kształt oślich uszu, wielkie palce w uszy włożywszy, stawiają; 3-tio, gdy język na kogo wywieszają.[18]

Słonkowic nie stroni jednak od wplatania w przekład motywów i wyrażeń charakterystycznych dla swojej kultury. Pojawiają się m.in.: „chrzciny", „sobótka", „Kościół", „odpust" czy, w miejsce Jowisza, „Bóg". Komentarze zawarte w marginaliach także nie wyjaśniają w pełni ciemnych miejsc zawiłych wierszy Persjusza. Dziś przekład bez obudowy krytycznej jest niemalże nieczytelny.

Po wydaniu tłumaczenia Słonkowica na ponad sto lat pamięć o rzymskim poecie znów ginie. Dopiero w 1771 roku wydawca dwóch XVIII–wiecznych edycji przekładu Słonkowica – Józef Epifani Minasowicz – w przedmowie do nich zauważa brak rzymskiego satyryka na polskich półkach:

> Znajomego dosyć nie tylko zagranicznym, ale też i naszym literatom z uczonych pism swoich Persjusza, chcąc jeszcze znajomszym uczynić *publico* w polskim-ci stroju (w którym go przed stem lat dość gładko, nie bez zalety swojej akademicka profesora krakowskiego przybrała Muza) wystawiam na widok Ł.C. Mało by się podobno spomiędzy uczonych nawet w kraju naszym znalazło, którzy by o polskiej tego tak zawiłego poety wersji wiedzieli, a mniej jeszcze rozumiem, którzy by onę widzieli, a to dla nadzwyczajnej rzadkości pierwszej edycji egzemplarzów.[19]

Działalność Minasowicza jest godna podziwu. Na fali tłumaczeń w XVIII–wiecznej Polsce wydał całą serię własnych tłumaczeń (był autorem ponad sześćdziesięciu przekładów – nie wliczając w to pomniejszych, publikowanych na łamach czasopism – z greckiego, łaciny i francuskiego), a także wznawiał starsze w liczbie, która mogłaby obsłużyć kilkuletni plan działalności jednego wydawnictwa. Dodatkowo przygotował kilkadziesiąt edycji dzieł poetów starożytnych i nowożytnych w sposób niezwykle nowoczesny – opatrywał dzieła wstępami, biografiami, komentarzami. W wydaniu poezji Persjusza Minasowicz pod wpływem szczerego zachwytu zamieścił epigramat na cześć Słonkowica-tłumacza:

---

18 *A. Persyjusz, dowcipny wierszopis rzymski…*, dz. cyt., s. 3 (nota marginesowa).

19 J.E. Minasowicz, *Przedmowa edytora* [w:] *Aulus Persyjusz Flaccus. Dowcipny wierszopis rzymski. Z łacińskiego na wiersz polski przez M. Marcina Slonkowica przesławnej Akademii Krakowskiej profesora przełożony*, Warszawa 1771, s. 6.

Tetrastych edytora

Już wreszcie Persjusz przestaje być niejasny,
Dzięki sarmackiemu słońcu, niosącemu pochodnię, wydobyty z ciemności.
Potrzebujący światła, błyszczy w jasnym stroju Marcina,
W lechickiej todze, jaśniejszy jest niż wcześniej.[20]

Utwór opatrzył Minasowicz wyjaśnieniem etymologii nazwiska Słonkowica, aby czytelnik nie miał wątpliwości co do konceptu utworu, które kryje się w sformułowaniu „sarmatico sole": „[autor przekładu – A.B.] wywodzi swoje nazwisko od ‹‹słońca››, które Polacy zwyczajowo dla zdrobnienia ‹‹słoneczkiem›› nazywają"[21]. Słonkowic jego zdaniem oświetlił nie tylko „mroczne miejsca" (jak powszechnie nazywano trudne passusy twórczości Persjusza) klarownie je objaśniając, ale wręcz, poprzez tłumaczenie, uczynił go bardziej zrozumiałym po polsku niż w oryginale. Minasowicz edycję dzieł Persjusza z 1636 roku zmodernizował: zmienił szatę graficzną, załączył przedmowę oraz własne tłumaczenie żywota Persjusza zaczerpnięte z dzieła Swetoniusza, a także wprowadził pewne koniektury.

Poza oficjalnym, wydanym tłumaczeniem Persjusza zachowało się jeszcze jedno – w autografie Jacka Idziego Przybylskiego, na którego pierwszej stronie odnajdujemy jedyną informację dotyczącą jego historii, a mianowicie datę jego zakupu: „Liber emtus 1831"[22]. Nie są znane ani data powstania tekstu, ani nazwisko właściciela egzemplarza. Przybylski dorównywał Minasowiczowi w liczbie przekładów i zamiłowaniu do fachu tłumacza i wydawcy. Do jego najważniejszych prac należy zaliczyć przede wszystkim tłumaczenie i edycję *Iliady* Homera. Przekład Persjusza autorstwa Przybylskiego w porównaniu z zachowanymi tłumaczeniami najbardziej odbiega od obrazowania i treści oryginału. Stanisław Skimina przypuszcza nawet, że Przybylski wielu fraz wręcz nie zrozumiał, dlatego zaciemnił fragmenty i tak już wystarczająco skomplikowane[23].

---

20 Tetrastichon editoris / Desiit obscurus iam tandem Persius esse / Sarmatico tenebris sole ferente facem. / Lucis egens, nitido Martini fulget amictu, / Clarior in Lechica, quam fuit ante, toga; cyt. za: Tamże, s. 40.

21 Tamże: „trahente suum cognomen a sole (słońce) qui Polonorum vulgo per diminutionem ‹‹słonko›› dicitur".

22 A. Persius Flaccus, *Satyr sześć, przekładania Jacka Przybylskiego, wysłużonego nauczyciela w Szkole Głównej Krakowskiej*, rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 3269, k. [1].

23 Zob. S. Skimina, dz. cyt., s. 59–60.

Porównanie *Satyry I* w brzmieniu oryginalnym z trzema, dostępnymi przekładami poetyckimi: Słonkowica, Przybylskiego i Sękowskiego, pozwoli scharakteryzować i porównać wybory tłumaczy. *Satyra I* jest dialogiem, prowadzonym przez Persjusza z anonimowym rozmówcą, w którym to poddaje on krytyce współczesnych mu poetów i retorów rzymskich. Utwór wypełniony jest cytatami z dzieł wspomnianych pisarzy, które Persjusz konsekwentnie wyśmiewa. Jako korespondujący z *Satyrą I* Persjusza wskazuje się *List 114* Seneki, w którym autor doszukuje się zepsucia literatury w charakterach osób piszących. Persjusz czyni podobnie, ubolewa bowiem nad tym, że cnota nie przyświeca już twórczości artystycznej, co przejawia się głoszeniem poglądów sprzecznych z tradycyjną moralnością:

> Gdy słyszysz, że swym dzieciom wpajają ojcowie
> Takie słowa, czy spytasz, skąd ta próżność w mowie,
> Skąd haniebne wyrazy, po których chłopaczek
> Na ławce z uniesienia i radości skacze?
> Wstyd myśl wstrętną piastować, jeśli siwa głowa,
> Mimo iż nikt ciepłego za to nie da słowa![24] (w. 78–82)

Zadanie przetłumaczenia utworu rojącego się od cytatów, kryptocytatów, aluzji i nawiązań, w połączeniu z trudną składnią Persjusza, staje się tym bardziej trudne, gdy przykładowo Słonkowic starał się przekuć dawne obyczaje i wyrażenia na współczesny mu ogląd rzeczywistości. Przybylski zaś przeciwnie, unikał w swojej translacji anachronizmów. Nie zastępował więc Persjuszowych „urodzin" „krzcinami", tak jak uczynił to jego poprzednik. Ponadto postawił sobie niemożliwy wręcz cel wyczerpania sensów zawartych w oryginale, co poskutkowało rozwlekłością przekładu – 134 wersom łacińskim odpowiada 180 w rękopisie Przybylskiego. Autor bowiem dodawał własne wyjaśnienia lub wstawia w miejsce zwięzłych wyrażeń rozległe opisy, starając się nie uronić żadnego szczegółu zawartego w oryginale. Słonkowic, trzymający się zasady „wers za wers", gubi siłą rzeczy niektóre treści.

---

24 *Trzej satyrycy rzymscy. Horacy – Persjusz – Juwenalis*, dz. cyt., przeł. J. Sękowski, s. 98.

Czasem, jak już nadmieniono, Przybylski zdaje się nie rozumieć tłumaczonych fraz. Przykładowo, w ostatnim wersie utworu, który u Słonkowica brzmi:

> Gdy cynika za brodę swawolnica wiedzie,
> Tym prawa rano patrzyć, uciech po obiedzie (w. 133–134)

u Przybylskiego pojawia się niezrozumiała na pierwszy rzut oka „Kalliroja":

> Niech cynikowi brody uskubią gachoje,
> Rano pozew, po stole dam im *Kallirojȩ* (w. 179–180).

Owszem, w oryginale pojawia się miasto Kalirhoi[25], jednakże dla czytelnika polskiego będzie to pusta nazwa. Miejsce to bowiem słynęło – według informacji, którą podaje Słonkowic w marginalium – z zabaw i folgowania uciechom cielesnym. Jeśli jednak sięgnie się po angielskie tłumaczenie Persjusza z lat ostatnich, odnajdziemy w nim rozwiązanie podobne do zaproponowanego przez Przybylskiego: „Callirhoen" pozostawiono, ponieważ rozszyfrowano w nim tytuł książki (*Historia Chaireasza i Kalliroe*) uważanej za pierwszą nowelę grecką, zachowaną w całości do dziś, autorstwa Charitona z Afrodyzji[26]. Historia tego utworu jest tym ciekawsza dla niniejszego zestawienia, że zachowała się w unikatowym manuskrypcie z XIII wieku i czekała na wydanie aż do wieku XVIII (dzięki czemu można przypuszczać, że Przybylski o niej słyszał)[27]. Trzeba też pamiętać, że Przybylski nie zdążył przygotować swej pracy do druku, stąd swojego tłumaczenia nie opatrzył ani jednym przypisem. Dla porównania najnowszy przekład (*nota bene* prawie stuletni) Sękowskiego oddaje sens frazy, zatracając przy tym niestety jej bardzo konkretne odniesienie:

> Gdy dziewka skubie brodę cynika. Gdyż dla nich
> Starczy przeczytać edykt i parę bzdur tanich (w. 131–132).

---

25 Por: „si cynico barbam petulans nonaria uellat / his mane edictum, post prandia Callirhoen do" (w. 133–134).
26 Zob. Persius, *Satire 1* [w:] *Horace: Satires and Epistles; Persius: Satires*, przeł. N. Rudd, London 2005, w. 124–134. Persjusz sugeruje w tym miejscu, aby ci, którzy mają niewyrobiony gust literacki i szczeniackie poczucie humoru, rankami zajmowali się pismami z zakresu prawa, popołudniami zaś opowieścią o np. Kalliroe.
27 Zob. E. Bowie, *The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions*, „Ancient Narrative", 2002, nr 2, s. 47–49; R. Flacelière, *Historia literatury greckiej*, przeł. P. Sobczak, Kęty 2004, s. 436–438.

Przypomnieć należy w tym miejscu o wydaniu przez Przybylskiego *Eneidy*, która jest dobrym przykładem jego staranności w przygotowywaniu edycji krytycznych, zawiera ona bowiem, poza standardową przedmową i wyjaśnieniami, indeks postaci mitologicznych, streszczenia mitów, *Wykaz rodu bohatyra Eneasza*, a także *Zastanowienie nad niniejszym przekładaniem Eneidy Wirgilowskiej*[28]. Dziwi też czasem dosłowność Przybylskiego, który przykładowo określenie szaty „hiacynthus" Persjusza przekłada jako „kwiecista szuba" (w. 45), co w realiach polskich może być niezrozumiałe i w tym wypadku lepiej, zdaje się, wybrnął z zadania Słonkowic, oddając frazę jako „szarłatną szatę" (w. 32).

Kolejnym problemem, który stoi przed czytelnikiem przekładów Przybylskiego, są neologizmy, tworzone poprzez łączenie morfemów języka polskiego w – jak słusznie zauważa Jacek Wójcicki – czasem jedynie sobie dobrze zrozumiałe wyrazy[29]. Mówi się o 1500 słowach wymyślonych przez Przybylskiego, z czego aż 1240 znalazło się w słowniku Lindego[30]. W tłumaczeniu *Satyry I* odnajdujemy następujące: „znachodzę" (w. 21), „przymrug źrzenicą" (w. 26), „szeplunny" (w. 46), „ojców płynnookich" (w. 111), „rozbit" (s. 123), „gachoje" (w. 179), „daleczko" (w. 119).

Historia Persjusza i jego odbioru w Polsce może być przykładową ilustracją losów książek zapomnianych, zagubionych czy zniszczonych, które zniknęły z „głównego" nurtu historycznoliterackiego (lub nigdy się w nim nie znalazły). Słonkowic, Minasowicz i Przybylski wpadli na „boczny tor" dziejów literackich, których mechanizm – gdyby mówił o procesie historycznoliterackim – adekwatnie opisał Bruno Schulz:

> Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zapchnąć nań te nielegalne dzieje. Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem[31].

28 J. Wójcicki, *Przedmowa* [w:] *Jeorgiki Wirgilowskie do Mecenasa. Wiersz dydaktyczny o ziemiaństwie, czyli O gospodarstwie wiejskim księgi cztery*, przeł. J. I. Przybylski, oprac. J. Wójcicki, Kraków 2011, s. 6–12.
29 Tamże, s. 6.
30 *Nowy Korbut. Bibliografia literatury Oświecenia*, red. nacz. K. Budzyk, Wrocław 1967, t. V, cz. 1, s. 94–101.
31 B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą* [w:] tegoż, *Proza*, Kraków 1974, s. 134.

Zarysowana powyżej historia Persjusza w „polskim stroju" byłaby jedną z tych „trochę nielegalnych odnóg", które zbaczają z głównego nurtu i płyną dalej ślepym torem. Pierwszym wypadkiem, który miał skazać Persjusza na zapomnienie w Polsce, była wspomniana zaraza, która wybuchła w Krakowie akurat w roku pierwszych wykładów Pawła z Krosna poświęconych satyrykowi. Zdawałoby się, że przekład Marcina Słonkowica w sto lat później wprowadzi na trwałe nazwisko poety do „grona wielkich, białych, martwych mężów"[32], współtworzących kanon (często eksplorowane archiwum), poza obręb którego nieczęsto się zbacza w te – nie bez przyczyny – „nielegalne odnogi". Jednakże traf chciał, że Persjusz i jego propagatorzy zostali wymazani i skazani na wyrzucenie poza uporządkowane dzieje literatury. W 1636 roku w mieszkaniu Słonkowica wybuchł pożar, w którym spłonął niemal cały nakład jego tłumaczenia. Stąd niebezpodstawnie Minasowicz wznowienie przekładu Słonkowica tłumaczył małą liczbą zachowanych egzemplarzy pierwszego wydania. Z niewiadomych przyczyn drugie wydanie Minasowicza, jak czytamy w *Przestrodze edytora Warszawskiego* do wydania trzeciego z 1796 roku, także doczekało się statusu białego kruka, ponieważ wydano go na nowo „dla rzadkości dawnych egzemplarzy"[33]. Wydanie Minasowicza podzieliło więc los edycji Słonkowica.

Wreszcie w Bibliotece Jagiellońskiej zachował się także wspomniany rękopis przekładu autorstwa Jacka Idziego Przybylskiego, który nie zdążył opracować tekstu i zgłosić go do druku, tym samym ryzykując zupełnym zapomnieniem. Sam Persjusz wróżył sobie zresztą los zapomnianego poety, co (jak wiemy) w jego przypadku nie było jedynie zadośćuczynieniem konwencji, zgodnie z którą poeta pomniejsza swoją twórczość, ale zapowiedzią faktu, który miał się dokonać:

> – Któż to przeczyta? – Do mnie mówisz? Nikt zaiste.
>
> – Nikt? – Albo dwa, albo nikt. – Wstyd i bieda[34].

32 *Dead white European males* (DWEM) – termin odnoszący się do wytwarzania przez akademików uniwersalnego kanonu, który obejmuje wyłącznie rzeczonych martwych, białych, europejskich mężczyzn. Postawa krytykowana m.in. przez feministki i studia postkolonialne. Por. H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York 1995; P. Wilczek, *Czy istnieje kanon literatury polskiej?*, http://www.studiapolskie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t1/02Wilczek.pdf [dostęp: 06.07.2014 r.].

33 *Persjusz, dowcipny wierszopis rzymski: z łacińskiego na polski wiersz przetłumaczony*, przeł. M. Słonkowic, Warszawa 1796, s. 5; znajduje się tam także pochwała dokonania Minasowicza: „uczony ten i pracowity mąż, ozdoba i pomnożyciel literatury polskiej, dostawszy z Biblioteki Załuskich rzadkiego edycyji krakowskiej egzemplarza wydał go na widok i pożytek publiczny w drukarni Mitzlerowskiej r[oku] 1771".

34 *A. Persyjusz Flaccus, Dowcipny Wierszopis Rzymski* […] *przetłumaczony przez M. Marcina Slonkowica…*, dz. cyt., s. 1.

Historia zaginionego autora czy dzieła jest często nawet ciekawsza niż same idee zawarte w odnalezionych przypadkiem „zgubach". Możliwe konstelacje fascynacji czytelniczych, które zadecydowały o zachowaniu twórczości pewnego autora, korespondują z naszym dzisiejszym odbiorem odnóg historii literatury, jakie splatają się i rozłączają w często nieoczekiwanych momentach. Takiego zwrotu, odchylenia w rozumieniu Lukrecjuszowskiego *clinamen* dokonał dla literatury i filozofii Poggio Bracciolini, którego wędrówkę w poszukiwaniu rękopisu *De natura rerum* rzymskiego epikurejczyka opisał Stephen Greenblatt, zafascynowany historią prerenesansowego skryby. Często mały szczegół zadecyduje o unicestwieniu dla pamięci potomnych całej tradycji literackiej, kiedy przykładowo pewien benedyktyński mnich wykorzysta do wzmocnienia papierowych składek kodeksu nadający się do tego kawał pergaminu, jaki później okaże się akurat najważniejszym reliktem języka polskiego, który przysłowiowy włos dzielił od zatracenia. Czasem nawet pożar całego nakładu książki nie zdoła zawrócić jej na ślepy tor historii. To wszystko pozwala nam lepiej zrozumieć powtarzany przez dawnych poetów topos wysyłania swej książeczki w świat, niby to przy pomocy dystansującej marcjalisowskiej ironii, jednak zawsze z pobrzmiewającym w niej strachem o los swego dzieła, które wystawione zostanie na próbę gustów i czasu. Przecież, jak słusznie zauważa Stuart Kelly, Horacy nie mógł mieć pewności o przerastającej trwałość spiżu wytrzymałości własnego dzieła[35]. Zachowane *similium* podpowiada nam, co mógł mieć na myśli Persjusz, pisząc o hiacyntowej szacie młodych patrycjuszów rzymskich, która potem wybrzmiewa nowymi skojarzeniami i uwarunkowaniami kulturowymi w polskich przekładach. Przekład, będący więc dialogiem czytelnika z autorem, sytuuje się jako kolejne ogniwo, „magnetyt" w „łańcuchu entuzjastów", który w znany i piękny sposób opisał Platon ustami Sokratesa w *Ionie*:

> Ja widzę, Ionie, i zaczynam ci wyjaśniać, co to jest, według mego zdania. To jest to, że ty nie posiadasz sztuki, która by ci pozwalała dobrze i pięknie mówić o Homerze, jak przed chwilą powiedziałem; tylko w tobie mieszka jakaś boska siła, która cię porusza tak, jak w tym kamieniu który Eurypides magnetytem nazwał, a szerokie koła zwą go Heraklejskim. Otóż ten kamień nie tylko, że sam przyciąga pierścionki żelazne, ale jeszcze taką siłę w nie wprowadza, że mogą znowu to samo robić, co ten kamień: inne pierścionki przyciągać tak, że nieraz, bywa, długi łańcuch na nim zwisa z żelazek i pierścieni pozczepianych, jedne z drugimi.

35 S. Kelly, *Księga ksiąg utraconych*, Warszawa 2008, s. 12.

> A wszystkich tych kawałków siła zawisła od owego kamienia. Tak i muza sprawia, że bóg w kogoś wstępuje; przez nią naprzód, a za pośrednictwem tych, w których bóg naprzód wstąpił, tworzy się i zwisa od nich długi łańcuch innych entuzjastów. [...] Jak korybanci nie przy zdrowych zmysłach tańczą, tak i pieśniarze nie przy zdrowych zmysłach piękne pieśni owe składają, tylko, kiedy jeden z drugim wpadnie w harmonię i w rytm, w rodzaj szalu, w zachwycenie – to już, jak owe bachantki, miód i mleko z rzek czerpią w zachwycie [...]. Przecież mówią nam poeci, że z miodopłynnych źródeł i po jakicheś ogrodach muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam, jak pszczoły; i oni też tak latają.[36]

Literatura jest więc namiętnym dialogiem między pisarzami, którzy niczym opisane magnesy przyciągają się wzajemnie i odpychają, tworząc całe intertekstualne łańcuchy odniesień. Zachwycony koncepcją Sokratesa Ion potwierdza, że poeci owszem, są tłumaczami dzieł swoich poprzedników i konkurentów, którzy z kolei przekładają na ludzki słowa boskie:

> Sokrates: Prawda? Wy znowu śpiewacy, poetów nam tłumaczycie?
> Ion: I to prawda, co mówisz.
> Sokrates: Więc jesteście tłumaczami tłumaczów?
> Ion: Ze wszech miar.[37]

Pomimo tego więc, że jesteśmy skazani na tworzenie całych spisów autorów i tytułów, wspomnianych „żelazek i pierścieni pozczepianych", których nigdy nie poznamy (czego przykładem jest *Księga ksiąg utraconych* Kelly'ego), warto podejmować gest Pascala Quincarda, snującego możliwą historię retora Albucjusza[38], podobno największego oratora rzymskiego z I w. n.e. (dziś nie znamy ani jednego z jego dzieł) czy Krzysztofa Mrowcewicza[39], który właśnie dzięki wykorzystaniu mechanizmu przypadkowości i potencjalności przybliżył nam postać Daniela Naborowskiego, układając z drobnych informacji jego potencjalny portret.

Celem niniejszego szkicu jest przypomnienie dwóch przedsięwzięć translatorskich, które próbowały zmierzyć się z trudną materią satyr Persjusza.

---

36 Platon, *Ion* [w:] tegoż, *Dialogi*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Kęty 2002, t. I, 533D–534C, s. 21.
37 Tamże, 535A–535B, s. 23.
38 Zob. P. Quignard, *Albucjusz*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2002.
39 Zob. K. Mrowcewicz, *Małe folio. Historia jednego wiersza*, Warszawa 2012.

W celach egzemplarycznych do artykułu załączona została transkrypcja przekładu *Satyry I* rzymskiego poety pióra Marcina Słonkowica, uzupełniona o jego autorskie komentarze oraz transkrypcja tłumaczenia tejże satyry Jacka Przybylskiego, zachowana w rękopisie. W komentarzu do tekstu staropolskiego zaznaczono miejsca poprawionych przez Józefa Epifaniego Minasowicza w jego edycji z roku 1771.

Podstawą poniższych edycji są następujące źródła:

A. Persyjusz, dowcipny wierszopis rzymski, z łacińskiego na polski wiersz przetłumaczony przez M. Marcina Słonkowica, sławnej Akademiej Krakowskiej profesora, Kraków 1651.

Aulus Persyjusz Flaccus, dowcipny wierszopis rzymski, z łacińskiego na wiersz polski przez M. Marcina Słonkowica, przesławnej Akademii Krakowskiej profesora, przełożony, oprac. J.E. Minasowicz, Warszawa 1771.

A. Persyjusz Flaccus, *Satyr sześć, przekładania Jacka Przybylskiego, wysłużonego nauczyciela w Szkole Głównej Krakowskiej*, rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 3269[40].

W transkrypcji zmodernizowano ortografię, pisownię samogłosek nosowych oraz pisownię łączną i rozdzielną. Uwspółcześniono pisownię *y* oraz *i*. W wyrazach pochodzenia obcego dla zachowania rytmu wzdłużono pisownię *-i-, -y-* (np. *popadyja*). Zgodnie z dzisiejszą pisownią uzupełniono brakujące oznaczenia miękkości spółgłosek. Zachowano dawną repartycję nosówek (np. *świątości*). Pozostawiono oboczność *wszytko* || *wszystko* oraz oryginalny zapis imiesłowów uprzednich (*wyszedszy*). Nie modernizowano zjawisk fleksyjnych. Nie zachowano spółgłosek podwojonych oraz pisowni wielką literą. Wyrównano szeregi: *c, ć, cz* (np. *starce* → *starcze*), *r, rz* (*wśrzód* → *wśród*), dostosowując je do dzisiejszej pisowni. Modernizowano piswonię *o, ó, u* (*pior* → *piór*). Zachowano rozszerzenie artykulacyjne *i* przed głoskami półotwartymi (np. *mogieły*). Skróty drukarskie rozwiązano bez zaznaczenia, inne rozwinięcia zaznaczano nawiasem kwadratowym.

40 Sporadycznie przywołuje się dla wyjaśnienia sensów tłumaczenie Jana Sękowskiego i oryginał łaciński (za wydaniem: *Juvenal and Persius*, przeł. G.G. Ramsay, oprac. T.E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse, London–New York, 1928), a także komentarze Lidii Winniczuk (za: *Trzej satyrycy rzymscy*, dz. cyt) i Johna Coningtona (za: A. Persius Flaccus, *Satires*, przeł. i oprac. J. Connington, Oxford 1872).

Aneks

MARCIN **SŁONKOWIC**

Aulusa Persyjusza Satyra Pierwsza

Na tym pierwszą satyrę Persyjusz zasadził,
Żeby, żyć jak przystoi możnym ludziom, radził[41].

– O troski, o próżności ludzkie oczywiste!
– Któż to przeczyta? – Do mnie mówisz? Nikt zaiste.
– Nikt? – Abo dwa, abo nikt. – Wstyd i bieda. – Czemu?
Pewniem mniej niż Labeon Polydamantemu
I Trojankom przyjemny?[42] Fraszki! Jeśli z błędem[43]
Rzym co poniża, nie dbaj i ich wagi względem
Nic nie czyń[44], miarać pięd̨zi[45] twej niech nie przechodzi.
Bo któż w Rzymie? Być się rzec godziło, lecz godzi,
Gdym się starym przypatrzył i naszej postawie,
I każdej, już z dziecińskich lat wyszedszy, sprawie,
Gdy się wznosim...[46] już teraz wybaczcie – Strzeż Boże!

---

41 *Tych tu osobliwie wystawia Persyjusz, co próżnej chwały szukali z pisania wierszów i z gładkiej mowy. Ale i inszych występków wiele dotyka, często jakby z kim rozmawiając [asteryksem oznaczono noty marginesowe pochodzące od tłumacza].

42 *Polidamas był Trojanin znaczny, którego się i sam Hektor mężny obawiał, ale tu Persyjusz przez niego rozumie Nerona, a przez Trojanki Rzymian zniewieściałych. Labeon Akcyjusz pisał wiersze o trojańskiej wojnie ladajakie, Neronowi się jednak podobały, że też i sam o tej materyjej pisał.

Polydamas to bohater *Iliady* Homera (por. Homer, *Iliada* XXII 104–105). Pojawia się w tym miejscu obok Trojanek (Rzymianek) jako reprezentant arystokratycznych konwenansów i zachowań. Labeon – przetłumaczył dosłownie *Iliadę* Homera na łacinę, ocenia się jego pracę jako nieudolną. W *Satyrach* (I 3) Horacego Labeon jest synonimem szaleńca. *Trojanki* – jest to przytyk wymierzony w Rzymian, którzy upatrywali swego rodowodu w Troi. Forma żeńska zaś oznaczać może zniewieściałość Rzymian lub po prostu Rzymianki.

43 *z błędem* – niesłusznie.

44 *ich wagi względem / Nic nie czyń* – nie przejmuj się nimi.

45 Pięd̨ź – dawna miara długości, odległość między końcami kciuka i palca środkowego (lub małego) rozwartej dłoni.

46 *gdy się wznosim* – w oryg. „nucibus... relictis cum sapimus" – skończmy z zabawą, do rzeczy! Persjusz rozpoczyna atak, po czym jego rozmówca jeszcze zaklina go, aby tego nie robił (w oryg. „nolo" – nie chcę [zaczynać tej dyskusji]).

– Cóż pocznę? Lecz mi się śmiech zataić nie może!
Piszemy, zamknąwszy się[47], ten wiersz, ten bez rymów[48],
Coś wielkiego, co mu tchną płuca pełne dymów,
Bo snadź[49] to ktoś przed ludem gładki i przybrany,
I sardonikiem[50] świecąc, co mu przy krzcie dany[51],
Będzie mówił z wysoka, gardło odmiękczywszy
Konfektem[52] i pieszczono oczkiem przymrużywszy[53].
Tu byś ujźrzał, jak grubo, jak z głosem wskakują
Brzydkim znaczni Tytowie[54], gdy rymy przejmują
Lędźwie[55] i gdy niemęski wiersz łechce wnętrzności[56].
Tyś, starcze, uszom cudzym zbierasz lubieżności,
Uszom, którym byś mówił, już skóry pozbywszy?[57]
– O, na cóż umieć[58], gdy się kwas i raz wrodziwszy,
Wewnątrz figa z wątroby na wierzch nie wymiece?[59]
– Na toż więdniesz?[60] O rządzie![61] I także dalece

---

47 *Sam siebie przyłącza, żeby się nie zdał naśmiewać abo żeby przyczyną naśmiewiska nie osoby jakie, ale czasy złe być pokazał.

W oryg. *scribimus inclusi* – dosł. piszemy zamknięci, chodzi o satyryków, por. Owidiusz, *Tristia* I 1,41; kontynuacja myśli zaczętej i przerwanej w w. 11.

48 *ten wiersz, ten bez rymów* – w oryg. Persjusz przeciwstawił „pede" – „numeros", a więc utwory metryczne niemetrycznym.

49 *Snadź* – zapewne.

50 Sardonik – sardonyks, odmiana agatu.

51 W oryg. zamiast „chrzcin" pojawiają się „urodziny". Rzymianie mieli zwyczaj zakładania z okazji swoich urodzin pierścieni przeznaczonych właśnie na tę okoliczność.

52 Konfekt – słodycz. Chodzi o jakiś napój, którym śpiewacy odświeżali gardło.

53 Publiczne recytacje i konkursy poetyckie były w tym czasie w Rzymie bardzo modne.

54*Tytowie – znaczni ludzie jakby tutorowie rzeczypospolitej.

Titienses – jednej z trzech najzacniejszych i najstarszych centurii rzymskich, nazwa utworzona od Tytusa Tacjusza; tu: ironicznie o osobach obnoszących się ze swoim domniemanym szlachectwem.

55 W lędźwiach ma się mieścić siedlisko żądz. W literaturze łacińskiej tę część ciała utożsamiano także z męskim lub żeńskim organem płciowym, zob. J.N. Adams, *Seksualizmy łacińskie*, przeł. J. Janik, Kraków 2012, s. 73–74.

56 *niemęski wiersz łechce wnętrzności* – w oryg. „tremulo scalpuntur ubi intima versu". Słonkowic posłużył się określeniem „niemęski" w znaczeniu „niecnotliwy". Persjusz gani w tym miejscu odczytywanie lubieżnych wierszy z szczególnie jeszcze akcentowanym drżącym głosem.

57 Minasowicz [dalej: M.]: „Uszom, którym byś mówił ‹‹hola!›› wstyd pozbywszy […]".

58 M.: „O, na cóż mi umieć? […]".

59 Metafora wystrzeliwującej dzikiej figi, która pomimo twardych przeszkód odnajduje swoją drogę, ilustruje ferment poetyckiej inspiracji, która potrzebuje natchnienia.

60 *na toż więdniesz?* – tu: o to ci chodzi?

61 *O rządzie!* – w oryg. „o mores!" – o obyczaje!

Umiejętność nic nie jest, jeśli cię nie wiedzą?
– Lecz piękna, gdy skazując „ten to jest" powiedzą.
Czy, że twych wierszów uczą stu pacholąt w szkole,
Za nic masz? – Oto pijąc, pytają przy stole
Rzymianie nasyceni, co wiersz zacny głosi.
Tu ktoś, co pod szarłatną ramion szatą wznosi[62],
Przez nos coś zająkliwie rzekszy niezgrabnego,
Filid, Hipsyfil[63] wiersze abo co smutnego
Mamrze i słowa gryzie[64] półgębkiem pieszczonym.
Poświadczyli mężowie, czy już uwielbionym
Nie jest on, proch poety? Czy nie w lekszym kości
Już grobie?[65] Chwalą goście, czy z onych świątości,
Czy teraz już z mogiły i z perzyn[66] szczęśliwych
Nie wyrostą[67] fijołki? – Żartujesz i chciwych
Na śmiech nozdrzy nakrzywiasz – rzecze – czy nie z chęci
Każdy chce być chwalonym i dać wiersz pamięci,
Coby kadzidła i ryb nie obwijał słonych?[68]
– Ktośkolwiek jest stróż tych słów ku mnie obróconych[69],

---

62 M.: „Tu ktoś, co pod szarłatną szatą barki wznosi". Szkarłatna szata ma oznaczać zamożność jej właściciela. W oryginale opisany został strój przeciętnego, młodego patrycjusza.
63 Hipsyfile, Filidy – bohaterki nieszczęśliwej miłości. Filis – córka króla trackiego; zakochała się w królu Aten, Demofoonie, a porzucona przez niego, popełniła samobójstwo. Hipsyfile – córka króla Lemnos, Toasa; kiedy kobiety na Lemnos wymordowały wszystkich mężczyzn, zarzucając im niewierność małżeńską, Hipsypile uratowała swego ojca, musiała jednak uciekać z ojczyzny; porwana przez korsarzy, została sprzedana na dwór króla Teb, gdzie była piastunką syna królewskiego, Ofeltesa. Ponieważ przez jej nieostrożność dziecko zginęło od ukąszenia żmii, Hipsypile uwięziono; uwolnili ją jej synowie, Toas i Euneos.
64 M: „cedzi".
65 *lekszym… grobie* – w oryginale aluzja do formuły „sit tibi terra levis" (niech ci ziemia lekką będzie), która w formie skrótu (S. T. T. L.) pisana była na nagrobkach.
66 z *perzyn* – z popiołów.
67 *wyrostą* – wyrosną.
68 *dać wiersz pamięci, / Coby kadzidła i ryb nie obwijał słonych* – napisać tak dobry wiersz, aby potem nie służył jako materiał do owijania kadzideł lub jedzenia.
69 W tym miejscu Persjusz zarzuca formę dialogiczną i rozpoczyna komentarz do zarysowanego dialogu między poetą (sobą) a nieokreślonym rozmówcą.

Nie bojęć się ja, pisząc, jeśli snadź[70] co ładnie[71]
(Ponieważ to ptak rzadki[72]), lecz jeśli przypadnie[73]
Być chwalonym, boć i mnie serce nie skościało[74],
Ale nie chcę, żeby cnót granicą być miało
Twe pochlebstwo i chwała. Bo patrz z każdej strony,
Co w tej chwale? Tu nie wiersz syropem pojony
Akcyjuszów o Trojej[75], ani piosnki owych
Panów nietrzeźwych, ani co na cytrynowych
Ławach piszą[76]. Jeść umiesz ciepło nagotować[77],
Umiesz pochlebcy suknią wytartą darować,
I mówisz „prawdę lubię", co jest: „mów o mnie to".
Jakoż? Chcesz? Powiem. Bredzisz, gdyć, chwalny poeto[78],
Tłusty[79] kałdun na długie zwisł półtorej stopy[80].
O Janusie[81]! W twe bocian nie śmie dziubać tropy,
Ani jak oślich uszu rąk na cię stawiają,
Ani jak chart apulski[82] języka zwieszają[83].

---

70 Snadź – tu: przypadkiem.
71 M.: „Nie bojęć ja się pisząc, jeśli snadź, co ładnie […]".
72 w oryg. „rara avis" (dosł. rzadki ptak) – biały kruk, fenomen.
73 *jeśli co przypadnie* – jeśli się przydarzy; M.: „Gdyż to rzadki ptak, jeśli co gładko wypaduje".
74 *skościało* – skostniało.
75 Attius Labeo (I w. n.e.) – tłumacz *Iliady* i *Odysei* Homera, atakowany już przez sobie współczesnych za brak wykształcenia i wiążące się z tym błędy w przekładzie. Persjusz stwierdza wręcz, że podczas tworzenia przekładu był pijany ciemiernikiem („ebria ueratro"). W późniejszych wiekach poeci wzajemnie wyzywali rywali od Labeonów, aby ośmieszyć ich twórczość.
76 *co na cytrynowych / Ławach piszą* – w oryg.: „scribitur in citreis"; mowa o dzieła arystokratów, którzy posiadali siedziska z drzewa cytrynowego.
77 M.: „Po pańsku umiesz wżdy częstować […]".
78 *Chwalny poeta był Calvus [dosł. „łysy" – A.B.] za Gaiusa cesarza, ale się tu ten rozumie, co za takiego chce być miany, jaki był Calvus.
79 *W tłustych, co barziej misy niż ksiąg pilnują, niesubtelne koncepty.
80 *tłusty kałdun na długie zwisł półtorej stopy* – gruby brzuch wisi nisko (stopa – dawna miara długości, odpowiadająca ok. 30 centymetrom).
81 *Janus – bożek z dwiema twarzmi, przedsię i zasię patrzący, znaczy człowieka roztropnego.
82 Podobna scena spragnionego apulskiego psa, który wywiesza język z pragnienia znajduje się w *Jambach* Horacego (3,16). Apulia była znana ze swojej suchości.
83 *Sposoby naśmiewiska: 1-mo, gdy za kim palec na kształt bocianiego nosa zakrzywiają; 2-do, gdy ręce na kształt oślich uszu, wielkie palce w uszy włożywszy, stawiają; 3-tio, gdy język na kogo wywieszają.
Określone są tutaj gesty przedrzeźniania i drwin: pokazywanie oślich uszu i języka; za plecami Janusa nie można tych znaków dawać, gdyż Janusa przedstawiano o dwóch twarzach.

Wy, o krwi senatorska[84], co nie poczynacie
Ostrożnie, patrzcie tyłu, gdzie oszczyrców macie.
Ludzie jak mówią? Jakże? Tylko, że już płyną
Teraz wiersze ozdobnie, że nic nie zaskrzyną[85]
Paznokcie w ugładzeniu[86]. Wiersz tak ukształtuje,
Jako gdy sznur ciesielski po oku sprostuje[87]
Bądź stół pański i zbytki, bądź chce obyczaje
Pisać. Muza mu rzeczy wybornych dodaje.
Otóż nam bohatyrski wiersz już pokazali[88],
Co wprzód po grecku pletli, ani kłaść zdołali
Gajów, ani porządnej wsi, gdzie kosze chwalić,
Gdzie ognisko, gdzie wieprze, gdzie jest siano palić
Sobótkę[89]. Skąd i Remus[90], i ty, Kwincie wiejski[91],
Coć w skok żona przed woły na przedni rząd miejski
Szatę dała[92]; pług ceklarz[93] zniósł. Pisorym tęgi
Jest teraz, co rad czyta o Bryzejej[94] księgi
Grube Akcyjuszowe są, co Pakuwiego[95]

---

84 M.: „Wy, o młodzi szlachetna!".

85 *zaskrzyną* – zawadzą, przytną.

86 Metafora ilustrująca pracę rzeźbiarza, który przesuwa paznokciem po powierzchni dzieła, aby sprawdzić, czy nie ma na nim żadnych niedoskonałości.

87 Murarz zamyka jedno oko, aby prosto wymierzyć; sznur ciesielski rozciągany był wzdłuż kamienia czy drewna.

88 Persjusz wykpiwa w tym miejscu poetów, którzy pretensjonalnie posługują się stylem charakterystycznym dla greckiego eposu, zapożyczają się u greckich poetów i ostatecznie nie potrafią dobrze opisać najprostszych, codziennych zajęć i obyczajów.

89 Słonkowic zastąpił święto na cześć Pales (*palilia*) słowiańskim obrządkiem palenia sobótki. Palilie lub Parylie były to italskie święta wiejskie ku czci bogini Pales, obchodzone 21 kwietnia; do obrzędów związanych z tą uroczystością należały skoki przez ognisko (tzw. sobótkę) podsycane sianem.

90 Remus – brat bliźniak Romulusa, wraz z którym wedle legendy założyli Rzym; zabity z ręki Romulusa.

91 Lucius Quinctius Cinciannatus (V w. p.n.e.) – podczas wojny z Ekwami senat rzymski przyznał Cyncynatowi dowództwo nad państwem (458 r. p.n.e.). Wiadomość o mianowaniu go dyktatorem Cyncynat dowiedział się podczas orania własnego pola. Po wygranej wojnie zrzekł się władzy i powrócił do swojego gospodarstwa.

92 *Coć w skok żona przed woły na przedni rząd miejski / Szatę dała* – żona szybko zaopatrzyła go w strój godny nowej funkcji, którą obrał Cyncynat.

93 Ceklarz – pachołek miejski, zajmował się pilnowaniem porządku w dzień i w nocy.

94 Bryzejda – branka Achillesa, odebrana mu przez Agamemnona.

95 *Akcyjusz – dawny poeta, nie Labeon, co pisał o Trojej, ale Bryzeus. Drudzy nie samego Akcyjusza zowią Bryzeuszem, ale księgę, którą on pisał *Bryzejidą* o niejakiej Bryzejej, jako i drugi dawny poeta Pakuwius o Antyjopie. Co oba grubą mowę mieli, jednak dla dawności byli w poszanowaniu.

Lucius Accius (170–85 r.) – wybitny poeta i tragediopisarz, uchodził za wielką indywidualność, miał wpływ na twórczość Warrona i Cycerona; z 45 tragedii jego autorstwa zachowało się jedynie 700 wierszy, prawdopodobnie autor tragedii o Bryzeidzie (jednakże to właśnie komentowany ustęp Persjusza naprowadza na ten trop filologów); Marcus Pacuvius (220–130 r.) – poeta i tragediopisarz.

Antyjopę niegładką[96], serca strapionego.
To, gdy dzieciom niemądrzy napomnienie dają
Ojcowie, czyli wątpisz skąd to, że ksykają
W mowie? Skąd ta sromota, w której posadzony
Trossul[97] po stołkach, chwaląc, przykrzyka, pieszczonych?[98]
Czy to nie wstyd? I siwej nie móc bronić głowy,
Żebyś nie pragnął słuchać tej pochlebnej mowy?
„Złodziejś ty" Pedyjowi[99] mówią. On co na to?
Złość w gładkich waży słowach, że rzekł węzłowato
„Chwalą, pięknie to". Pięknie? Czy cię nie wstyd chwalić,
Romulczyku?[100] Damże grosz i mam się użalić
Rozbitego, gdy śpiewa?[101] Śpiewasz, obraz nosząc
Swój na złamku z ramienia[102]? Nie zmyślenie[103], prosząc,
Ma płakać, kto mię skłonić chce swym narzekaniem.
– Lecz gruby wiersz ma wdzięczność z subtelnym składaniem,
Kończyć tak zwykł wiersz Attys z gór Berecyntowych[104]:
„I delfin, co po wałach pływał Nereowych"[105],

---

96 Antiopa – bohaterka i tytuł tragedii Pacuviusa, wzorowanej zapewne na tragedii Eurypidesa (Cyceron uważał, że Pacuvius przetłumaczył słowo w słowo dzieło Ἀντιόπη greckiego tragika); *niegładką* – brzydką.

97 Trossuli szlachta rzymska, którzy się naprzód za Romulusa zwali "Celeres" od Cerela wodza; potym "Trossuli" od miasta Tuskiego "Trossulum", którego byli sami bez pomocy pieszych dostali, a na koniec już się zwsze zwali "equites".

Trossul – w oryg.: „trossulus" – dawne określenie na rzymskich żołnierzy, ekwitów, później przenośnie: 'wymuskany elegant'.

98 *chwali… pieszczonych* – adoruje zniewieściałych. M.: „Nie mądrzy, trzebaż pytać, skąd ta kupa w mowie / Słów twardych? Skąd ta hańba, z którą Trossul chwali / Te mówienia sposoby w teatralnej sali?".

99 *Pedyjusz Blaesus za Nerona zrzucony był z senatu, jak Tacitus pisze, o złupienie skarbu Eskulapiszuwego, tu się kładzie za każdego, co się i tam sadzi na słowa, gdzie mu o szyję abo o uczciwe idzie.

Pedius Blaesus (I w. n.e.) został oskarżony w 60 r. przez mieszkańców Kyreny o przekupstwo i z tego powodu usunięty z grona senatorów, zob. Tacyt, *Annales*, ks. XIV, 18.

100 Romulus – mityczny założyciel Rzymu, tu: pejoratywnie o mieszkańcu Rzymu.

101 M.: „Nad rozbitem, gdy śpiewa?". Chodzi o lamenty marynarzy-żebraków, którzy ocaleli z katastrof morskich.

102 *obraz nosząc / swój na złamku z ramienia* – nosząc swój portret na odłamku kamienia na ramieniu.

103 *zmyślenie* – w sposób fałszywy, kłamliwy.

104 *Końce wierszów nadętych – od tych wiersze Wirgilijuszowe, co się zaczynają „Walki męża…", daleko różne.

Rozmówca powraca do dialogu, prezentując Persjuszowi wiersze współczesnych poetów, aby udowodnić, że powstają nadal dobre utwory; przywołuje cytaty ze starożytnych wierszy, których dzisiaj już nie można zidentyfikować. Persjusz dalej wykpiwa je, zestawiając ze wzorcowym incipitem *Eneidy* Wergiliusza.

105 M.: „I delfin, co po wałach rżnął się Nereowych".

Tak: „wyjeliśmy żebro w Apeninie górze”[106].
– „Walki męża…” – czy w miąższej nie piętni sto skórze[107]?
Jak stara gałąź zaschła korku niemałego[108]?
Cóż czytać kark zwiesiwszy i co jest podłego[109]?
– „Krzywe trąby huczały krzykiem sług Bachowych
I mając wziąć łeb ścięty Agawe[110] z cielcowych
Pysznych karków i głaskać bluszczem popadyja[111]
Ostrowidze[112], ‹‹hej››[113] krzyczy, z gór brzmi melodyja”[114].
– Toż być było, gdyby znak ojcowskiej mężności
W nas został? Tej na ślinach pełno niezgrabności
Pływa w uściech, na wargach tkwi „Attys” z „Menadą”[115],
Starania w tym i żadnej pilności nie kładą.
– Lecz na cóż przykrą prawdą obrażać pieszczone
Uszy? Patrz, by snadź[116] pańskie progi ostudzone

---

106 M.: „wyjęliśmy żebro z Apeninu góry”.
107 *czy w miąższej nie piętnisto skórze?* – czy i w grubej skórze nie może być blizn? W sensie: w przytoczonych wcześniej „grubszych”, a więc mniej kunsztownych, wierszach pełno jest nieporadności. M.: „czyliż to nie jest miąższej kory?”. W oryginale: „cortice pingui” (w. 96).
108 Persjusz zestawia znany początek inwokacji Wergiliusza do *Eneidy* ze źle napisanymi fragmentami innych poetów, przyrównując ich twórczość do sparciałej gałęzi o grubej korze; u Jana Sękowskiego powyższy dwuwers brzmi: „‹‹Broń i męża››, ach, skąd tu się ta oschłość bierze / Niby gałąź sparciała o uschniętej korze?” (w. 94–95).
109 Podły – tu: pospolity, niewiele wart. M.: „cóż jest pieszczonego? […]”.
110 Agawe – w mitologii greckiej patronka zabaw piwnych, córka Kadmosa i Harmonii, piastunka Dionizosa, królowa Teb, matka Penteusa.
111 Popadyja – u Jana Mączyńskiego *w Lexicon latino-polonicum* bogini mitologiczna, żona boga.
112 Ostrowidz – ryś.
113 *hej!* – w oryg. „euhion” – okrzyk bakchiczny.
114 *Mówią niektórzy, że te cztery wiersze wziął Persjusz z wierszów Neronowych. *Bassaris* – to jest sługa Bachowa. Agawe wiadoma jest, co Penteusowi, synowi swemu, rozumiejąc, że cielcowi, łeb ucięła, że bronił ofiar Bachowych.
M.: „Srogie Mimallonowym bukiem trąby brzmiały, / Gdy mając z karku zerwać łeb cielca zuchwały, / I bluszczem ostrowidze kiełznać popadyją. / Bachowa, hej, wykrzyka, z gór echo odbija”.
115 *Atyja – pacholę Cybeli, bogini. Menas – popadyja Bakchowa.
Attis – bóg wegetacji, oszalał i pozbawił się przyrodzenia, po czym umarł; do żywych przywróciła go Kybele, przez co uznaje się go za prototyp korybanta (kapłan oddający cześć bogini). Menada – wyznawczyni Dionizosa. Persjusz wyszydza w tym miejscu tematykę współczesnych wierszy – Attisa i menady kojarzono z tańcem, orgiami i szałem.
116 Snadź – przypadkiem.

Nie były, tu litera warczy z nosa psiego[117].
– Jać zaiste pozwolę[118], jak kto chce, wszytkiego.
Mijam, bądź rad, bo wszytko będzie jako gody[119].
„Toć miło" – tu powiadasz – „bronię puszczać wody".
Namalujże dwu wężów[120], dzieci dalej z wodą,
Miejsce święte. Odchodzę. Gromił lud z swobodą
Lucylijusz[121] (was Lupi z Mucyjuszem[122]) skruszył
Kieł w nich[123]. Tak Horacyjusz wszystkich śmiechem ruszył
Występków przyjacielskich i w serce wpuszczony
Igra sztucznie żart z ludzi stroić wyćwiczony[124].
Mnież nie lza trunąć[125] skrycie, ni w dole, daleczko?
– Nigdzie. – Tu jednak wkopię[126]; widziałem, książeczko!
Oślich uszu któż nie ma?[127] Ja tu zakrytego,

---

117 *Literę "r" zdadzą się psi wyrażać, kiedy ich drażnią.

Chodzi o odgłos wydawany przez warczącego psa, strzegącego domu pana. Rozmówca przestrzega, że z takim nastawieniem satyryk na własne życzenie pozbawi się mecenasów.

118 M.: „Ja zaiste pozwolę […]".

119 *wszytko będzie jako gody* – wszystko będzie zgodne.

120 Węże uważano za bóstwa opiekuńcze danego miejsca, *genius loci*. Persjusz ironicznie zwraca się do rozmówcy, któremu radzi utworzyć miejsce święte, którego spokoju nie można zaburzać i w konsekwencji przegoni satyryka.

121 Gaius Lucilius (ok. 180–102 r.) – ojciec satyry rzymskiej jako gatunku literackiego. W swoich trzydziestu księgach *Satyr* atakował stosunki w Rzymie, piętnował nawet ludzi wpływowych, zajmujących wysokie stanowiska.

122 *was Lupi z Mucyjuszem* – was, Lupusie i Mucjuszu. Lupus (prawdopodobnie chodzi o Lentulusa Lupusa) i Mucius Scaevola byli przeciwnikami Scypiona – mecenasa Luciliusa.

123 w oryg. „genuinum fregit" (dosł. skruszył ząb mądrości) – chodzi o sposób w jaki Lucyliusz atakował swoich wrogów, a mianowicie z imienia i nazwiska, nie oglądając się na konsekwencje. Wspomnianych Lupusa i Mucjusza dotknął do tego stopnia, że złamał w nich pewność siebie. Być może odwołanie do Horacego, *Epody*, 6,15.

124 Horacy atakował ludzi swoich czasów sprytniej od Lucyliusza o tyle, że często atakowani nie odczytywali aluzji do samych siebie. Persjusz zastanawia się, czemu w takim razie on nie może postępować podobnie.

125 *nie lza trunąć* – nie wolno pisnąć.

126 *Tu jednak wkopię* – tu (czyli w swoich wierszach) poeta ukryje i zachowa jednak swoje myśli.

127 *Wiadoma jest bajka o uszach oślich Midasa, króla Frygijej u Owidiusz *Metamor[phosis]* II, o których tylko sam cyrulik wiedział, zamilczeć jednak nie mogąc tak dziwnej rzeczy, dół sobie wykopał, żeby nikt nie słyszał i tam wołał: „Midas ma ośle uszy!", ale trzcina, która nad tym dołem rosła, takież słowa wyrażała, zaczym się dowiedziano. Tym też kształtem Persyjusz obyczaje ludzi, co ośle uszy mają, to jest nie jak ludzie żyją, w tej książce chciał zakryć.

Aluzja do mitu o królu Midasie, który otrzymał ośle uszy, kiedy w sporze muzycznym pomiędzy Appolem i Panem przyznał pierwszeństwo w grze temu ostatniemu. Król ukrywał swój defekt, okrywając stale uszy czapką; jego tajemnicę posiadł jedynie fryzjer, który nie mogąc zachować milczenia, wykopał na polu jamkę i wyszeptał tam słowa: „Król Midas ma ośle uszy". Potem miała w tym miejscu wyrosnąć trzcina i rozgłosić tajemnicę, powierzoną ziemi.

Co tak za nic jest, śmiechu nie chcę mieniać[128] mego
Za żaden wiersz o Trojej[129]. Co czytasz z gniewliwym
Eupolisem[130], śmiałego Kratyna[131] i z siwym
Arystofanem[132], patrz tu, czyć by się co zdało,
Skąd by czytelnikowi ucho zciepleć miało.
Nieco rad[133] z filozofskich pantofli[134] żartuje
Skąpiec i co jednookim na plac wyskakuje[135],
Coś o sobie trzymając[136] ze czcią najeżony[137],
Tłukł funt podwojewodzi[138] w Arecie[139] skrzywdzony,
Ani co zwykł z rachunków i z figur żartować[140],
Na piasku pokreszo<n>ych[141] gotów się radować[142],
Gdy cynika za brodę swawolnica wiedzie[143],
Tym prawa rano patrzyć, uciech po obiedzie[144].

---

128 mieniać – tu: wymieniać.
129 M.: „Za jeden wiersz o Troi".
130 Eupolis (ok. 445–ok. 410) – wybitny komediopisarz ateński, przedstawiciel komedii staroattyckiej.
131 Cratinos (ok. 485–ok. 421) – wybitny komediopisarz ateński, twórca komedii–satyry politycznej, w której często atakował Peryklesa, przyjaciel i późniejszy rywal Eupolisa.
132 Arystofanes (ok. 445–395) – komediopisarz grecki, najwybitniejszy przedstawiciel komedii staroattyckiej.
133 w oryg. „sordidus" – niechluj.
134 w oryg. „crepidas" – chodzi o typ buta greckiego, o który byli zazdrośni Rzymianie; nazywano też tak zapożyczenie fabuły z greckiej komedii.
135 M.: „Precz stąd, co z greckich niechluj pantofli żartuje, / I co jednookiego jednookim mianuje".
136 *o sobie trzymając* – być zadowolonym z siebie.
137 *ze czcią najeżony* – święcie oburzony.
138 zastępca wojewody; w oryg. „arreti aedilis" – edylowie rzymscy pełnili obowiązki policji, kontrolowali ceny oraz dokładność miar i wag.
139 Arretium – miasto w Etrurii, dziś: Arrezzo.
140 M.: „I ów, co zwykł z rachunków i z figur żartować".
141 *pokreszo<n>ych* – poprawka wydawcy (w podstawie: *pokreszowych*). Pokresować – porobić szramy, podrapać. M.: „Na piasku wykreślonych".
142 *Ani co zwykł z rachunków i z figur żartować, / Na piasku pokreszo<n>ych gotów się radować* – śmieje się z obliczeń matematycznych wypisanych na piasku; chodzi o śmieszków, którzy kpią z czegoś, na czym się nie znają.
143 Być może jest to aluzja do historii kurtyzany Lais z Carini (zm. 340 r. p.n.e.) i Diogenesa (412–323). Podobno Demostenes był gotów zapłacić za noc z nią 1000 drachm, ale ona podwyższyła stawkę dziesięciokrotnie, po tym jak go zobaczyła; Diogenesowi zaś miała oddać się za darmo.
144 *Miasto „Kalorijej" Persjuszowej „uciechy" się położyły. Bo niektórzy przez Kaliroę rozumieją białogłowę mniej przystojną, drudzy bajkę wierszem pieszczonym pisaną o Kaliroe nazwany, gdzie się ludzie próżnujący kąpywali. Wolno trzymać jako chcieć, bo to wszytko uciechę i zabawkę znaczy ledajaką.
Chodzi o nowelę *Historia Chaireasza i Kalliroe* autorstwa Charitona z Afrodyzji, zob. przyp. 27.

Jacek Idzi **Przybylski**

Satyra I

Przeciw Ladajakim Wierszokletom

Jaka czczość w rzeczach ludzkich! O troski wieczyste!
– Któż to przeczyta? – Czy to do mnie? Nikt zaiste.
– Nikt? – Tak, albo dwóch, albo nikt zgoła na świecie.
– Co za hańba i bieda! – A dlaczegóż przecie?
Ej, wy zaś Polidamas i Trojanek grona
Nie przenoszą nad moje wierszy Labeona[145]?
Fraszki! Niech co poniżą mętne Rzymu władze,
Ty gardź, ni rzeczy błędnie na tej równaj wadze,
Ani się szukaj zewnątrz, w mętach[146] najdziesz imię,
Bo kogóż by nie było w zaburzonym Rzymie?
Niestety! Jeśli wolno prawdę mówić sobie,
Aleć zda mi się wolno w teraźniejszej dobie.
Gdy spojźrzałem po siwcach w smutnej życia chwili,
Co czynimy, odkąd my orzechy rzucili?[147]
Skorośmy przemądrzeli jak nasi stryjowie,
Teraz, teraz wybaczcie, jeśli się co powie,
– Nie radbym, strzeżcie bogi! – Lecz cóż począć wreszcie?
Muszę ulżyć śledzionie w chichotów szeleście.
Zamknięci wszyscy[148], ci wiersz, owi prozę piszą[149].
Coś ważnego, czem płuca pełne tchu zadyszą!

---

145 Zob. przyp. 42.
146 Męty – ustoiny, fusy, wszystko, co mąci wodę, ale także męty społeczne – szumowiny, motłoch, wyrzutki.
147 *odkąd my orzechy rzucili* – dosłowne tłumaczenie frazy „nucibus... relictis", znaczenie przenośne zob. przyp. 46.
148 Zob. przyp. 47.
149 Zob. przyp. 48.

Wnet z ramotą[150] wśrzód ludu gładysza[151] znachodzę[152]
Z uczesaną czupryną, w nowiuteńkiej todze.
Coś z wysokiego krzesła ma czytać z przepychem[153]
Urodzinnym[154], na palcu błyszcząc sardonychem[155].
Płynną ruchawe[156] gardło zwilżywszy przyprawą
I z przymrugiem źrzenicą strzeliwszy[157] ciekawą.
Aż tu ni w głód łagodny, ni w tryb przyzwoity
Zobaczysz, jak niezmierne rozwodzą się Tyty[158],
Gdy im wiersz w lędźwie pójdzie[159], bodząc aż do kości
I na wskroś dygoczące przemieni wnętrzności[160].
Tyś, starcze, cudzym uszom zbierasz łakoć płocho?
Uszom, którym pozbywszy skóry, rzekłbyś: „ocho?"
– Na cóż umieć, gdy na wierzch ten kwas i ta figa,
Co się raz urodzi z pękłej wątroby, nie rzyga?[161]
Otóż, zła! Skąd i bladość i starość powstaje.
– Przebóg! Jakież to w naszym wieku obyczaje!
Tak daleceż się niczem twe umienie zowie,
Jeśli się drugi o tem, co umiesz, nie dowie?
– Lecz rzecz jest arcypiękna być znanym ludowi,
Gdy cię kto palcem ukaże i „o, to ten!" mowi!
Czy za nic masz, że w szkole trefi cznych gładyszy
Sto razy się twe pismo powtarzane słyszy?
– Pytają się Romulcy[162] wśrzód kielichów syci,

---

150 Ramota – pismo urzędowe, dokument, skrypt, traktat.
151 Gładysz – człowiek zbyt wiele dbający o swoją powierzchowność, przesadny elegant.
152 Znachodzić – znajdować.
153 W oryg. mowa o recytacji, zob. przyp. 53.
154 Urodzinny – urodzinowy.
155 W oryg. „sardonychus" – drogi kamień z gatunku agatu, sardonyks.
156 Ruchawe – ruchliwe, aktywne.
157 *z przymrugiem źrzenicą strzeliwszy* – patrzący przymrużonymi oczami.
158 Zob. przyp. 54.
159 Zob. przyp. 55.
160 Zob. przyp. 56.
161 Zob. przyp. 59.
162 *Romulcy* – Rzymianie.

Jaką rój boskich wierszy nowością się szczyci?
Tu ktoś barki kwi<e>cistą[163] stuliwszy szubą[164]
Bąknie przez nos szeplunny[165] coś brudnego grubo.
Filidy, Hipsypile[166] i płacz wiesz<cz>ków[167] cedzi,
Rwąc słowa podniebionkiem miękkiem w rozpowiedzi[168]
Klasną męże! Już szczęsne poety popioły
Ni czuje ciężkich grobów na swych kościach goły.
Chwali gość, czy już z owych cieniów i z mogiły,
Nie będą się i z perzyn[169] fijołki rodziły.
– Ty przez szyderskie – rzecze – urągasz chichoty
I na lud krzywisz nozdrza haczyste zbyt śmiele.
Któż będzie tak niebaczny, by unikał trudu,
Chcąc zasłużyć na sławne wspomnienie u ludu?
Mówi się coś godnego cedrów i wiersz roi[170],
Co się ryb słonych, ani kadzidła nie boi[171].
– O, ty, ktokolwiek jesteś teraz wprowadzony,
Com cię udał z przeciwnej mówiącego strony[172],
Wiedz o tem, że ja, gdy się do pisania biorę,
Jeśli co trafniejszego los zdarzy w tę porę,
Kiedy trafne pisanie ptakiem bywa rzadkiem,
Jeśli jednak, co wyjdzie lepszego przypadkiem,
Zatrwożonym pochwały ludu nie zostanę,
Bo nie są w mojem ciele włókienka kościane.
Lecz nie chcę, by był cnoty koniec i granica
Na tem, że mię ktoś błahym poklaskiem zaszczyca.

163 w oryg. „hyacinthina" – hiacyntowa.
164 Szuba – obszerny płaszcz podbity futrem, zob. przyp. 62.
165 Przymiotnik od „szeplunić" – 'seplenić'; „szepluń" – 'sepleniący'.
166 Por. przyp. 63.
167 *wieszczków* – poprawka wydawcy (w podstawie: *wieszków*).
168 Rozpowiedzenie – forma rzeczownikowa od 'rozpowiedzieć' – 'rozgłośnić, opowiedzieć szczegółowo'.
169 Zob. przyp. 66.
170 Aluzja do Horacjańskiej *Sztuki poetyckiej* [w:] Horacy, *Dzieła wszystkie*, Pułtusk–Warszawa, przeł. i oprac. A. Lam, s. 241, w. 331–332: „czy można mieć nadzieję, że wiersze powstaną / godne olejku z cedru i skrzyni z cyprysu?".
171 Zob. przyp. 68.
172 Zob. przyp. 69.

Nuże ślicznie! Bo ślicznie. Rozstrząśnij rzecz całą,
Czegóż się wewnątrz twego wiersza nie natkało[173]?
Tu nie jest *Ilijada* Akcego[174] opiła,
Co nazbyt ciemiężycy[175] trzeźwiącej zażyła,
Ni się która z żałostek na widok sadowi[176],
Jakoż gdzieś powtarzali panicze surowi,
Nic się tu na ostatek nie wydaje prawie,
Co się na cytrynowej pisać zwykło ławie.
Wiesz jak potrawka z wymion ciepła bywa dana,
Umiesz wytartą szatą obdarzyć gałgana
I „prawdę lubię" – rzeczesz – „mów mi prawdę o mnie".
Jak to być może? Żądasz, bym mówił mniej skromnie?
Bredzisz, Kalwie[177]! Gdy tłusty kałdun wart przetopy[178]
Długo u ciebie styrczy na półtorej stopy[179].
O, Janusie[180], co z tyłu dojrzysz urągania,
Żaden bocian ci dziobem grzbieta nie rozrania,
Ni ręka oślich uszu udaniem posmuka[181],
Ni kto ozór wywiesi jak apulska suka[182].
Krwi ojczyców[183]! Co możesz mieć tył głowy ślepy,
Chciej uprzedzać zaocznych[184] przecherów[185] zaczepy[186].

---

173 *Czegóż się wewnątrz twego wiersza nie natkało* – co się w twoim wierszu nie zmieściło?
174 Por. przyp. 75.
175 Ciemiężyca, ciemierzyca – rodzaj bylin należący do rodziny melantkowatych. Staropolskie zielniki uznawały tę roślinę za truciznę lub specyfik na robaki. W *Liście do Pizonów* Horacy opisuje je jako lekarstwo na choroby umysłowe.
176 *ni się która z żałostek na widok sadowi* – wystawia się na oczy wszystkich „żałostki" (w oryginale w tym miejscu pojawiają się elegie).
177 Zob. przyp. 78.
178 Przetop – proces przetapiania.
179 *tłusty kałdun… / Długo u ciebie styrczy na półtorej stopy* – zob. przyp. 80.
180 Zob. przyp. 81.
181 *ręka posmuka* – przeciągnie dłonią.
182 Zob. przyp. 82.
183 Ojczyc – prawy syn swego ojca, ale też ziomek. Określenia tego używano w znaczeniu przeciwstawnym do „przybysza" i „cudzoziemca".
184 Zaoczny – nieobecny.
185 Przechera – człowiek przebiegły, przewrotny.
186 Zaczep – zaczepka.

Jakaż się między ludem mowa o mnie toczy?
Któżby ci, tak jak myśli, chciał powiedzieć w oczy?
Mówią tylko, że miękko wiersz płynie jak rzadko.
I ostrym się pazurom łącznią wymknie gładką[187]
Umie tak każdy wierszyk trafnym odlać krokiem[188],
Jakby jednem prostował sznur ciesielski okiem[189].
Chcieli głosić stół królów, zbytki, obyczaje[190],
Wraz Muza wielkie myśli wieszczowi poddaje.
Oto znać bohatyrów, że zmysł mają zdrowy,
Co wprzód do błazeństw greckiej używali mowy,
A nie umieli gaju zaszczepić jak mistrze,
Ni chwalić wsi obfitej w uciechy najczystsze,
Ni gdzie kosz lub ognisko mieścić, lub prosięta[191],
Lub gdzie w dymne pasterzów siano palić święta.
Skąd był Rem[192], skąd ty byłeś, Kwincie Cyncynnacie![193]
Coś lemiesze[194] tarł w brozdach[195] na łanowym płacie[196],
Gdzie cię żona przed wołmi dyktatorem stroi[197],
A ceklarz[198] zwraca pługi do chałupy twojèj.
Hej, poeto! Bryzejem[199] kogoś Akcy bawi,
Różni są żyłowatą książkę mieć ciekawi.
I Pakuwi krostawą *Antyjopą*[200] pieści[201].
Co w smutnych klęskach krzepi mdły umysł niewieści.

---

187 Łącznia – spójnia, spoiwo, zob. przyp. 86.
188 *Umie tak każdy wierszyk trafnym odlać krokiem* – potrafi zastosować odpowiednie metrum do wiersza.
189 Zob. przyp. 86.
190 Zob. przyp. 87.
191 W oryg. mowa o święcie *palilia*, por. przyp. 89.
192 *Rem* – Remus, zob. przyp. 90.
193 Zob. przyp. 91.
194 Lemiesz – część pługa.
195 Brozda – podłużne wgłębienie w ziemi miedzy skibami roli powstałe przy oraniu.
196 *na łanowym płacie* – na kawałku pola.
197 Zob. przyp. 92.
198 Zob. przyp. 96.
199 Zob. przyp. 94.
200 Prawdopodobnie chodzi o zgrubienia skóry, jakich nabawiła się Antiopa przebywając w niewoli Dirke. Zob. przyp. 96.
201 Zob. przyp. 95.

Gdy dziś sam widzisz ojców płynnookich[202] mnogo,
Co taką młodym chłopcom przodkują przestrogą,
Na cóż pytasz, skąd sposób mówienia tak dziki
I jak ta słów brytfanna wkradła się w języki?
Skąd ta sromota, że dziś Trossulanin gładki[203]
Po stołkach wyskakując okrzyka twe gadki?
Ni wstyd nie móc odwrócić od siwizny blagi,
Gdybyś nie żądał słuchać pijaka powagi?
„Złodziejeś!" rzekł Pedemu[204]. Cóż tu Pedy powie?
Waży zbrodnie na strzyżnych przekorach[205] w przymowie.
Chwalą go, że uczone powciągnął przenośnie,
„Ślicznie, ślicznie!" – Romulu[206], kręcisz zadkiem sprośnie!
Czyliż mię rozbit[207] zmiękczy żałobą swych pieni?[208]
Czy ja dla niego funta dobędę z kieszeni?
Śpiewasz, gdy na strzaskanej desce odcieniony[209]
Sam się nosisz[210] i swemi podpierasz ramiony?
Nie przez noc gotowany, lecz istny niech płacze,
Kto mię zechce rozrzewnić przez skargi biedacze.
– Lecz wdzięk jakiś, choć w grubych śpiewaczkach zaświta
I w surowych wyrazach łącznia jest ukryta,
Tak Berezyntczyk Attys wiersz zamykał lity[211],
„I delfin, co Nerejskie rozparał błękity"[212],
„Tak ujęliśmy żebro w długim Apeninie"[213].
– „Walki męża..." zahuczą w najlichszej wierszynie.

---

202 Płynnooki – neologizm Przybylskiego. Być może od „płynny" w znaczeniu 'skroplony', 'płynnoki' oznacza prawdopodobnie kogoś z załzawionymi oczami.
203 Zob. przyp. 97.
204 Zob. przyp. 99.
205 Strzyżna przekora – łysy szyderca. Fragment ten jest dosłownym tłumaczeniem łacińskiego „crimina rasis".
206 Por. przyp. 100.
207 *rozbit* – rozbity.
208 Zob. przyp. 101.
209 Odcieniony – odznaczony, odróżniony.
210 Zob. przyp. 102.
211 Zob. przyp. 104.
212 Zob. przyp. 105.
213 Zob. przyp. 106.

Nie jestże to pienisty kąsek z korą smolną
I stary tom ważony z dużym korkiem wolno[214]?
Cóż tedy do czytania mieć będziesz pod ręką
Pulchne i grube karki rozwaliwszy miękko?
– „Na krzywych rogach beki dmie Mamillonowe,
Baszanki[215] chcąc pysznemu cielcowi ściąć głowę!
I ostrowidza[216] bluszczem chcąc uzdać[217] Menada
‹‹Hej!›› krzyczy, aż z gór Echo ‹‹Hej, hej!››[218] odpowiada”[219].
– Toby się stało, gdyby w nas jeszcze pobyła
Rodzicielskiej męskości jakakolwiek siła.
Jak „Menada” i „Attys”[220] za niewieścią śliną
Zawsze są w mokrej gębie i po wargach płyną.
Piór nie tłoczą[221], paznokciem gryzionym nie trącą.
– Za cóż pieszczone uszy prawdą kłuć skrzypiącą?
Wystrzegaj się by z czasem, gdy będziesz w potrzebie,
Progi wielmożnych panów nie stygły dla ciebie.
Tu się warczącą zgłoskę z psich nozdrzy słyszało![222]
– Jać nie wadzę[223], niech wszystko, jak chcesz będzie biało.
Zgoda! Wszystko przedziwnie będzie w każdej stronie,
„To tu jest dobrze” mówisz „gnojów sadzić bronię”.
– Namalujże dwóch wężów[224], strasz dzieci na drodze.
Dalej z wodą, tu miejsce święte! Ja odchodzę.
Ciął was, Lupie i Mecy[225]! I miasto Lucyli[226]

---

214 *I stary tom ważony z dużym korkiem wolno* – zasłużony stary epod (*Eneidę*) porównywać z kiepskimi dziełami; *korkiem* – zob. przyp. 108.
215 *Baszanki* – bachantki, Przybylski utworzył określenie od przydomka Dionizosa, które występuje w oryg. „Bassaris”.
216 Zob. przyp. 112.
217 *bluszczem chcąc uzdać* – chcąc obwiązać bluszczem, czyli poskromić.
218 Zob. przyp. 113.
219 Zob. przyp. 115.
220 Zob. przyp. 115.
221 *Piór nie tłoczą* – nie ostrzą piór (a więc nie mają zamiaru pisać).
222 Zob. przyp. 117.
223 *nie wadzę* – nie zabraniam.
224 Zob przyp. 120.
225 Zob. przyp. 122.
226 Zob. przyp. 121.

Aż pod skruszony bodziec[227] i winni trafili,
Chytry Flakk[228], gdy do śmiechu przyjaciela zwraca,
Wszelkiego w rozśmieszonym nałogu namaca,
A krotofilnie igra puszczony do serca
I nosem na lud krzywi ćwiczony szyderca.
Mnież się nie godzi pisnąć? Ni cicho? Ni z dołem?
– Nigdzież. – Jednak zakopię tu[229], jak przedsięwziąłem.
Widziałem, sam widziałem, o książeczko, cosi[230],
Któż z ludzi oślich uszu przy głowie nie nosi?
Mego pustego śmiechu, co pod bryłą kładę,
Nie chciałbym ci za żadną przedać *Ilijadę*[231].
Ty, co czytasz śmiałego Kratyna[232] zbyt chciwie
I z wielkim starcem[233] śledzisz Eupolisa[234] w gniewie,
Patrz, gdzie co strawniejszego losem się namyka[235],
Czem by wrzało zagrzane ucho czytelnika
Nie sknera, co z pantoflów greckich[236] żarty łowi,
Ni ów, co rad by zyziem urągać zyziowi[237]
Co się ma za coś, leżąc w italskim birecie,
Iż edylowskie fanty pokruszył w Arecie[238].
Ni chytrek gotów parskać i cieszyć się mile,
Widząc liczby i kreski na karcie i w pyle,
Niech cynikowi brody uskubią gachoje[239]
Rano pozew, po stole dam im *Kalliroję*[240].

---

227 *skruszony bodziec* – oszczerbiony kieł. Zob. przyp. 123.
228 Mowa o Horacym, zob. przyp. 124.
229 Zob. przyp. 126.
230 *widziałem... cosi* – widziałem różnych ludzi.
231 *Mego pustego śmiechu, co pod bryłą kładę, / Nie chciałbym ci za żadną przedać Ilijadę* – nie chciałbym wymienić mojej poezji, którą tutaj ukrywam, za *Iliadę*.
232 Zob. przyp. 131.
233 Mowa o Arystofanesie, zob. przyp. 132.
234 Zob. przyp. 130.
235 Namykać – naskubać, narwać.
236 Zob. przyp. 134
237 Zyz – szósta część punktów w kostce
238 Zob. przyp. 139.
239 Gachoja – prawdopodobnie żeńska forma od „gach". W oryginale *nonarium* – określenie na prostytutki, przezwisko prawdopodobnie odnosi się do godziny, w której rozpoczynały pracę.
240 Por. przyp. 144.

Dorota **Bylewska**

Uniwerystet Szczeciński

„Rada pańska" Jakuba Górskiego – studium adaptacji. Zarys problematyki

Czynnikami, które w największym stopniu wpłynęły na rozwój literatury parenetycznej w okresie renesansu były dydaktyczna funkcja tego rodzaju piśmiennictwa oraz określona postawa, przyjęta przez twórców odrodzenia. Rola literatury parenetycznej, która miała przekazywać określone wzory osobowe a także być źródłem potwierdzającym słuszność przekonań odbiorcy, korespondowała bowiem z intencją autorską. Pisarze w swoich dziełach odgrywali rolę wychowawców, ich twórczość przybierała zazwyczaj formę kierowanych do czytelnika napomnień, przestróg przed błędami i wezwań do aktywności obywatelskiej[1]. Literatura, która realizowała postawę parenetyczną, stała się zatem doskonałym narzędziem do upowszechniania tego, co uznawano za normę moralną i utrwalania jej w świadomości społecznej[2]. W szesnastowiecznej Polsce można wyodrębnić trzy etapy rozwoju piśmiennictwa parenetycznego, które jednocześnie wskazują na źródło lektury. W pierwszej kolejności czytelnicy korzystali z utworów twórców starożytnych, m.in. z Arystotelesa, Platona, Kwintyliana czy Izokratesa. W drugim okresie sięgano do dzieł humanistów europejskich, którzy już od początku XVI wieku tworzyli traktaty o tematyce dydaktyczno-moralizatorskiej i pedagogicznej. W ostatniej fazie, zapoczątkowanej w połowie stulecia, parenetyka stała się również obszarem działalności rodzimych autorów. Pisarze podejmowali się translacji dzieł obcojęzycznych, tworzyli również samodzielne traktaty pedagogiczne, zwierciadła i inne gatunki modelujące wzory osobowe[3]. Ten ostatni etap zrodził szereg oryginalnych dzieł, ale również wiele cennych adaptacji i parafraz, które przeniknęły na grunt polski i cieszyły się dużą popularnością. W tej klasie utworów można umiejscowić, m.in. *Księgi o wychowaniu i o ćwiczeniu każdego*

1 T. Bieńkowski, *Rola pisarza i literatury w świetle wypowiedzi z XVI i XVII wieku* [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, Wrocław 1972.

2 H. Dziechcińska, hasło: *Parenetyka* [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, Renesans, Barok*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 618–623.

3 Tamże, s. 621 i nast.

przełożonego Stanisława Koszutskiego, stanowiące przekład dzieła Reinhardta Lorichiusa *De institutione principium loci communes*, Mikołaja Reja *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*, którego pierwowzorem był traktat Pietra Angela Manzoliego Palingeniusa *Zodiacus vitae*, czy wreszcie *Dworzanina polskiego* Łukasza Górnickiego, będącego adaptacją utworu *Il Cortegiano* Baldassara Castiglionego.

W ostatnim okresie rozwoju renesansowego piśmiennictwa parenetycznego powstała również *Rada pańska* Jakuba Górskiego, będąca adaptacją popularnego dzieła *El Concejo i Consejeros del Principe* autorstwa Fadrique Furió Ceriola. Należy zaznaczyć, że polskojęzyczny traktat stanowi ewenement na tle dorobku twórczego tego pisarza. Działalność piśmiennicza Górskiego – retora i teologa, posługującego się niemal wyłącznie łaciną, oscylowała bowiem pomiędzy kompendiami retorycznymi a polemikami religijnymi[4]. Warto podkreślić, że był człowiekiem wszechstronnym intelektualnie. Na kartach historii zapisał się przede wszystkim jako wybitny szesnastowieczny filolog, krzewiciel humanizmu, profesor Akademii Krakowskiej i jej ośmiokrotny rektor. Nie bez znaczenia jest także fakt, że zaraz po ukończeniu studiów Górski przyjął święcenia kapłańskie i w ciągu swojego życia pełnił zaszczytne funkcje kościelne, był m.in. kanonikiem płockim, od 1578 roku archidiakonem gnieźnieńskim, zaś od 1583, po nominacji ze strony Stefana Batorego, archiprezbiterem Kościoła Mariackiego w Krakowie[5].

Stan badań nad Górskim nie oddaje w pełni jego wszechstronności intelektualnej. We współczesnym literaturoznawstwie brakuje opracowań, które prezentowałyby pełną sylwetkę twórczą polskiego humanisty[6]. Całkowitym

4 Działalność piśmienniczą Górskiego można podzielić na dwa etapy. Pierwszy z nich obejmuje lata 1558–1563, w czasie których wydał cztery podręczniki przeznaczone dla młodzieży akademickiej: *De periodis atque numeris oratoriis libri duo* (1558), *De generibus dicendi* (1559), *De figuris tum grammaticis, tum rhetoricis libri quinque* (1560) oraz *Commentariorum artis dialecticae libri decem* (1563). Drugi okres, charakteryzujący się zwrotem autora ku zagadnieniom religijno-polemicznym, rozpoczął się po 1567 roku, kiedy to Górski powrócił z czteroletniego pobytu we Włoszech, i trwał do 1585 – roku śmierci humanisty. Ten etap działalności zaowocował m.in. zbiorem pięciu ksiąg *Prelekcji płockich*, opartych w dużej mierze na kazaniach wygłoszonych w kościele katedralnych w Płocku. K. Morawski, *Jakub Górski. Jego życie i dzieła*, Kraków 1892, s. 1 i nast.

5 Tamże, s. 1 i nast.

6 Współcześni badacze na ogół zajmują się działalnością Górskiego w kontekście jego dokonań na gruncie teorii retoryki: A. Werpachowska, *Problem interpunkcji w teoriach retorycznych Jakuba Górskiego i Benedykta Herbesta*, „Pamiętnik Literacki", 1980, z. 4; taż, *Jakub Górski i Benedykt Herbest – dwie koncepcje w XVI-wiecznej teorii retorycznej*, „Pamiętnik Literacki", 1986, z. 2.; taż,, *Z dziejów retoryki XVI wieku: polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem*, Wrocław 1987. O Górskim-retorze wspominają w swoich artykułach: J.Z. Lichański, *Retoryka jako przedmiot i narzędzie badań literatury staropolskiej* [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, Wrocław 1978. J.Z. Lichański, *Polski wkład w badania nad stylistyką i składnią oraz rytmiką prozy w wieku XVI* [w:] tenże, *Retoryka w Polsce. Studia*

milczeniem pomijana jest również *Rada pańska*. Fala rozwoju badań historycznoliterackich pod koniec XIX wieku, której celem było, m.in. przypomnienie o wybitnych pisarzach i humanistach szesnastowiecznej Polski, przyczyniła się jednak do ponownego wydania dzieła. Traktat Górskiego został zauważony przez dwóch badaczy – Kazimierza Morawskiego i Wiktora Czermaka. Pierwszy z nich stworzył monografię autora, w której, skupiając się na przedstawieniu całej sylwetki, zasygnalizował jedynie wysoką wartość artystyczną utworu oraz zwrócił uwagę na potrzebę dokładnej analizy[7]. Drugi z wymienionych filologów zajął się wydaniem *Rady pańskiej*, która od 1597 – roku pierwszej publikacji – nie doczekała się ponownej edycji[8]. Czermak we wstępie do przedruku przedstawił w dużym skrócie biografię autora, genezę dzieła i, podobnie jak Morawski, zasygnalizował bogactwo językowo-stylistyczne i retoryczne, które stanowi o szczególnej wartości *Rady pańskiej*. Niestety problematyka utworu nie została poruszona w dalszych publikacjach. Brakuje także badań, które poddawałyby szczegółowej analizie zagadnienie przekładu w traktacie Górskiego. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny *Dawni pisarze polscy* odnotowuje, że autor „posługiwał się wyłącznie łaciną"[9], uznając przy tym *Radę pańską* za przekład dzieła Ceriola[10]. Niniejsza publikacja przedstawia wyniki badań dotyczące *Rady pańskiej*, które są efektem studiów porównawczych, jakie przeprowadziłam. Celem analizy było ustalenie stopnia oryginalności polskiej adaptacji, ocena wkładu inwencyjnego autora oraz wskazanie głównych procesów transformacyjnych, które w największym stopniu wpłynęły na kształt traktatu.

---

o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej, Warszawa 2003. S. Łempicki, *Turnieje literackie w epoce renesansu* [w:] tenże, *Renesans i humanizm w Polsce*, Warszawa 1952. Na wyróżnienie zasługuje fakt, że w 2010 roku ukazała się krytyczna edycja podręcznika Górskiego *De generibus dicendi*, uznawanego za pierwsze polskie kompendium dotyczące stylistyki: J. Górski, *De generibus dicendi*, przeł. R. Sawa, red. A. Axer, Warszawa 2010.

7 K. Morawski, dz. cyt., s. 19–22.

8 J. Górski, *Rada pańska*, pierwsze wyd.: J. Januszowski, Kraków 1597; wyd. krytyczne: W. Czermak, *Biblioteka Pisarzów Polskich*, t. 21, Kraków 1892.

9 *Dawni pisarze polscy. Od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. I, Warszawa 2000, hasło: *Górski Jakub*.

10 *Radę pańską* jako przekład klasyfikuje także *Nowy Korbut. Bibliografia polska* Estreichera w zapisie dotyczącym traktatu uwzględnia ustalenia Czermaka, który podkreślił, że autor znacznie rozszerzył i zmodyfikował treść pierwowzoru, por. *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 1: *Piśmiennictwo staropolskie: hasła ogólne i anonimowe*, red. R. Pollak, Warszawa 1963, hasło: *Górski Jakub*; K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 17: *bibliografia – XV–XVIII stulecia*, Kraków 1899, hasło: *Górski Jakub*.

Utwór został opublikowany po raz pierwszy w Drukarni Łazarzowej w roku 1597, dwanaście lat po śmierci jego autora i aż dwadzieścia od powierzenia rękopisu pierwszemu wydawcy. Najprawdopodobniej powstał w latach 1571–1572. Górski zamierzał ofiarować traktat Zygmuntowi Augustowi, jednak śmierć króla zniweczyła jego plany i sprawiła, że autor zrezygnował z publikacji tekstu. Zaniechanie starań o wydanie *Rady pańskiej* tłumaczył później brakiem władcy, który rozumiałby język polski[11]. Pierwowzór dzieła, popularny hiszpański traktat parenetyczny Ceriola, został wydany w 1559 roku. Według Krystyny Niklewiczównej[12], Ceriola był jednym z pierwszych hiszpańskich autorów parenetycznych, którego dzieła były tłumaczone na język polski. *El Concejo i Consejeros del Principe* wydane w Antwerpii miało być jedną z części traktatu dotyczącego wychowania księcia, o czym informuje podtytuł dzieła: *Obra de F. Furio Ceriol: que es el libro primero del quinto Tratado della institucion del Principe*. Niestety autor nie zrealizował swojego zamierzenia, mimo to powstały tekst funkcjonował w obiegu literackim jako autonomiczna całość i cieszył się dużą popularnością.

Dzieło Górskiego, w pełnym brzmieniu według karty tytułowej pierwszego wydania, to: *Rada pańska. To jest: jakich osób pan każdy wybierać sobie ma do rady swojej, przez Fryderyka Furiusza Ceriolę po hiszpańsku napisana a przez ks. doktora Jakuba Górskiego, niekiedy plebana kościoła Panny Maryi i kanonika krakowskiego, z włoskiego na polskie przełożona, do wieków przeszłych stosowana, teraźniejszym niemniej potrzebna*[13]. Pełny tytuł utworu stanowi wypowiedź metatekstową, która informuje o tematyce traktatu oraz o tym, że Górski „przełożył" utwór Ceriola, korzystając z włoskiego tłumaczenia hiszpańskiego oryginału. Sięganie po języki pośrednie w praktyce translatorskiej było w Polsce doby renesansu zjawiskiem częstym. Z opracowań łacińskich korzystali tłumacze Pisma Świętego, łacina pośredniczyła również w translacjach z literatur nowożytnych[14]. Włoskie projekty przekładowe, realizowane na szeroką

11 Po śmierci Zygmunta Augusta na króla Polski został koronowany Henryk Walezy, który nie znał języka swoich poddanych. W 1576 roku na tronie zasiadł Stefan Batory, który podobnie jak jego poprzednik, nie władał polszczyzną.

12 K. Niklewiczówna, *Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim* [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1977, s. 98.

13 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., karta tytułowa.

14 J. Ślaski, *Tłumaczenia w Polsce doby renesansu oraz pogranicza baroku* [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, dz. cyt., s. 163 i nast.

skalę, oraz częste wyprawy polskich uczonych na Półwysep Apeniński sprzyjały pośredniczeniu włoskich tłumaczeń w praktyce translatorskiej rodzimych autorów. Za pomocą języka włoskiego przyswajano polszczyźnie teksty mistyków hiszpańskich, m.in. Ludwika z Grenady[15]. Nie sposób jednak określić skali tzw. przekładów zapośredniczonych, ponieważ nie wszyscy autorzy przyznawali się do korzystania z tłumaczeń. Informacja zawarta na karcie tytułowej wskazuje na bezpośrednie źródło przekładu, jakim była włoska wersja dzieła Ceriola. Zastosowanie przez tłumacza tego rodzaju metody translatorskiej, wiąże się z koniecznością rozszerzenia obszaru badawczego. Przedmiotem analizy staje się zatem relacja trzech tekstów. W tym przypadku: *Rady pańskiej* Górskiego, włoskiego tłumaczenia oraz hiszpańskojęzycznego oryginału.

Warto również przyjrzeć się wyrażeniu użytemu w tytulaturze, które informuje czytelnika, że *Rada pańska* została „przełożona". Renarda Ocieczek, analizując wypowiedzi siedemnastowiecznych tłumaczy, zauważyła pewną prawidłowość w nazewnictwie, która wskazywałaby na świadome różnicowanie określeń „przetłumaczone" i „przełożone". Utwory, które w tytułach zawierają termin „tłumaczenie" i jego derywaty, można ze współczesnego punktu widzenia nazwać przekładami literalnymi i filologicznymi. W przypadku translacji charakteryzujących się swobodą artystyczną tłumacza, posługiwano się określeniem „przekład"[16]. Hipoteza ta, oparta na analizie tytułów przekładów siedemnastowiecznych, wskazuje na rozróżnienie terminologiczne, które wiąże się bezpośrednio ze świadomością teoretyczną autorów tego okresu. *Rada pańska* wydana u schyłku XVI wieku być może również odzwierciedla tendencję heterogeniczności pojęciowej. Teza ta wydaje się tym bardziej zasadna, że zarówno Górski, jak i Jan Januszowski, który miał wpływ na ostateczny kształt pierwszego wydania traktatu, byli doświadczonymi edytorami[17].

Ze wstępu zamieszczonego przez Januszowskiego w pierwodruku wynika,

15 Tamże, s. 164.

16 R. Ocieczek, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie twórczym* [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, red. J. Pelc, Warszawa 1973, s. 281.

17 Januszowski zajmował się również licznymi tłumaczeniami, niejednokrotnie wypowiadał także na temat praktyki translatorskiej. B. Nadolski, *Dokoła prac przekładowych w XVI wieku* „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1–2, s. 485. Ślaski umiejscowił Górskiego w drugim pokoleniu tłumaczy renesansowych, zaś młodszego o ponad dwie dekady Januszowskiego w trzecim pokoleniu; J. Ślaski, dz. cyt., s. 153.

że Górski zapoznał się z włoskim przekładem podczas pobytu w Neapolu. Wydawca zrelacjonował słowa autora:

> w Neapolim będąc, napadł był na włoską, z hiszpańskiego przełożoną, i za pobudką Jego M. pana Piotra Barzego, kasztelana przemyślskiego, naonczas posła od króla Jego M. do ojca świętego papieża i do króla hiszpańskiego, za pobudką Pawła Stępowskiego, naonczas agenta króla Jego M. w Neapolim, widząc rzecz dla swoich potrzebną, zdało się i samemu nie od rzeczy, gdyby ją był z włoskiego na polskie kto przełożył.[18]

Fragment ten zdradza nie tylko okoliczności, w których Górski zapoznał się z włoskim tłumaczeniem hiszpańskiego dzieła, ale wyjawia również motywacje skłaniające polskiego humanistę do podjęcia próby przekładu. W Neapolu autor *Rady pańskiej* spotkał dwóch rodaków: Piotra Barzego, kasztelana przemyskiego, który przyjechał do Włoch z misją dyplomatyczną (z ustaleń Czermaka wynika, że spotkanie z Barzym musiało mieć miejsce w roku 1567). Drugim przedstawicielem Polski, o którym mowa, był Paweł Stępowski, agent królewski w Neapolu w latach 1567–1568. Obaj zachęcali polskiego humanistę do tłumaczenia dzieła Hiszpana. Górski ocenił utwór pozytywnie, potwierdzając, że mógłby być przydatny w środowisku polskim. Początkowo jednak stawiał opór namowom ze względu na brak wiary we własne umiejętności pisarskie w języku polskim, dużo swobodniej czuł się bowiem, tworząc teksty łacińskie. Dlatego też liczył, że przekładu na język rodzimy dokona ktoś inny. Widząc jednak, że wraz z upływem czasu nikt nie podejmuje się próby translacji (podobno ze względu na trudność zadania i brak wynagrodzenia za wysiłek) postanowił spolszczyć utwór, wykorzystując pośrednictwo włoskiego przekładu. Należy przy tym zaznaczyć, że w obiegu literackim funkcjonowały wtedy co najmniej dwa przekłady włoskie hiszpańskiego *El Concejo i Consejeros del Principe*, autorstwa Lodovica Dolcego i Alfonsa d'Ulloa[19]. Obie translacje zostały wydane już w 1560, a więc rok po publikacji oryginału.

Warto również zauważyć, że na przekład traktatu Ceriola, oprócz Górskiego, zdecydowało się dwóch innych polskich pisarzy – Krzysztof Warszewicki i Bartosz Paprocki. Pierwszy z nich przetłumaczył tekst na język łaciński i jako jedyny korzystał z oryginału hiszpańskiego. Warszewicki zdecydował się na

18 J. Januszowski, Wstęp do: J. Górski *Rada pańska*, dz. cyt., s. 4.

19 J. Ślaski, dz. cyt., s. 164–165. T. Bałuk-Ulewiczowa, *Z dziejów zwierciadła władcy* [w:] *O senatorze doskonałym studia. Prace upamiętniające postać i twórczość Wawrzyńca Goślickiego*, red. A. Stępkowski, Warszawa 2009, s. 55 i nast.

bardzo dokładny przekład słów Ceriola, o czym sam zapewniał[20]. Wierność ta była podyktowana jego zamiarami – chciał udowodnić, jak tłumaczył w dedykacji Jerzemu Radziwiłłowi, że Hiszpania realizuje w pełni ustrój państwa monarchicznego bez cienia tyranii[21]. Bartosz Paprocki, podobnie jak Górski, dokonał przekładu zapośredniczonego, opierając swoje tłumaczenie na łacińskiej wersji jezuity Simona Schardiusa. Jednak ograniczył się w translacji do dwóch rozdziałów Ceriola. Skutkiem czego uzyskał dzieło opisujące cechy, jakie wymaga piastowanie urzędów publicznych, bez zagadnień związanych z polityką państwa. Dzieło zatytułował *Senator* i wydał w roku 1579[22]. Przedstawia ono małą wartość literacką, Bałuk-Ulewiczowa nazywa je „makaronicznym przekładem Ceriola"[23], wartym jednak uwagi ze względu na materiał socjolingwistyczny, jaki dostarcza.

W „zamknieniu" skierowanym do czytelnika Górski w sposób jednoznaczny podkreślił adaptacyjny charakter swojej strategii translacyjnej. Zachwalając Ceriola oraz popularność jego dzieła, zwrócił się do odbiorcy:

> Atoli podobno nie bez przyczyny napisane od człowieka wielkiego, nie bez przyczyny na włoskie i łacińskie przełożone; a na polskie czemuby przełożone być nie miały? To prawda, że do spraw i obyczajów naszych stosowana, a podobno trochę obszerniej; ale zaż lepiej gomoło wydać ją było?[24]

Ten krótki cytat stanowi jedyną wypowiedź Górskiego, ujawniającą zastosowaną przez niego technikę polonizacji realiów. Analiza porównawcza dostarcza jednak wielu dowodów zaświadczających o dosyć swobodnym potraktowaniu pierwowzoru, co zresztą stanowiło powszechną praktykę wśród renesansowych przekładów, które często odchodziły od swoich pierwowzorów na rzecz wszelkiego rodzaju przeróbek, adaptacji czy parafraz.

Stosunek dzieła tłumaczonego do oryginału często był uzależniony

---

20 *„Verbum enim verbo redditum est, quidquid in materia tam gravi et ardua breviter et succincter ab eo* [Ceriola] *est exaratum"*. Tak wyraził się o swoim przekładzie Warszewicki. Cyt. za: W. Czermak, Wstęp do: J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. X.

21 Warszewicki był zwolennikiem ustroju monarchicznego, o czym pisał wprost w swoich *Paradoksach*. K. Warszewicki, fragment *Paradoksów*, przeł. J. Gajda [w:] *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna XVI wieku*, oprac. L. Szczucki, Warszawa 1978, s. 383–384. T. Wierzbowski, *Krzysztof Warszewicki i jego dzieła*, Warszawa 1887.

22 K. Niklewiczówna, dz. cyt., s. 98.

23 T. Bałuk-Ulewiczowa, dz. cyt., s. 57.

24 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 130.

od celu, jaki przyświecał jego twórcy. Autorzy renesansowych prac translacyjnych musieli więc dokonywać wyboru między dosłownością tłumaczenia, która często wiązała się z niejasnością przekazu, a swobodą twórczą oddalającą przekład od pierwowzoru, jednak dbającą o wierną wykładnię sensów. Konieczność opowiedzenia się za jedną z tych metod, doprowadziła do ukonstytuowania się wśród twórców tłumaczeń dwóch konkurencyjnych postaw. Pierwsza z nich postulowała wierne podążanie za słowami oryginału, druga dopuszczała udział inwencji twórczej autora i swobodne kształtowanie przekładu. O ile dosłowność tłumaczenia była uzasadniona w przypadku translacji Pisma Świętego, dzieł teologicznych, to utwory o tematyce politycznej, dydaktyczno-moralizatorskiej, pedagogicznej, historycznej znacznie częściej odchodziły od literalności[25]. Świadomość autorów renesansowych przekładów na ogół przejawiała się w trosce o recepcję dzieła. Determinantą podjętych prac translatorskich była chęć oddziaływania na opinię publiczną, objawiająca się, m.in. w utworach politycznych czy tekstach obozu reformacyjnego i kontrreformacyjnego, które były reakcją na określoną sytuację w kraju. Silna potrzeba wpływu i kształtowania postaw moralnych wśród audytorium cechowała naturalnie również literaturę parenetyczną. Można zatem z całą pewnością stwierdzić, że aby dotrzeć do jak najszerszego grona polskich odbiorców i uczynić swój przekaz zrozumiałym, tłumacze wybierali metodę twórczej swobody, która pozwalała na wprowadzanie modyfikacji w warstwie językowej i przedmiotowej. Z dzisiejszej perspektywy widzimy zbieżność tego podejścia ze współczesnymi teoriami przekładu. O dostosowaniu przekazu do docelowego odbiorcy tłumaczenia pisał, m.in. Werner Koller, który w swojej koncepcji translatologicznej uwzględnił ekwiwalencję pragmatyczną, a więc modelowanie translacji w oparciu o odniesienie do potencjalnego czytelnika[26]. O uzależnieniu ukształtowania przekładu od czynników takich jak: charakter komunikatu, cel autora-tłumacza, rodzaj odbiorców pisał także Eugene Nida. Stopień adaptacji tekstu nasila się zawsze, gdy tłumacz chce uzyskać więcej niż tylko przekaz informacyjny[27]. W jakim stopniu zatem charakter przekazu parenetycznego, cel Górskiego i jego chęć przystosowania lektury do polskiego audytorium wpłynęły na kształt *Rady pańskiej*?

25 W. Borowy, *Dawni teoretycy tłumaczeń* [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 23–24. J. Ślaski, dz. cyt., s. 169.

26 W. Koller, *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa*, przeł. P. Zarychta [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 143 i nast.

27 E.A. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, dz. cyt., s. 51 i nast.

Zastosowana przez Górskiego technika przekładu zapośredniczonego obliguje do przeanalizowania stosunku włoskiej wersji dzieła do hiszpańskiego oryginału[28]. Tak jak już wspomniałam, istnieją co najmniej dwie wersje włoskie dzieła Ceriola: autorstwa Lodovica Dolcego[29] oraz Alfonsa d'Ulloa[30]. Niestety ani Górski, ani Januszowski nie wskazali, na podstawie którego z dwóch tłumaczeń powstała *Rada pańska*. Brakuje także opracowań komparatystycznych, które analizowałyby związek utworu polskiego autora z pierwowzorem i translacjami włoskimi. Sprawę ułatwia jednak charakter obu przekładów, które są zgodne z oryginałem pod względem struktury dzieła i treści. Drugi z wymienionych twórców już w tytulaturze wskazuje „tradotto fedelmente", a więc „przetłumaczone wiernie". Z porównania wynika, że obaj autorzy włoskich przekładów powtórzyli słowa i tezy Ceriola, zachowali kompozycję, przytoczyli całą argumentację, wszystkie wątki i wzorce osobowe za tekstem hiszpańskim. Dolce i d'Ulloa przetłumaczyli również oryginalną dedykację Filipowi II Habsburgowi, prolog oraz krótkie podsumowanie kończącedzieło. Wprowadzając własne treści, ograniczyli się jedynie do paratekstów (dedykacji przekładu i krótkiego wstępu).

Rada pańska jest niemalże całkowicie zgodna z włoskimi tłumaczeniami, a co za tym idzie – również z tekstem hiszpańskim, pod względem ogólnej struktury dzieła. Przy czym Górski w tej zbieżności ograniczył się jedynie do treści właściwej, traktującej o radzie królewskiej, pominął natomiast wszelkie dedykacje, wstępy tłumacza i autora oryginału oraz podsumowanie. Nie wprowadził także własnej dedykacji i wstępu, być może dlatego, że utwór chciał ofiarować królowi, który niespodziewanie zmarł przed ukazaniem się publikacji, przez co zabiegi te okazały się zbyteczne[31]. Słowa komentarza, dotyczące traktatu, zamieścił w „do czytelnika zamknieniu"[32]. Dzieło polskiego autora składa się, podobnie jak przekłady włoskie i oryginał Ceriola, z czterech

28 F.F. Ceriol, *El Concejo i Consejeros del Principe. Obra de F. Furio Ceriol: que es el libro primero del quinto Tratado dela institucion del Principe*, Antwerpia 1559.

29 F.F. Ceriol, *Il Concilio overo Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe. Opera dottiss di Furio Ceriolo; la quale e il primo libro del trattato della institutione del Prencipe. Tradotta di lingua Spagnuola nella volgare Italiana, per Lodovico Dolce*, przeł. L. Dolce, Ferrara 1560.

30 F.F. Ceriol, *Il Concilio, et Consiglieri del Principe. Opera di Federigo Furio Ceriolo, ch'é il primo libro della quinto trattato della institutione del Principe. Tradotto fedelmente di lingua Spagnuola secondo il testo originale dell'autore, per Alfonso d'Ulloa*, przeł. A. d'Ulloa, Venetia 1560.

31 W pierwszym wydaniu *Rady pańskiej* własną dedykację staroście gostyńskiemu Stanisławowi Garwaskiemu zamieścił Januszowski.

32 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 130.

głównych części[33]. Pierwsza zawiera krótkie wprowadzenie definiujące radę królewską i wyznacza siedem obszarów działalności, według których ma się ona dzielić[34]. Drugą i trzecią część stanowią rozważania dotyczące znaków godności namiestnika królewskiego. Najobszerniejszy fragment dzieła stanowi ustęp traktujący o piętnastu cechach godnego namiestnika królewskiego, wynikających z cech charakteru i naturalnych predyspozycji, wykształcenia i zdobytych umiejętności, a także z przyjętych zasad moralnych[35]. Trzecia część to znaki godnego przedstawiciela, wynikające z jego wyglądu zewnętrznego i wieku[36]. Ostatni fragment to skierowane do króla w formie krótkich zaleceń przestrogi. Pisząc, że *Rada pańska* jest „niemalże" zgodna pod względem ogólnej struktury z włoskimi wersjami i oryginałem, należy w tym miejscu uszczegółowić, że odstępstwo stanowi właśnie ilość przestróg. Górski sformułował osiem zaleceń, zaś Ceriola, Dolce i d'Ulloa dziewięć. Rozbieżność ta bynajmniej nie wynika z przeoczenia Górskiego treści dziewiątej wskazówki, która zaleca władcy wezwanie przyszłego namiestnika i nakazanie mu złożenia przysięgi dbania o dobro kraju. Dziewiąta przestroga, zarówno w wersjach włoskich, jak i w oryginale, jest bardzo krótka, być może dlatego polski autor włączył ją w tekst ósmego zalecenia *Rady pańskiej*. Przyglądając się kompozycji polskiego traktatu, dostrzegamy zasadniczą zbieżność pod względem układu poszczególnych części z tekstami włoskich tłumaczy i hiszpańskim utworem, jednak im bliżej wnikamy w strukturę tekstu, tym więcej różnic jesteśmy w stanie wskazać. Analiza treści traktatu ujawnia szereg praktyk transpozycyjnych.

---

33 W spisie treści zamieszczonym w edycji tłumaczenia Dolcego wyróżnione są trzy główne części traktatu – definicja rady i jej podział, cechy doradcy ze strony duszy oraz znaki ze strony ciała. „Cap. I. Qvello, che é il Concilio del Prēcipe, e quanti Concilii si richieggono. Cap. II. Del Consigliere, e prima sue qualità, quanto all'animo. Cap. III Delle qualità del Consigliere, quanto al corpo". Zbiór napomnień skierowanych do króla stanowi podsumowanie dzieła: „Sommario e fine di tutta l'opera". F.F. Ceriol, *Il Concilio overo Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe*, dz. cyt., spis treści.

34 Są to: „rada dochodów wszytkich i skarbu pospolitego", „rada dozoru wszelakiego, wewnętrznego rządu i pokoju", „rada wojenna", „rada wszelakich dostatków i żywności czasu pokoju i wojny", „rada praw", „rada dozoru ludzi występnych", „rada: dobre i godne opatrować". J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 15–34.

35 Znaki godności „ze strony dusze": „dowcip", „nauka", „języków różnych umiejętność", „wiadomość dziejów dawnych", „wiadomość cnoty", „biegłość", „znajomość krajów obcych", „wiadomość mocy pana swego i nieprzyjaciół jego", „ życzliwość ku panu i miłość ku Rzeczypospolitej", „znak: nie jednej części, ale wszytkim dogadzać", „dobroć wrodzona", „nieżałowanie chleba", „uczynność", „skłonność do ludzi", „statek". Tamże, s. 34–105.

36 Znaki godności „wedle ciała": „lata", „przyrodzenie", „wzrost", „udatność", „wdzięczność twarzy i mowy". Tamże, s. 105–114.

Górski za jedną z wersji włoskich przyjął określoną strategię prowadzenia wykładu, która polegała na przeplataniu głównych rozważań przykładami osobowymi i odwołaniami, pełniącymi funkcję argumentacyjną. Wstęp definiujący radę w tekście Ceriola rozpoczynają słowa: „El Concejo del Principe, es una congregacion o aiuntamiento de personas escogidas para aconsejarle en todas las concurrencias de paz i de guerra"[37]. Hiszpan nazwał radą królewską zgromadzenie osób wybranych, których zadaniem jest doradzanie zarówno w sprawach pokoju i wojny. Pierwsze zdanie polskojęzycznego traktatu brzmi: „Rada pańska albo raczej królewska jest zebranie osób mądrych, z wiela obranych, którychby król i pan używał we wszytkich potrzebach rzeczypospolitej czasu pokoju i czasu wojny"[38]. Górski za jedną z włoskich wersji odtworzył dokładnie główną tezę Ceriola. Polski autor przetłumaczył tą myśl, jednak w dalszych rozważaniach rozwinął własne spostrzeżenia. Konstruując tekst koncentrował się na głównych tezach traktatu, natomiast w egzemplifikacjach odchodził od tekstu pierwotnego i uzupełniał strukturę wykładu. Dlatego też bardzo rzadko odnajdujemy w treści *Rady pańskiej* dosłowne tłumaczenia słów pierwowzoru, objawiają się one czytelnikowi zazwyczaj na początku poszczególnych części tekstu, gdzie wysuwane są ogólne tezy.

Wysoki stopień samoistności *Rady pańskiej* zasygnalizował Czermak we wstępie do dziewiętnastowiecznego wydania traktatu. W przedmowie do edycji z 1892 roku, porównując tekst polskiego humanisty z przekładem Warszewickiego, uznanego za wierne tłumaczenie hiszpańskiego oryginału, stwierdził:

> Można orzec [...] śmiało, że Rada pańska jest we większej części wyłączną własnością naszego autora, odbiciem i wpływem jego osobistych zapatrywań. Zawisłość od dziełka hiszpańskiego ogranicza się do zasadniczej treści: co do licznych szczegółów tej treści z jednej strony, a z drugiej co do sposobu wypowiadania myśli, co do wyboru wyrażeń i określeń, co do języka, to jest co do całej formy zewnętrznej, nosi rzecz Górskiego na sobie oczywiste piętno samoistności.[39]

Czermak dostrzegł te ustępy *Rady pańskiej*, które są wynikiem osobistych obserwacji Górskiego. Wydawca ocenił, że polski traktat zasadniczo różni

37 Wszystkie cytaty obcojęzycznych wersji traktatu przytaczam z zachowaną oryginalną pisownią wydania. F.F. Ceriol, *El Concejo i Consejeros del Principe*, dz. cyt., s. 1.
38 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 9.
39 W. Czermak, dz. cyt., s. XII.

się od pierwowzoru, czerpie z niego ogólne tezy, jednak w szczegółowych wykładach odbiega od oryginalnej treści. Przyjrzyjmy się zatem dokładnie modyfikacjom, na jakie zdecydował się polski humanista, które w największym stopniu wpłynęły na ostateczny kształt *Rady pańskiej*.

Gérard Genette omawiając mechanizmy, które są częścią „transformacji poważnej" czyli transpozycji tekstu pierwotnego (hipotekstu) do tekstu wtórnego (hipertekstu), wyróżnił modyfikacje formalne i tematyczne. Przy czym nie bez znaczenia jest, że zmiany w warstwie formalnej nierzadko wpływają na zmianę sensu. Granica między tego typu praktykami transpozycyjnymi jest płynna, a jedne modyfikacje są skutkiem innych ingerencji w strukturę tekstu pierwotnego[40]. Tego typu powiązanie mechanizmów transpozycyjnych jest widoczne w *Radzie pańskiej*. Górski wykorzystał zarówno transformacje w warstwie tematycznej, jak i formalno-językowej. Liczne zmiany na płaszczyźnie formalnej przyczyniły się w sposób znaczący do zmian tematycznych.

Pierwszą techniką transformującą, która w całości jest udziałem *Rady pańskiej*, jest tłumaczenie. Przenoszenie tekstu z jednego języka do innego niesie ze sobą szereg modyfikacji, które są również udziałem innych praktyk transpozycyjnych (np. transstylizacji). O ile w przypadku tłumaczenia bliskiego pierwowzorowi sprawa jest prosta, to każde odejście od zasadniczej treści hipotekstu, a więc tekstu tłumaczonego, rodzi kolejne komplikacje. Wielostopniowy proces adaptacyjny prowadzi do konsolidacji różnych środków transformacyjnych, czego przykładem jest *Rada pańska*. Wynika to z faktu, że tłumaczenia swobodne są sumą wykorzystanej techniki translacyjnej i innych mechanizmów ingerujących w treść pierwotną.

Modyfikacjami formalnymi, które stanowią najobszerniejszą grupę zmian wprowadzonych w polskiej adaptacji, są transformacje ilościowe (a więc redukcje i poszerzenia). Procesom redukcyjnym zostały poddane głównie ustępy z ostatniej części utworu, a mianowicie z „przestróg pańskich" – zaleceń skierowanych bezpośrednio do króla. Górski streścił lub całkowicie pominął także część obszernych nawiązań zawartych w przekładzie, które odnosiły się szczegółowo do realiów hiszpańskich. Prawdopodobnie dlatego, żeby nie obciążać polskiego odbiorcy. Zachował jedynie krótkie odwołania do hiszpańskiej rzeczywistości,

40 G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 228 i nast.

aby zobrazować działanie pewnych mechanizmów i wprowadzić analogiczne odniesienie do polskiego środowiska. Jak odkreślił Jan Ślaski, w renesansowej praktyce przekładowej, rolę dominującą odgrywa substytucja[41]. Przy czym skala polonizacji realiów w tekstach szesnastowiecznych twórców wahała się od drobnych ingerencji do rozległych zmian, które całkowicie przeobrażały tekst pierwotny. Górski w treści trzeciej przestrogi umieścił następujące spostrzeżenie:

> Pan, który ma pod swoją mocą różne państwa, różnym narodom panuje, ma też radę swoję ze wszytkich onych narodów i z każdego państwa do rady brać, nie z jednego albo dwu tylko. Na przykład: król hiszpański ma pod swoją mocą aragońskie, kastylijskie, sycylijskie, neapolitańskie królestwa, księstwo madyolańskie i insze; otóż też radę swoję nie jedno z Aragonijej albo z Kastylijej, ale ze wszytkich państw swoich obierać ma. Ma radę swoję osadzać Hiszpany, Sycylijczykami, Włochy, Flandry etc. Pan nasz tymże sposobem ma brać do rady nie tylko Polaki, ale też Litwę, Mazury, Ślężaki, Prusaki i Rusaki, nie jednego domu albo familijej, ale każdego, kto się do tego godzi, chceli dobrze w pokoju i w zgodzie państwo swe zachować.[42]

Górski powtórzył treść napomnienia dla władcy, który sprawuje władzę nad różnymi państwami i obywatelami różnych narodowości, aby do rady przyjmował przedstawicieli każdej z tych grup. Autor przedstawił najpierw przykład władcy hiszpańskiego, tak jak ma to miejsce u Ceriola, Dolcego i d'Ulloa, wyliczając przedstawicieli narodów, którzy powinni zasiadać w radzie Hiszpanii, a następnie rozwinął analogię uwzględniającą realia polityczno-społeczne szesnastowiecznej Polski. Należy podkreślić, że oba tłumaczenia włoskie powtarzają dokładnie i w tej samej kolejności wszystkie krainy wymienione w oryginale, a więc Królestwo Aragonii, Kastylii, Sycylii, Neapolu, Księstwo Mediolanu i Burgundii[43]. Już w pierwszym wydaniu *Rady pańskiej* pominięto jednak Księstwo Burgundii. Być może jest to skutek ingerencji Januszowskiego, który oprócz wniesienia poprawek w warstwie stylistyczno-językowej

41 J. Ślaski, dz. cyt., s. 170.

42 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 119.

43 „[...] Corone di Aragone, Castiglia, Sicilia, Neapoli, Milano, et gli stati bassi della casa di Borgogna". F.F. Ceriol, *Il Concilio, et Consiglieri del Principe*, dz. cyt., s. 78–79. „[...] le corone di Aragona, di Castiglia, di Sicilia, di Napoli, di Melano, e di questi stati inferiori della casa di Borgogna". F.F. Ceriol, *Il Concilio overo Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe*, dz. cyt., s. 96.

prawdopodobnie przynajmniej raz naruszył treść dzieła[44]. Co istotne, Górski pisał swój utwór w latach 1571–1572, złożył zaś rękopis Januszowskiemu w 1577. W tym też roku Księstwo Burgundii przejęła Francja. Tłumaczy to usunięcie tej krainy z treści traktatu wydanego w roku 1597.

Procedurom redukcyjnym, a dokładnie wycięciu, zostały poddane także te fragmenty włoskiego przekładu, które odwołują się do astrologii[45]. Co więcej, autor zamieścił jako uzupełnienie w obrębie piątego znaku godności, jakim jest „wiadomość cnoty", fragment potępiający wiarę w tego typu praktyki. Zgubny wpływ astrologii ma ilustrować nawiązanie do Juliusza Cezara:

> Temu podobnych u nas niemało, którzy o królestwie myśląc, dają sobie astrologom tak mądrym, jako i sami, praktykować. Ci też królestwo i rzeczy wielkie im obiecują i zatym do tego je przywodzą, że Juliusza w wszeteczeństwie, w utratach naśladują […].[46]

Transformacja redukująca fragmenty nawiązujące do astrologii, była więc świadomym zabiegiem autora *Rady pańskiej*. Górski nie wprowadził tych treści ze względu na ich sprzeczność z własnym światopoglądem. Jest to dowód potwierdzający fakt, że traktat polskiego humanisty jest wiernym odwzorowaniem jego zapatrywań. Nie dość, że pominął on fragmenty niezgodne z jego poglądami, to wprowadził w obręb dzieła własne sądy, które szczegółowo objaśnił.

Trzecią grupą praktyk transpozycyjnycych są modyfikacje powiększające. Procedury te to: rozciąganie, a więc rozwój tematyczny hipertekstu, rozrost – innymi słowy rozwinięcie stylistyczne, oraz trzeci wariant – rozszerzenie, czyli połączenie dwóch poprzednich praktyk[47]. O wzbogaceniu *Rady pańskiej* zadecydowało kilka czynników: po pierwsze – obszerne wykłady Górskiego dotyczące konkretnych zagadnień (np. prawdziwego szlachectwa), po drugie – aluzje do stosunków polskich, po trzecie – autorskie odwołania do konkretnych

44 Fragment ten dotyczy wojny polsko-moskiewskiej, a dokładniej jej etapu nazywanego przez historyków pierwszą wojną północną. Konflikt o panowanie w Inflantach i hegemonię na Morzu Bałtyckim zaowocował utratą Połocka w 1563 roku. Górski wspomniał o tym fakcie, aby przypomnieć sytuację zlekceważenia zagrożenia ze strony moskiewskiej. Jak zauważył Morawski, nie byłoby w tym nic dziwnego, z uwagi, że Górski pisał *Radę pańską* w latach 1571–1572, a rękopis złożył na ręce przyszłego wydawcy w roku 1577. Niepokój jednak budzi sformułowanie „acz chwała Bogu, żeśmy go dostali". Stwierdzenie to odnosi się do odzyskania przez Polskę Połocka, które nastąpiło dopiero w 1579. Musiał zatem wyrażenie to dopisać Januszowski. J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 77; K. Morawski, dz. cyt., s. 20.

45 F.F. Ceriol, *Il Concilio overo Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe*, dz. cyt., s. 87, 88, 116.

46 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 61.

47 G. Genette, dz. cyt., s. 252.

postaci. Są to przykłady rozwoju tematycznego hipertekstu. Zabiegi te nie przerywają i nie modyfikują głównych tez zaprezentowanych w hiszpańskim oryginale i włoskich przekładach, mają na celu uzupełnić tok egzemplifikacyjny i uatrakcyjnić go w odbiorze.

Aluzje do stosunków polskich stanowią ważny element adaptacyjny, który został wyjątkowo pozytywnie oceniony, zarówno przez Czermaka – dziewiętnastowiecznego wydawcę, jak i przez Morawskiego – autora monografii Górskiego. Pierwszy z nich bardzo entuzjastycznie wypowiedział się na temat autorskich zabiegów twórcy:

> A trzeba dodać, że właśnie przez to, co autor nasz dopowiedział do wywodów Cerioli, czem je rozszerzył i uzupełnił, stanął jego utwór o wiele wyżej od wzoru. W oczach naszych nadają mu wyjątkowej wartości ustępy, dotyczące stosunków polskich.[48]

Czermak zauważył, jak wiele własnej inwencji wykorzystał Górski przy pisaniu *Rady pańskiej*. Według wydawcy, o szczególnej wartości traktatu decydują właśnie te fragmenty, które nawiązują do polskich realiów. Morawski natomiast był pod wrażeniem postawy humanisty, która objawia się w „polskich" ustępach:

> zasługują na wyszczególnienie i uznanie ustępy wprost społeczeństwa polskiego dotyczące. Wieje w tem całem piśmie jakiś szeroki powiew duchowy, wolny od wszelkiej ciasnoty czy to narodowej, czy prowincyonalnej, czy to rodowej. Przeciwko zaściankowości na wszelkiem polu walczy autor dosadną i ostrą bronią. Kruszy więc naprzód kopią za podróżami za granicę i złote daje rady na drogę.[49]

Badacz zaakcentował otwartość autora i potępianie uprzedzeń. W dalszych fragmentach monografii z uznaniem przywołał te ustępy, w których Górski surowo napiętnował bezmyślne zachowania Polaków i otwarcie skrytykował przywary szesnastowiecznego społeczeństwa.

Kilkanaście fragmentów stanowiących aluzje do stosunków polskich są niewątpliwie autorskimi wypowiedziami Górskiego. Są to stwierdzenia nawiązujące do realiów polskich, często trafne obserwacje społeczeństwa, dotyczące nieprawidłowych postaw i błędów. Polski humanista wspomniał, m.in. o nad-

48 W. Czermak, dz. cyt., s. XII.
49 K. Morawski, dz. cyt., s. 20.

użyciach i okrucieństwie rycerskim, które jest wynagradzane dobrą opinią wśród społeczeństwa polskiego. Wyraził niezadowolenie z faktu, że w Polsce nie ma stabilnego systemu prawnego, a ustawodawstwem zajmują się osoby przypadkowe. Potępił uprzedzenia narodowościowe Polaków, przywołując sytuację wrogości Polaków do Mazurów z czasów wcielenia Mazowsza do organizmu państwowego. Te kilkanaście fragmentów zaświadcza o dużym stopniu samodzielności dzieła Górskiego.

Kolejnym elementem, który powiększa treść traktatu polskiego autora są nawiązania do postaci biblijnych i historycznych. Tego typu odniesienia odnajdujemy również w przekładach Dolce i d'Ulloa oraz w hiszpańskim oryginale[50], jednak Górski zdecydował się na znaczne rozszerzenie katalogu przywołanych osób[51]. Wykorzystał zaledwie połowę odwołań z włoskiej translacji, ale wprowadził do *Rady pańskiej* szereg własnych nawiązań do konkretnych bohaterów, głównie starożytnych i biblijnych, a także tych z historii nieodległej szesnastowiecznemu odbiorcy. Charakter tych nawiązań nie jest jednak jednolity. Nawiązania w *Radzie pańskiej* ze względu na pełnione przez nie funkcje w tekście, można podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich wprowadza wzorce i antywzorce zachowań. Zabieg wykorzystywania w toku egzemplifikacyjnym reprezentantów-nosicieli poszczególnych cnót i postaw afirmowanych przez twórcę, a także prezentacja antywzorów postępowań jest silnie powiązana z tradycją literatury parenetycznej. Hanna Dziechcińska na podstawie analizy starożytnych form wyodrębniła dwa typy przekazów parenetycznych. Pierwszy z nich to konstrukcja „wzoru", która opiera swoją wykładnię dydaktyczną na konkretnej postaci, będącej swoistym „nosicielem" pożądanych cnót i umiejętności. Drugi typ realizuje się poprzez zbiór zaleceń i rad skierowanych do czytelnika, przy czym dzieła posługujące się

50 Postacie przywołane przez Ceriola i występujące w obu włoskich wersjach to: Hannibal s. 12–13, 62; święty Piotr s. 24; Platon s. 60; Kallikratidas s. 61; Fabiusz Wielki s. 61; Herosi s. 77; Hipokrates s. 90; Galen s. 90; Arystoteles s. 90; król Dawid s. 94; Absolon s. 94; Architofel s. 94; F.F. Ceriol, *Il Concilio overo Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe*, dz. cyt., s. 12 i nast.

51 Postacie przywołane przez Górskiego: Salomon s. 22, 54; Gedeon s. 22; Mojżesz s. 22, 54; Dawid s. 22, 117; Jozue s. 22; cesarz Justynian s. 26; król Filip s. 28; Hannibal s. 38, 81; królowa Dydona s. 38; Arystoteles s. 43, 56, 65, 112; Cyceron s. 43, 56; Pyrrus i Cyneasz s. 45; Władysław Warneńczyk s. 48; Hipokrates s. 54; Solon s. 54; święty Hieronim s. 55; Krezus i Darius s. 55; Lukullus s.55; Mitrydates s. 55; Tigranes s. 56; Juliusz Cezar s. 61; Ulisses s. 74; Homer s. 74; Gnato i Thrason s. 76–77; Kallikratidas s. 80; Fabiusz Wielki s. 80; Roboam s. 108; Sokrates s. 110; Ezop s.110; Priam s. 112; król hiszpański Ferdynand i król Karol s. 116; Absalom s. 117; Architofel s. 117; Salustiusz s. 117; cesarz August s. 123, 133; Neron s. 123; Tomasz Apostoł s. 126; Zygmunt I s. 126; Pliniusz s. 130; J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 22 i nast.

tym wykładnikiem parenetycznym są mocno zróżnicowane pod względem siły perswazji. Konstrukcja wzoru realizowała się w bajkach, parabolach, formach narracyjnych, biograficznych i w hagiografii. Forma zaleceń była domeną różnego rodzaju traktatów, a także zwierciadeł[52]. *Rada pańska* realizuje drugi typ przekazu, zaleca odbiorcy określony typ postępowania, konstruuje katalog pożądanych cech namiestnika królewskiego, wskazuje na pewne aspekty służby państwu i poucza. Traktat Górskiego czerpie również z tradycji prezentowania wzorów na konkretnej postaci, przy czym tego typu nawiązań jest w dziele bardzo dużo. Odgrywają one ważną rolę w procesie argumentacji retorycznej, są także wyrazem świadomości autora. Największym bogactwem odwołań do postaci charakteryzuje się druga część traktatu, która przedstawia cechy godnej rady pańskiej. Jest to oczywiście podyktowane specyfiką poruszanych kwestii i zagadnień związanych z opisem predyspozycji do pełnienia stanowisk publicznych.

Druga grupa to odniesienia do słów i dzieł różnych autorów, postaci starożytnych, bohaterów biblijnych. Górski wykorzystał te nawiązania, aby odwołać się do autorytetu, zyskać przychylność odbiorcy i tym samym przekonać go o słuszności własnych tez. Autor przywołał, m.in. *Pandekta* cesarza Justyniana, dzieła Cycerona i Arystotelesa, zbiór aforyzmów Hipokratesa, słowa Solona, świętego Hieronima, Pliniusza, Salustiusza[53]. Trzecia grupa to nawiązania do zdarzeń i postaci historycznych, wątków biblijnych. Mają one w większości za zadanie objaśniać tezy Górskiego, bądź służyć przestrodze. W ramach tej funkcji autor odwołał się, m.in. do króla Hiszpanii Filipa II, Władysława Warneńczyka, Juliusza Cezara, Sokratesa i Ezopa, Nerona i Oktawiana Augusta[54]. Sporą grupę egzemplów stanowią nawiązania do narodów, państw i ich ustrojów, systemów politycznych. Górski najczęściej wykorzystywał spostrzeżenia dotyczące Włoch oraz Hiszpanii, aby skonfrontować je z sytuacją Polski. Pokaźna ilość nawiązań odnosi się także do starożytnych republik.

Traktat polskiego humanisty, pod względem bogactwa nawiązań znacznie przewyższa tłumaczenia włoskie i hiszpański oryginał. Po zestawieniu wszystkich tekstów, można dostrzec, jaką wartość niosą ze sobą odwołania w traktacie polskiego autora. Obcojęzyczne teksty w konfrontacji z *Radą pańską* wydają się mało atrakcyjne dla czytelnika, z uwagi na jednorodny charakter przekazu,

52 H. Dziechcińska, dz. cyt., s. 356–357.
53 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 27, 43, 54, 55, 56, 65, 117, 130.
54 Tamże, s. 28, 48, 61, 110, 123, 123.

który właśnie przez brak punktów ożywiających wypowiedź obnaża swój dydaktyzm. Zalecenia i rady Górskiego poprzeplatane rozwiniętą strukturą nawiązań, stanowią urozmaicony sposób perswazji skierowanej do szesnastowiecznego odbiorcy, pozbawionej nachalnego dydaktyzmu i moralizatorstwa.

O rozwinięciu stylistycznym zadecydowało, m.in. wprowadzenie w toku narracji zwrotów przysłowiowych, na bazie których autor rozwinął kolejne spostrzeżenia i rady dla czytelnika. Wydanie *Rady pańskiej* z 1892 roku zawiera ponad siedemdziesiąt zwrotów wyróżnionych rozstrzelonym drukiem. W przedmowie wydawcy dziewiętnastowiecznego przedruku czytamy:

> Co do wydania Rady pańskiej z r. 1597 (jedynego), musi ono należeć do rzadkości bibliograficznych. Nie mam wiadomości, aby którykolwiek ze zbiorów krajowych posiadał to dziełko, prócz biblioteki hr. Działyńskich w Kórniku, z której egzemplarza został dokonany niniejszy przedruk.
>
> Książka, formatu 40, drukowana jest czcionkami gotyckiemi: tylko tytuły rozdziałów i zwroty przysłowiowe odznaczone literami łacińskiemi. Rozróżnienie to zachowuję w niniejszem wydaniu, uwydatniając zwroty przysłowiowe rozstrzelonym drukiem.[55]

Z fragmentu tego dowiadujemy się, że Czermak dokonując przedruku korzystał z pierwszego wydania *Rady pańskiej*. Cytat ujawnia także, że wyróżnione fragmenty w strukturze dzieła są zwrotami przysłowiowymi, które zostały wyodrębnione już w pierwszej edycji traktatu. Oceniając wartość językową tekstu Czermak, porusza wątek użycia aforyzmów:

> Liczne zalety wewnętrzne podnosi znakomicie jedna zewnętrzna, mianowicie piękność języka. Odznacza się on barwnością, potoczystością, i jędrnością, zadziwia wielką obfitością i szczęśliwym doborem rodzimych przysłowiowych zwrotów, dostatkiem trafnych wyrażeń i ujmuje wreszcie jakimś odrębnym, archaistycznym polorem.[56]

Według wydawcy, szczególne walory językowe tekstu, są wynikiem m.in. użycia rodzimych zwrotów przysłowiowych.

Wykorzystywanie paremii w literaturze doby staropolskiej stało się z czasem zjawiskiem powszechnym. Początkowo występowały sporadycznie, jak wskazał Maciej Eder, „na kartach kodeksów (głównie jako dopiski na margi-

55 W. Czermak, dz. cyt., s. XIV–XV.
56 Tamże, s. XIII.

nesach)"[57]. Następnie zaczęły się pojawiać w tekstach literackich, w których pełniły różnorakie funkcje. W *Rozmowie mistrza Polikarpa ze śmiercią* i *Rozmowach, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprosnym* posłużyły one indywidualizacji języka postaci. W utworze Biernata z Lublina *Żywot Ezopa Fryga, mędrca obyczajnego i z przypowieściami jego* z 1522 roku *proverbia* pojawiały się w morałach i tytułach bajek, charakteryzowały również język bohaterów[58]. Aforyzmami w swoich utworach posługiwali się chętnie twórcy epoki Zygmuntowskiej: Mikołaj Rej, Jan Kochanowski czy Łukasz Górnicki.

Forma i treść przysłów, do których odwołał się Górski, jest mocno zróżnicowana. Niekiedy są to wyrażenia cechujące się alegorycznością, obrazowością lub opierające swą wykładnię na zasadzie kontrastu lub paralelizmu. Kiedy indziej są to sformułowania odnoszące się do wartości abstrakcyjnych. Ciekawymi konstrukcjami są zwroty, w których autor połączył metaforyczne ujęcie problemu z jego wykładnią: „jako ogień wszystko pali, tak zły człowiek żadnego nie chwali"[59], „bo jako suknią każdemu krawiec wedle ciała kraje, tak pan mądry wedle pożytku poddanych prawa swe im daje"[60], „we złej ziemi złoto się rodzi, a ludzie w ziemiach nieurodzajnych sprawniejszy, mędrszy, mężniejszy"[61]. Analizując funkcje, jakie pełnią wyrażenia przysłowiowe w traktacie polskiego autora należy odnieść się do ogólnych tendencji literatury renesansowej. Mirosław Korolko zwrócił uwagę na realizujący się przede wszystkim w formach prozatorskich w literaturze renesansowej „sentencjonalny charakter wypowiedzi odautorskiej"[62]. Popularność tej tendencji ma swoje źródło, zdaniem badacza, w dydaktyczno-pragmatycznej wymowie dzieł szesnastowiecznych autorów. Odwołania do gotowych aforyzmów, sentencji są cennym źródłem topiki przede wszystkim w piśmiennictwie dydaktycznym, jak również w utworach poetyckich (czego przykładem jest wykorzystywanie paremii przez Jana Kochanowskiego). Korolko podkreślił różnorodność tego typu nawiązań, która uzależniona jest od gatunku, jakim posługuje się dany pisarz.

---

57 M. Eder, *U źródeł aforystyki polskiej. Studium o „Przysłowiach…" Andrzeja Maksymiliana Fredry*, Wrocław 2008, s. 75.

58 J. Krzyżanowski, *Dzieje przysłowia polskiego w toku pięciu wieków* [w:] *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. I, red. pod kier. J. Krzyżanowski, Warszawa 1969, s. XIX.

59 J. Górski, *Rada pańska*, dz. cyt., s. 59.

60 Tamże, s. 66.

61 Tamże, s. 67.

62 M. Korolko, *Rola retoryki w piśmiennictwie polskim w wieku XVI*, „Przegląd Humanistyczny", 1966, nr 5, s. 17–34.

Ażeby właściwie ocenić znaczenie przysłów w *Radzie pańskiej* należy zwrócić uwagę na fakt, że, jak ustalił Aleksander Brückner, w kręgu władcy i namiestników królewskich w wieku XVI cieszyły się one dużą popularnością[63]. Utwór adresowany do króla, ówczesnych urzędników, jak i kandydatów na stanowiska publiczne, nawiązując do wyrażeń przysłowiowych, zaświadcza o przynależności autora do wspólnoty intelektualno-społecznej tej grupy.

Na podstawie analizy kilku głównych praktyk transpozycyjnych, zastosowanych w *Radzie pańskiej*, można dostrzec, w jak dużym stopniu dzieło polskiego autora odbiega od treści oryginału. Chęć zaadaptowania dzieła Ceriola do odbioru przez polskiego czytelnika, sprawiła, że Górski nie podążał wiernie za tekstem pierwowzoru, zdecydował się stworzyć własny utwór, inspirowany tezami hiszpańskiego pisarza. Znamienny jest fakt, że każda modyfikacja, wprowadzona przez polskiego humanistę, jest celowa. Redukcja w obrębie przestróg skierowanych do króla zaświadcza, że głównym celem Górskiego nie było upominanie władcy. Pełni on w *Radzie pańskiej* rolę „adresata wtrąconego"[64], do którego zwraca się narrator, jednak projektowanym odbiorcą dzieła jest całe szesnastowieczne społeczeństwo szlacheckie, a szczególnie ta jego część, która decyduje bądź wyraża chęć decydowania o losach całego narodu. Usunięcie uwag dotyczących astrologii i uzupełnienie wykładu tezą o zgubnym wpływie tego typu praktyk, świadczy o tym, że *Rada pańska* jest odbiciem poglądów, wyznawanych przez Górskiego. Odwołania do polskich uprzedzeń i nadużyć są próbą rewizji nieprawidłowości, jakie autor dostrzegł w obrębie życia politycznego i społecznego. Ożywienie wykładu własnymi przykładami i wprowadzenie zwrotów przysłowiowych to modyfikacje, które wiążą się bezpośrednio ze wzmocnieniem funkcji perswazyjnej. Znaczne rozszerzenie obszaru rozważań dotyczących znaków godności namiestników królewskich wskazuje na bezpośredni zamysł autora, który chciał przede wszystkim pouczyć rodzimego odbiorcę, przedstawić mu obraz męża stanu. Bez wątpienia można sformułować tezę, że nadrzędna, dydaktyczno-moralizatorska funkcja traktatu parenetycznego, jakim jest *Rada pańska* wpłynęła

63 J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. XIX.
64 A. Kochan, *„Źwierciadło" Mikołaja Reja. Studium o utworze*, Wrocław 2003, s. 98.

na strategię adaptacyjną, przyjętą przez autora tekstu. Górskiemu zależało bowiem przede wszystkim na jak najskuteczniejszym dotarciu do ówczesnej społeczności obywatelskiej, rozpropagowaniu wartości i postaw pozytywnych, objaśnieniu, jak wielki mają one wpływ na dobro powszechne. *Rada pańska*, w wielu fragmentach powiela jedynie główne tezy oryginału i przekładu włoskiego, a w egzemplifikacji odchodzi często od treści prezentowanych przez pierwowzór.

Wojciech **Kordyzon**

Uniwersytet Warszawski

„Viertzig dialogi" (1612) Nicolausa Volckmara jako przyczynek do rozważań o nauczaniu języka polskiego jako obcego na przełomie wieków szesnastego i siedemnastego

A językowi, który jest jakoby tłumacz od serca,
od umysłu, a od rozumu ludzkiego...[1]

Filologiczne zainteresowania renesansu zaowocowały nie tylko rozbudowaniem możliwości wyrazu nowożytnej łaciny, lecz także pogłębioną refleksją nad niejako wyemancypowanymi językami narodowymi. W Rzeczypospolitej również pojawiają się pierwsze próby opisu języka polskiego. Opisy te pełnią nieraz funkcję jawnie praktyczną: są przydatnym materiałem dydaktycznym. Wobec tego wartą uwagi kwestią, znajdującą się na marginesie rozważań o tłumaczeniu w kulturze dawnej, wydaje się pytanie o deklarowane cele i metody nauczania języka polskiego jako obcego. Przykładem służą tu rozmówki niemiecko-polskie pióra lektora języka polskiego w gdańskim Gimnazjum Akademickim, Nicolausa Volckmara. Ówczesna „polonistyczna glottodydaktyka" w tym mieście nie dziwi, jako że było ono przestrzenią wielokulturową i wielojęzyczną. Mając ten dwujęzyczny tekst za punkt wyjścia, chciałbym zastanowić się nad charakterem nauczania języka polskiego w Gdańsku przełomu XVI i XVII wieku, a także spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu ten paraliteracki zbiór czterdziestu fabularyzowanych opowieści dialogiem, prowadzonych jednocześnie w dwóch językach, stanowić może materiał do refleksji nad stosowanymi praktykami w nauczaniu języka polskiego jako obcego. Zasadne może być również zastanowienie się nad społeczną funkcją znajomości języka polskiego w tym środowisku, a także nad problemami z niej wypływającymi: statusem tego języka i pobudkami do jego nauki.

Rekonstrukcja metod dydaktycznych Volckmara otwiera niewątpliwie szerokie perspektywy badawcze, łatwo może jednak prowadzić do nadużyć czy

1 Erazm z Rotterdamu, *Księgi, które zową Język*, przekład anonimowy [w:] *Chrestomatia staropolska*, oprac. W. Wydra, W. Rzepka, Wrocław 1984, s. 390.

wadliwych interpretacji. Pierwszym z zagrożeń jest przenoszenie dzisiejszej glottodydaktycznej nomenklatury wstecz, a tym samym przypisanie siedemnastowiecznemu autorowi technik pracy dydaktycznej właściwych praktykom współczesnym. Drugi problem, równie istotny, stanowi niemożliwość pełnej rekonstrukcji procesu dydaktycznego Volckmara. Z samego tylko tekstu podręcznika nie wiemy bowiem, w jakim stopniu notatki do pośmiertnego wydania rozmówek mogły znajdować zastosowanie w gdańskim lektoracie. Celem niniejszego wywodu ma być raczej próba wskazania na najwyrazistsze cechy zbioru, które mogą dać pewne pojęcie o charakterze przebiegu nauczania języka polskiego jako obcego od strony bardziej teoretycznej. Dotychczasowy stan badań porusza to zagadnienie jedynie na marginesie innych rozważań: popularne opracowania skupiają się na samej tylko barwności Volckmarowskich dydaktycznych obrazków, edycja krytyczna zaś pierwszego wydania akcentuje tkwiący w książce potencjał dla badaczy historyków kultury[2]. Chciałbym zaproponować pewną zmianę perspektywy rozważań nad *Viertzig Dialogi* z jeszcze innego powodu: warta pokazania jest zamierzchła tradycja w nauczaniu języka polskiego. Mylnie sądzi się, że dopiero dziś, kiedy proces nauczania języków obcych uległ kodyfikacji, robi się to właściwie i skutecznie: cała aparatura do nauczania języków nowożytnych (jak słowniki, podręczniki, gramatyki i rozmówki) znajduje w omawianym okresie swoje początki. Zaskakuje jednak świeżość i pragmatyzm spojrzenia gdańskiego preceptora na kwestię nauczania języka polskiego jako obcego; pewne akcenty, których poszukiwał będę w *Viertzig Dialogi*, wydać się mogą zadziwiająco zbieżne ze współczesną glottodydaktyczną refleksją teoretyczną; nie oznacza to jednak, że są to pojęcia tożsame.

Drugą połowę XVI w. określić można jako okres, w którym obserwujemy początki zorganizowanego nauczania języka polskiego, szczególnie zaś nauczania języka polskiego jako obcego[3]. Wynika to zarazem z filologicznych zainteresowań renesansu, jak i określonej sytuacji społeczno-ekonomicznej, która wymagała stałego utrzymywania kontaktów handlowych. Nie przypadkiem pojawiło się zatem zapotrzebowanie na, anachronicznie mówiąc, glottodydaktykę polonistyczną: okres ten znamionują pierwsze próby stworzenia metod, które pozwoliłyby przybywającym do Rzeczpospolitej obcokrajow-

2 N. Volckmar, *Viertzig Dialogi*, oprac. E. Kizik, Gdańsk 2005.

3 B. Otwinowska, *Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy renesansowej myśli o języku*, Wrocław 1974, zob. zwłaszcza rozdz. *Apoteoza języka narodowego*, s. 220–240.

com, skutecznie komunikować się z mieszkańcami kraju. Dość przypomnieć, że pierwsza polska gramatyka przygotowana została przez Piotra Stojeńskiego, zwanego Statoriusem, z pochodzenia Francuza[4]. Co ważne jednak, pisana była po łacinie, a zatem cały ówczesny polski system językowy ujęty został w abstrakcyjne ramy klasycznej gramatyki. Niewątpliwie cel, jaki stawia sobie Statorius, jest *par excellence* pragmatyczny, chce on – jak sam powiada – uprzystępnić mowę polską i udowodnić, że nie tylko nie jest prawdą, iżby „język ten nie zasługiwał na poznanie, ponieważ jest zmienny, niestały, nieujęty w żadne reguły, żadnym niepoddany granicom"[5], ale nade wszystko, że ma on swój stały, regularny system gramatyczny[6], poświadczony dodatkowo w dziełach literackich. Jak wskazują bowiembadacze, znaczący odsetek wśród przykładów podawanych przez Stojeńskiego stanowią dzieła Mikołaja Reja, szczególnie *Wizerunek* z 1558 roku [7]. Statoriusem kieruje więc motywacja wysoce intelektualna, pragmatycznie perswazyjna jedynie na obszarze dysput filologów i humanistów, erudytów znających łacinę i używających jej na co dzień. Wcześniej w tym samym tekście Stojeński zwraca jednak trafnie uwagę na istotny czynnik: znajomość mowy tutejszych mieszkańców pozwala na zawieranie z nimi ściślejszych więzi, w innym wypadku zmuszeni są „jak jakieś nieme ryby załatwiać wszystko na migi albo za pośrednictwem tłumaczy"[8], zniechęcają się wówczas obcokrajowcy do narodu sarmackiego i choć przybyli zwabieni „polorem umysłowym Polaków i umiłowaniem najwyższej wolności"[9], opuszczają ten kraj. A przecież nie leży to w interesie tegoż państwa, tłumaczy

4 P. Statorius, *Polonicae Grammatices Institutio*, druk. M. Wierzbięta, Kraków 1568. Wcześniej w Krakowie drukowano m. in. polsko-niemieckie rozmówki (mniej uporządkowane od rozmówek Volckmara, choć również skierowane do kupców). Nie były one jednak systematycznym wykładem gramatycznym. Zachowany w całości przedruk z ocalałego szczątkowo krakowskiej edycji spod prasy F. Unglera z 1521: *Eine kurze und grundliche Unterweisung beider Sprachen zu reden und zu lesen Polnisch und Deutsch*, druk. J. Klug, Wittenberg 1523–1524. Translit. fragm. w: *Chrestomatia staropolska*, oprac. W. Wydra, W. Rzepka, Wrocław 1984, s. 422–423. W kilka lat później ukazał się w drukarni H. Wietora podręcznik do języka polskiego skierowany do odbiorców niemieckojęzycznych, w którym, oprócz rozmówek, słowniczka i przedruków odpowiednio dobranych prostych tekstów literackich, zawarto elementy gramatyki w postaci tabel koniugacyjnych (ale już nie np. deklinacyjnych, nie był to więc wykład systematyczny). Translit. fragm. w: *Chrestomatia…*, s. 431–432. Pierwodruk zdefektowany: *[Polskie książeczki wielmi potrzebne ku uczeniu się polskiego, przy tym i po niemiecku wyłożone]*, druk. H Wietor, Kraków 1539.

5 P. Statorius, *[Dedykacja] Polonicae Grammatices Institutio*, przeł. M. Brożek [w:] *Obrońcy języka polskiego*, oprac. W. Taszycki, Wrocław 2004, s. 143.

6 Tamże.

7 Zob. *Nowy Korbut. Piśmiennictwo staropolskie: hasła osobowe od N do Ż*, t. 3, red. R. Pollak, s. 287.

8 P. Statorius, dz. cyt., s. 142.

9 Tamże.

Stojeński, by zniechęcać do przybywania gości spoza jego granic, szczególnie tych wybitnych, dobrowolnie chcących włączyć się w polskie społeczeństwo jako jego obywatele.

Należy mieć na względzie fakt, że omawiany fragment jest dedykacją poprzedzającą gramatykę Statoriusa – łatwo wówczas wziąć pochwały Polski i Polaków za grzecznościowe hiperbole, konwencjonalnie pojawiające się w tym gatunku. Autor dedykuje ją jednak Andrzejowi Dudyczowi, który choć błyskawicznie opanował polszczyznę, był wszak węgierskiego pochodzenia dyplomatą z obozu cesarza Maksymiliana II. Wskazuje to na ciekawą możliwość interpretacji: oto widzimy porozumienie dwóch obcokrajowców, którzy docenili polszczyznę i zdecydowali się jej używać, choć niejako z zawodowej konieczności, jednak bez uszczerbku na filologicznym honorze i wykształceniu. I jeśli nawet nadal mamy do czynienia z dysputą intelektualistów wysokich szczebli, wydaje się, że uwypukla się tu pewna płodna dla glottodydaktyki myśl: nie dość, że ów język Sarmatów daje się wpisać w łacińską gramatykę i opisać jej kategoriami, to opanowanie go, pomimo stawianych przezeń trudności, przynosi pewną pozytywną wartość społeczną. Idzie za tym impuls do rozbudzania poglądu motywowanego intelektualnie, a nie intuicyjnie, że nawet opanowywanie tak z pozoru odległych i barbarzyńskich języków, jak polszczyzna, jest działaniem sensownym lub nawet więcej – korzystnym.

Drugim ważnym punktem, któremu należy się bliżej przyjrzeć, bo stanowi istotne tło dla Volckmarowskich rozmówek, jest już bezpośrednio z autorem związane środowisko gdańskiego Gimnazjum Akademickiego. Na tejże uczelni od 1589 roku spotykamy się z pierwszym odnotowanym, przede wszystkim jednak systematycznie prowadzonym, lektoratem języka polskiego[10]. Nie bez znaczenia pozostaje tu zapewne fakt, że to czasy już potrydenckie, a gdańska uczelnia skupia słuchaczy protestanckich. Inaczej niż w wypadku gramatyki Stojeńskiego, z większą dozą pewności możemy orzec coś więcej o szerszych kręgach adresatów tekstu; domniemywać wolno, że odbiorcami nauczania głoszonego z katedr Gimnazjum byli uczniowie z warstw średniego mieszczaństwa, potencjalni handlarze i kupcy[11].

10 E. Kizik, *Wstęp* [w:] N. Volckmar, *Viertzig Dialogi*, Gdańsk 2005, s. XLI–XLII. L. Mokrzecki, hasło: *Gimnazjum Akademickie* [w:] *Encyklopedia gdańska, dalej link*, http://encyklopediagdanska.pl/index.php?title=GIMNAZJUM_AKADEMICKIE# [dostęp: 20.08.2014].
11 L. Mokrzecki, dz. cyt.

Pierwszym lektorem w szkole był Jan Rybiński, wcześniej już przygodnie nauczający języka polskiego w Toruniu poeta, naśladowca Kochanowskiego[12]. Na inauguracji gdańskiego lektoratu wygłasza po łacinie erudycyjną mowę okolicznościową, wydaną później jako oddzielna broszura[13], w której mówi o pochodzeniu języka polskiego i jego dziejach, a także o pożyteczności płynącej ze znajomości języka Sarmatów[14]. Szczególnie zatem interesujące wydaje się to, jak motywuje on potrzebę zorganizowanego nauczania polszczyzny. Niewątpliwie tu także mamy do czynienia z tekstem wysoce konwencjonalnym, pisanym ozdobną łaciną i wypełnionym okolicznościowymi hiperbolami. Sądziłbym jednak, że także spod tej obfitej językowej ornamentyki dają się wyczytać pewne ważne spostrzeżenia. Jest to tym cenniejsze, że gdański lektorat, w odróżnieniu od gramatyki Stojeńskiego, pozwala ująć w liczby ilość wykształconych tam osób, które opanowują język polski, sama zaś księga Statoriusa nie pozwala orzec o swojej przydatności w nauce języka polskiego. I choć Rybiński mówi ozdobnie i erudycyjnie, skłaniałbym się ku twierdzeniu, że to gramatyka Stojeńskiego bardziej jest teoretyczna, gdański lektorat zaś ciąży ku pragmatycznym celom, co unaocznią być może fragmenty, na które chciałbym zwrócić uwagę. Powiada Rybiński:

> Nie jestem za tym, żeby przyswajać jedynie owe trzy podstawowe języki, bez których poznania z biedą ktoś mógłby się nazywać uczonym, ale i pozostałe, które same z siebie powstały i stały się niby rodzicielkami innych, z nich wypływających, zdają się być szczególnie potrzebne w życiu społecznym.[15]

Lektor zwraca zatem uwagę, że na znajomości klasycznych języków – łaciny, greki i hebrajskiego – nie kończy się wykształcenie uczonego. To dobitne świadectwo zainteresowania językami nowożytnymi, które wypływa najpewniej z rozwijanej przez renesans filologii. Za pewien dowód służyć ma zapewne skomplikowany wywód Rybińskiego o starożytnym pochodzeniu polszczyzny, o której wypowiadać się miały sławy antyku i współczesności[16]: budując tak

12 Zob. *Nowy Korbut*, s. 190.
13 Zob. M. Babnis, *O ważności języka polskiego: szkice z dziejów języka polskiego w Gdańsku*, Gdańsk 1992.
14 J. Rybiński, *De linguarum in genere, tum Polonicae seorsim praestantia et utilitate oratio*, druk. J. Rhode, Gdańsk 1589.
15 J. Rybiński, *De linguarum in genere...*, przeł. B. Nadolski [w:] *Wybór mów staropolskich*, oprac. B. Nadolski, Wrocław 1961, s. 177–178.
16 M.in. Herodot, Homer, Ptolemeusz, Strabon, Tacyt, ale i Kromer, Melanchton. Tamże, s. 180 i nast.

starodawny rodowód polskiej mowy, Rybiński próbuje prawdopodobnie wzmocnić tym erudycyjnym dowodzeniem tezę wyłożoną na początku, że zajmowanie się tym językiem nie jest niegodne filologa czy humanisty, a może jedynie poszerzyć naukowe horyzonty. Podobny cel miała przecież gramatyka Stojeńskiego, wtłaczająca w łacińskie ramy polski system, by ukazać jego porównywalność, dojrzałość i stałość paradygmatów i reguł tym językiem rządzących. Dochodzi tu jednak do istotnego przesunięcia akcentów w stosunku do wysoce intelektualnej przedmowy Stojeńskiego (i nie jest istotne, czy autor czytał ją, czy nie), ujawniając tym samym swoje własne motywacje: mówi wszakże o tych „pozostałych językach", że mogą one być „szczególnie potrzebne w życiu społecznym". Kładzie zatem nacisk na ich bieżący i pragmatyczny wymiar, a argumentacja związana z polszczyzną nie rozgrywa się już wyłącznie na polu intelektualnych sporów, ale przede wszystkim w codziennej komunikacji.

Opisując przykład króla Batorego[17], który musiał nauczyć się języka polskiego, kiedy objął tron Rzeczypospolitej, podkreśla, że język służy przede wszystkim do komunikacji. Nieraz zaś komunikacja ta, jeśli opiera się na niej sprawność państwowej administracji, musi być szczególnie skuteczna i bezpośrednia. Łatwo zatem wpisać nam tę potrzebę w środowisko, w którym lektorat powstaje: Gdańsk jest miastem portowym i handlowym, cieszącym się wciąż znaczną autonomią oraz odrębnością kulturowych i historycznych doświadczeń w stosunku do reszty kraju. Wiąże się z tym wielokulturowość i wielojęzyczność panująca w mieście. Ponieważ udany handel jest jedną z głównych dźwigni jego dobrobytu, sprawna komunikacja decyduje o skuteczności transakcji handlowych, a umiejętność komunikowania się w wielu językach zwiększa możliwość interakcji, potencjalnej współpracy lub, w przypadku relacji z podwładnymi, efektywnego wydawania rozkazów. Nie bez znaczenia jest także plan ogólniejszy: wielojęzyczne środowisko musi umieć współżyć, a bez wzajemnej znajomości swoich języków nie jest to dlań możliwe.

W kontekście tego właśnie gdańskiego środowiska powstaje zbiór rozmówek Volckmara, preceptora Gimnazjum Akademickiego. Wskazuje się, że najprawdopodobniej był Niemcem kształconym w Hesji, nie wiadomo jednak ani jak znalazł się w Gdańsku, ani jak nauczył się języka polskiego. Miał być lektorem języka polskiego od roku 1598[18]. Wcześniej najprawdopodobniej nauczał również łaciny. To wcześniejsze doświadczenie nauczycielskie mogło

17 Tamże, s. 176–177.

18 Hasło: *Volckmar Nicolaus* [w:] *Encyklopedia gdańska*, http://encyklopediagdanska.pl/index.php?title=-volckmar_nicolaus [dostęp: 20.08.2014].

w pewnym stopniu zaważyć na *Viertzig Dialogi*. Badacze wskazują bowiem na pewne podobieństwa między tomem Volckmara a powszechnie używanymi rozmówkami łacińskimi Joachima Camerariusa czy Juana Vivesa, które zresztą uzupełniał gdański preceptor o polskie tłumaczenia[19]. Analizowany zbiór polsko-niemieckich rozmówek wydany został w 1612 roku przez Balthasara Andreę w drukarni Jacoba Rhodego[20]. Ponieważ jednak Volckmar umiera ponad dekadę wcześniej (1601), nie można wykluczyć znaczącego wkładu wydawcy w ostateczny kształt tomu.

Wydaje się, że rozmówki jako gatunek dość specyficzny zasługują na szczególną uwagę. Choć w pierwszej kolejności są one dziełem dydaktycznym, umożliwiającym naukę języka obcego, mówienie o swego rodzaju gatunku paraliterackim nie będzie szczególnym nadużyciem. W każdej z rozmówek można odnaleźć nieskomplikowaną fabułę, na której opiera się taka całostka. Każdy z czterdziestu „dialogów" opowiada zatem pewną krótką historię. Ponadto są wszakże *Viertzig Dialogi* tekstem dwujęzycznym, którego nadrzędny cel dydaktyczny wpływa niejako na sposób ich lektury. Można by wręcz rzec, że wymogi tego gatunku w pewnym sensie zasadzają się na symultanicznym tłumaczeniu.

Graficzna struktura Volckmarowskiego podręcznika w naturalny dla tego gatunku sposób akcentuje wspomnianą lingwistyczną dwutorowość: tekst prowadzony jest w dwu kolumnach na każdej stronie. Odpowiadają sobie krótkie zdania w poszczególnych wątkach, rzadziej niedługie wyrażenia czy nieco dłuższe frazy, które jednak cały czas będą zamykać się w obrębie pojedynczego, niespecjalnie rozbudowanego komunikatu. I choć pisana po niemiecku przedmowa sugeruje, że projektowanym odbiorcą jest natywny użytkownik języka niemieckiego, to badacze odnotowują, że nieraz był ów podręcznik wykorzystywany między innymi przez polskojęzyczną szlachtę, pragnącą opanować niemczyznę[21]. Uzus zatem potwierdza w pewnym sensie przypuszczenie, że udało się Volckmarowi osiągnąć ekwiwalencję wyrażeń w dwu językach: odpowiadające sobie frazy bywały tłumaczone w obydwie strony. Umożliwia to bardzo podstawowe założenie autora, dające się wyczytać z kon-

19 E. Kizik, dz. cyt., s. XII.

20 Więcej o podręcznikach językowych dawnego Gdańska, zob. Z. Nowak, *Po starą księgę sięgam ze wzruszeniem. Szkic z dziejów i kultury książki w Prusach Królewskich od XV do XVIII wieku*, Gdańsk 2011, s. 161–162, 319–321.

21 E. Kizik, dz. cyt., s. XIV, XXII.

strukcji rozmówek: dąży Volckmar do jak najbardziej dosłownego tłumaczenia wyrażeń sobie odpowiadających, ale umożliwia to przede wszystkim rezygnacja z tworzenia zdań rozbudowanych, wielokrotnie złożonych na rzecz konstrukcji z najwyżej jednym zdaniem podrzędnym. Dzięki temu różnice składniowe między dwoma systemami językowymi dają się po pierwsze łatwiej uchwycić, a po drugie nie zaburzają rozumienia treści.

Nie bez znaczenia, szczególnie przy próbie rekonstrukcji założeń dydaktycznych autora, jest również fakt, że Volckmar niemal całkowicie rezygnuje w swoim opracowaniu z komentarza gramatycznego. Wspomina jedynie we wstępie do niemieckiego czytelnika, że język polski posiada w koniugacji czasownika nieznane Niemcom rozróżnienia na formy żeńskie i męskie[22]. Można przypuszczać, że mógł traktować *Viertzig Dialogi* jako dopełnienie swojego kursu w Gimnazjum Akademickim lub innego zamierzonego podręcznika. Niemniej jednak przy wielu wydaniach w samym wieku siedemnastym[23] badacze nie wskazali żadnego oczywistego *pendant* do omawianych rozmówek[24], książka ta zaczęła wieść w tym sensie niejako autonomiczny żywot, wielokrotnie przedrukowywana i modyfikowana[25]. Skłania to więc do traktowania jej jako kursu odrębnego, w którym komentarz gramatyczny nie odgrywa roli istotnej. Wydaje się, że użytkownicy książki słusznie uznawali ją za samouczek (wychodząc zresztą od znajomości zarówno niemieckiego, jak i polskiego), który pozwoli na swobodną komunikację w zakresie podstawowych sytuacji.

Sprzyjał temu i rozkład treści w zbiorze. Autor zaczyna od zaznajomienia czytelnika z podstawowymi zwrotami, których używa się, by pozdrowić rozmówcę, podaje sposoby wyrażania liczb, czasu, a także orientacji w przestrzeni (rozumianej szeroko, odnosi się zarówno do orientacji w mieście, jak i szukania przedmiotów na zamkniętym obszarze; Volckmar rozumie to jako „pytania pospolite"). Kolejne rozdziały o większym poziomie trudności związane są już z konkretnymi sytuacjami, choć ich układ, jak postaram się pokazać dalej, także jest zorganizowany w przemyślany sposób.

22 N. Volckmar, dz. cyt., s. 8–9.

23 E. Kizik, dz. cyt., s. XIII. Badacz mówi o dziewiętnastu wydaniach.

24 Z. Nowak mówi w takim kontekście o trójjęzycznych gramatyce i słowniku Volckmara, por. Z. Nowak, dz. cyt., s. 319.

25 E. Kizik, dz. cyt, s. XXIII: wśród późniejszych wydań znaleźć można także edycje trójjęzyczne, uzupełnione o łacinę.

Warto wskazać na kilka zabiegów stosowanych przez autora *Viertzig Dialogi*, których uwypuklenie może pomóc w naświetleniu wynikających z tomu zasad skutecznego nauczania języka. Pierwszy z nich związany jest z szeroko pojmowanym wprowadzaniem narracji, którą tutaj rozumiałbym jako próbę nadania waloru fabularności poszczególnym dialogom oraz dość konsekwentne ich uporządkowanie. Większość dialogów, zgodnie zresztą z wymogiem gatunkowym, może być określona jako rozmowa dwóch osób, choć osoby te nie są w jakikolwiek sposób wyróżnione w tekście. Istnieją tu jedynie ich kolejne, następujące po sobie wypowiedzi. Stanowią one nieraz wersje alternatywne możliwych odpowiedzi na pytania zadawane przez współrozmówcę. Jednak zapis nie precyzuje nigdy, z którą z sytuacji mamy do czynienia – odczytanie pozostaje w tym względzie intuicyjne. Role nie zostały więc jednoznacznie i precyzyjnie wskazane. Co jednak istotne (choć wydawałoby się, że fabularność nie może odgrywać przesadnej roli przy tak dużej dowolności), każdy z dialogów rządzi się swoistą logiką ciągłości „opowieści": każdy z nich rozwija się stopniowo i kończy się wyraźną kodą, sugerującą koniec rozmowy nie tylko w sensie graficznym (początek kolejnego dialogu w kolejnym akapicie), lecz także w znaczeniu konwersacyjnego domknięcia wątku przez interlokutorów.

Dialogi mieszczą się w pewnych spójnych fabularnych obrazkach. I tak na przykład w rozmowie dwudziestej czwartej (*O kupowaniu drew i o podpaleniu*[26]) pewien człowiek zwraca uwagę na przenikliwy chłód panujący w domu swojego rozmówcy. Konwersują wówczas o drożyźnie panującej w handlu opałem i wówczas prawdopodobnie udają się do sprzedawcy: miejsce rozmowy również nie jest przez Volckmara wskazywane wprost, a jedynie domyślne, podobnie jak właściwa liczba rozmówców. W dialogu tym dobrze widać specyfikę tego zbioru: z jednej strony panuje tu dość duży chaos „fabularny", czytelnik bowiem musi domyślać się miejsca akcji, liczby interlokutorów i ich tożsamości – nie jest to wszakże istotne z punktu widzenia nauki języka – z drugiej jednak strony całość rozmowy zamyka się w obrazku spójnym, prowadzonym konsekwentnie od zagajania o panującym chłodzie aż po sięgnięcie po środek zaradczy, czyli zakup opału.

Równie wyraźnym przykładem jest także rozmowa osiemnasta (*Jako szaty robić dają*). Gdy dziecko powiada: „Panie ojcze, proszę, daj mi WM nową szatę urobić na święta. Bo mi się stara już zdrapała, a pasamony, bramy się odproły"[27],

26 N. Volckmar, dz. cyt., s. 161–164.
27 Tamże, s.124.

następuje rozmowa o tym, jak zużywają się ubrania, i rozemocjonowane dość targowanie się z rodzicem o zakup nowego odzienia; później rozmówcy wybierają tkaninę, przenoszą się do krawieckiego warsztatu i wreszcie następuje przymierzanie gotowego wyrobu oraz zapłata za usługę. Tutaj także lekceważy autor zmianę otoczenia wydarzeń, liczbę i tożsamość rozmówców, a dodatkowo zaciera również odstęp czasu pomiędzy zamówieniem towaru a odebraniem gotowego już odzienia. Z jednej strony obserwujemy więc rygorystyczne wtłoczenie materiału jednolitego tematycznie w obręb jednego dialogu, jak również logiczne prowadzenie następujących po sobie zagadnień, tak by nadać im właściwą kolejność i spójny kontekst. Z drugiej zaś strony wiąże się to z zupełnym nieprzestrzeganiem logiki czasowej i niejasnym ukazywaniem występujących postaci. Owa potrzeba dialogizowania materiału jest uderzająca choćby w rozdziale *O liczbie*, w którym czytelnik poznaje liczebniki. Klamrą całego dialogu, którego trzon stanowią w końcu tylko liczby w dwu językach, są jednak krótkie konwersacje. Dialog zaczyna się od pytania „A dokąd idziesz?"[28], kończy zaś kurtuazyjnym podziękowaniem jednego z rozmówcy za wymienienie „wszystkiego, cokolwiek do liczby przynależy"[29]. Nawet więc tak banalne zagadnienie, jak następujące po sobie liczby, wpisuje Volckmar w dialogową konwencję.

Warto skądinąd zadać na marginesie pytanie, na które prawdopodobnie nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie: jakie były konsekwencje rozpisania materiału na dialogi? Byłyby podstawy do tego, by sądzić, że podczas zajęć rozmowy mogły być przez uczniów odgrywane (dzięki czemu uczyliby się pełnych, gotowych fraz) albo wręcz miały być tylko punktem wyjścia do metody, którą współcześnie można by zestawić z konwersacyjną[30], i układania samodzielnych dialogów oraz prowadzenia swobodnej rozmowy. Jaki zaś mógł być cel konsekwentnego budowania narracji w dialogach? Wydaje się, że przede wszystkim mnemotechniczny: dzięki temu materiał został w poszczególnych rozmowach pogrupowany tematycznie. Te zaś uporządkował autor lub wydawca w przyczynowo-skutkowe ciągi: najpierw *rzeczy do kuchni nakupują*, potem można *mięsa i ryb kupić*, następnie dopiero pojawia się rozmowa *O obiedzie*, po niej zaś – *Po obiedzie* i *O graniu*. Inny przykład: po *Gdy na folwark jadą* następuje rozmowa *O rolnictwie*. Gdy coś już o rolnictwie wiadomo, pojawia się temat logistyczny *Jako zboże to Gdańska szafują* oraz powiązany z nim, zdawałoby,

28 Tamże, s. 13.
29 Tamże, s. 18.
30 Zob. H. Komorowska, *Metodyka nauczania języków obcych*, Warszawa 2005, s. 25–26.

że odpowiedni dla kogoś już zaopatrzonego w towar *O kupiectwie i żeglowaniu*. Dialogi są także logicznie uporządkowane wewnętrznie, a owe rysy fabularności wynikać mogą z faktu, że materiał proponowany przez Volckmara wydaje się raczej skierowany do czytelnika pragmatycznego. Nie tworzy się więc filologicznego leksykonu, lecz materiał podzielony na sekcje związane z życiem codziennym, każda zaś z poszczególnych sekcji uporządkowana jest logiką rozmowy co najmniej dwóch osób (wtedy przecież dopiero używa się języka), a także następujących po sobie konsekwencji takiej rozmowy.

Autor osadza zatem przedstawione dialogi – to drugi zabieg dający wyczytać się z jego zbioru – bardzo głęboko w kontekście życia codziennego, do tego zresztą stopnia, że dla współczesnego wydawcy, Edmunda Kizika, rozmówki te stają się świetnym źródłem do badań nad codziennością w dawnym Gdańsku[31]. Sam Volckmar powiada we wstępie, że pisze swój podręcznik właściwie dla każdego:

> [...] zarówno dla kupców, jak i rzemieślników, mężczyzn i kobiet, dużych i małych, szczególnie zaś [dla ludzi] w tych miejscach, gdzie obydwa narody były jak gdyby przemieszane.[32]

Skupia się zatem nie tyle na odbiorcy o konkretnym tle zawodowym, wieku czy płci, ile na tych, którzy żyją w wieloetnicznym środowisku, jakim jest choćby, jak wspominałem, Gdańsk. Jednym z celów autora może więc być wzajemne zrozumienie różnojęzycznych środowisk przebywających na wspólnym terenie. *Viertzig Dialogi* łączą też w sobie funkcję językowego samouczka z kompendium zawierającym podstawowe kulturowe informacje dla przybysza, przydatne być może na przykład podróżującym handlarzom. Równolegle więc z nauką języka rozdziały poświęcone zakupom na targu zawierają pewne praktyczne informacje o zwyczajach kupców czy rolników. Warto odnieść się tu na przykład do rozmowy jedenastej (*Jako rozmaite rzeczy do kuchni nakupują*), w której rozmówca zwraca się do drugiego z prośbą: „Proszę cię, pódź ze mną na rynek a pomóż mi niektórych rzeczy nakupić, bo się ty umiesz z Polakami rozmówić"[33]. Całą dalej następującą konwersację można by traktować jako przewodnik nie tylko językowy, lecz także jako praktyczny podręcznik targowania się, pouczający przy okazji o systemie monetarnym i przeliczaniu pieniędzy:

---

31 E. Kizik, dz. cyt., s. LIV.

32 N. Volckmar, dz. cyt., s. 8: „[...] beide Kaufleuten und Handwerken, Mann und Weibs Personen, großen und kleinen, sonderlich an diesen Örtern, da beide Nationen gleichsam durcheinander gemengt sein". Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia cytatów niemieckich – W.K.

33 Tamże, s. 67

– A jak drogie?

– Za dwa Talary.

– Dam ci pięćdziesiąt groszy.

– Nie, moje paniątko, nie mogę go tak dać. [...]

– Oto masz węgierski (czerwony) złoty. A wiele to płaci?

– Płaci dwa złote z pełna.

– Nie rozumiem się ja na tym, dajcie mi monety, monety mi trzeba, muszę też cokolwiek w dom nakupić.

– A to co jest?

– Jest to półtorak, trzeciak, czwartak, piątak, szóstak.

– Albo nie znasz pieniędzy, ty błaźnie?

– Kiedy bych tak wiele miał jako wy, tedybym je też znał.

– O, nie jesteś takim prostakiem, jakim się czynisz.[34]

Aspekty praktyczne tego językowego podręcznika warte są dalszego wyliczenia. Rozmowa zatytułowana *O państwie i czeladzi* oddaje realia postępowania ludzi różnie ulokowanych w hierarchii, zawiera zresztą zwroty przydatne w dyscyplinowaniu służby i możliwe wymówki, jakie podwładni z pewnością nieraz państwu czynią. Oddzielny rozdział poświęcony jest negocjacjom z lichwiarzami, który zawiera dodatkowo wskazówki, jak upominać się o zwrot pieniędzy, gdy jest się pożyczkodawcą (*O pożyczaniu i upominaniu się pieniędzy*). Znajduje się w zbiorze i rozdział, który pozwalał uzyskać wyrażenia przydatne przy zasięganiu informacji koniecznych do bezpiecznego funkcjonowania w siedemnastowiecznym świecie: o wojnach, zarazach, drożyźnie i innych nowinach. Inna część poświęcona jest pieszym podróżom: wspomina się w nim o miarach odległości, które będą wskazywane przy dopytywaniu się o drogę; mówi się także o potrzebie przygotowania broni, zabezpieczającej podróżnego podczas jego wycieczki przed rabusiami i dzikimi zwierzętami. Znajdzie czytelnik i rozdział o gdańskich rozrywkach. Wśród tych można wskazać różne karciane gry, taneczne zabawy, teatry i łaźnie. Są wreszcie rozdziały na wskroś pragmatyczne, częściowo wspominane wcześniej, które pouczą o zaopatrywaniu się w żywność, opał, odzież i organizowaniu prania.

Nieprzypadkowo zatem obfitość kulturowego kontekstu prowadzi badaczy do przekonania o przydatności rozmówek Volckmara jako źródła wiedzy o codzienności w dawnym Gdańsku. Można sądzić, że i uczący się języka otrzymywał w tym samouczku nie tylko czysty wykład językowy, lecz także

34 Tamże, s. 69–70.

podstawowe informacje dotyczące środowiska, w którym język funkcjonuje, i ludzi, którzy się nim posługują. Gramatyki opisowe nie oferują takiego tła kulturowego, który pozwoliłby uczącemu posiąść język i oswajać go z myślą o użyciu w konkretnej sytuacji. Przekonywałbym, że podręcznik Volckmara uzupełnia tę lukę i jest świadomą decyzją autora, nowatorską przynajmniej na gruncie kształtującej się wówczas polszczyzny literackiej, by ponad ukazywanie samego systemu, zwrócić uwagę na konkretne użycia języka, poparte obszernym dość wglądem w gdańską rzeczywistość.

Współcześnie lektorzy mówią nieraz, że tym, co świadczy o wysokim stopniu zrozumienia języka obcego, jest pojmowanie humoru i żartów. *Viertzig Dialogi* obfituje w dowcipy i wyraziste sytuacje. Sam autor zastrzega przecież w podtytule, że podręcznik powstał, żeby „niemieckiego i polskiego rychło nauczyć się z przyjemnością, a z pożytkiem używać”[35]. Uwypukla tym samym przyjemność, która może płynąć z nauki języka, dopiero zaś po niej, jak wskazuje, można mówić o korzystaniu z owoców tejże nauki. To przekonanie, że nauka języka nie powinna być nudna, znajduje odzwierciedlenie w tekście rozmówek. Niewątpliwie poczucie humoru nie jest wartością obiektywną, można jednak domniemywać, że zamierzony przez autora efekt miał być komiczny. Oto przykład, pochodzący z dialogu o porannym wstawaniu, w którym budzony wykrzykuje:

> – Idź do kata z twoim wołaniem, daj mi pokój! [...] Wszak jeszcze nie dzień!
>
> – Otwórz jedno oczy, obaczysz![36]

Całość dialogu kończy się rzucaniem wzajemnych inwektyw podczas pospiesznego przygotowywania się do opuszczenia domu. Komizm tej sytuacji jest niewątpliwy: zaspany bohater dialogu jest przekonany o nocnej porze, nie chce bowiem unieść rozleniwionych snem powiek, by dojrzeć dzienne promienie słoneczne. Podobnie w sposób z lekka dowcipny reaguje jedna z postaci w rozmowie o liczbie. Gdy postać pouczająca tego bohatera powiada:

> – Oto masz już wszystko, cokolwiek do liczby przynależy.
>
> – Bych ci tak mógł/mogła pamiętać, toć by dobrze było.[37]

35 Tamże, s. 3: „die Deutsche und Polnische Sprachen mit Lust bald zulernen, und mit Frucht zugebrauchen”.
36 Tamże, s. 35.
37 Tamże, s. 18–19.

usłyszy w odpowiedzi. Ta zrezygnowana nieco wypowiedź ucznia postawionego w obliczu konieczności opanowania staropolskiego liczebnika, jest swoistym ukłonem w stronę czytelnika, do którego w istocie zadanie to jest kierowane, czy też próbą nawiązania nici porozumienia, jak gdyby przyznania autora, że wie o trudnościach swoich czytelników. Często zresztą na końcach dialogów pojawia się u Volckmara taka dowcipna refleksja związana z zaprezentowanym w rozmowie leksykalnym materiale.

Postaci dialogów Volckmara nie żałują sobie zresztą i mocniejszych słów, są kłótliwe i pełnokrwiste. Dobrym przykładem może być fragment z rozmowy poświęconej weselu, gdy jeden z gości pyta:

> – Co to za zuchwali goście? Kto tę zwadę zaczął?
>
> – Ta świnia ożarta![38]

Równie bojowo wobec siebie nastawienia są interlokutorzy z dialogu poświęconego przewożeniu zakupionych towarów:

> – A wóz kto złamał?
>
> – Wczoram przewrócił, kiedym z góry jachał.
>
> – Kufla lepiej umiesz pilnować niżeli koni!
>
> – A wiele mi żeście dawali na piwo?
>
> – Nie fukaj, bo weźmiesz kijem![39]

Oskarżony o pijaństwo służący nie pozostaje dłużny swojemu panu – dyskusję ucina dopiero groźba rękoczynu. Oczywiście można zastanawiać, się czy sytuacja ta jest komiczna albo wyjątkowa w ówczesnym świecie: zapewne wielu czytelników *Viertzig Dialogi* znało taką i podobne z codziennego życia. Nie ulega jednak wątpliwości, że sytuacja ta odznacza się jaskrawością: rozemocjonowane nieprzyjemnym wydarzeniem postaci pozwalają sobie na dość mocne, dosadne słownictwo, nieraz na granicy wulgarności. Przy całej więc relatywności komizmu należy sądzić, że zdarzenia, w których uczestniczą bohaterowie Volckmara, cechuje owa wyrazistość, której znaczenie dla nauczania nie pozostaje bez znaczenia. Dzięki temu bowiem, że mogą potencjalnie wzbudzić u czytelnika emocje, ułatwiają zapamiętywanie wiązanych z nimi wyrażeń; znowu więc mamy do czynienia z mnemotechniką.

38 Tamże, s. 153.
39 Tamże, s. 219–220.

Tworząc swój kurs języka polskiego w *Viertizg Dialogi*, opiera się więc Volckmar na trzech narzucających się cechach, wyróżniających jego dzieło: częściowej fabularyzacji dialogów, by tworzyły małe całostki, spójne sceny czy obrazy, wprowadza elementy humorystyczne i osadza swoje rozmowy mocno w kontekście lokalnym. Z perspektywy dzisiejszej glottodydaktyki nie jest to obserwacja szczególnie innowacyjna. Kiedy jednak podkreśli się fakt, że działalność gdańskiego lektora to sam początek zorganizowanego nauczania języka polskiego (w tym jako obcego), z pewnością niebezzasadne będzie twierdzenie, że Volckmar intuicyjnie posługuje się elementami kodyfikowanego w drugiej połowie XX wieku podejścia komunikacyjnego. Podejście komunikacyjne opisuje się następująco:

> Stąd punktem wyjścia dla procesu dydaktycznego stały się sytuacje, w których uczący się mogą się znaleźć w obcym dla siebie kraju, a celem jest opanowanie użycia języka, umożliwiające realizowanie zamierzeń w sposób adekwatny do kontekstu sytuacyjnego. [...] Zaowocowało odejściem od uczenia języka struktura po strukturze na rzecz uczenia opartego na sytuacjach komunikacyjnych i realizacji zadań językowych przy użyciu autentycznych lub prawie autentycznych materiałów językowych.[40]

Pobieżna konfrontacja metod stosowanych przez Volckmara z powyższą definicją pozwala wyciągnąć ciekawe wnioski. Metoda komunikacyjna, zaliczana zresztą raczej do metod niekonwencjonalnych[41], została w pewnym stopniu intuicyjnie wdrożona przez siedemnastowiecznego lektora. *Viertzig Dialogi* w ciekawy, wymuszony gatunkiem sposób, kładą nacisk na skuteczną komunikację w określonych sytuacjach, a zatem realizują postulat „uczenia opartego na sytuacjach komunikacyjnych". Mocne osadzenie w lokalnym kontekście, mające oddawać realia nowożytnego Gdańska, ułatwia czytelnikowi zrozumienie poszczególnych użyć opanowywanych wyrażeń. Stanowi też w pewnym sensie ów „prawie autentyczny materiał językowy", wymagany przez definiującą podejście komunikacyjne Annę Seretny, który przygotowuje ucznia do sytuacji językowych, w jakich może się znaleźć, wliczając w to barwnie oddane przez Volckmara spory gdańskich mieszczan, łajania pomocników i rozwiązywanie finansowych sporów. Istotnym tłem dla tego materiału językowego są informacje kulturowe (jak przeliczanie pieniędzy czy wyrażenia służące określaniu odległości i miar), które pozostają w zgodzie ze współcze-

40 A. Seretny, *Metody nauczania języków obcych a nauczanie języka polskiego – zarys* [w:] *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego*, red. E. Lipińska, A. Seretny, Kraków 2006, s. 148.
41 Tamże.

snymi postulatami, by uwzględniać w nauczaniu języka niezbędny komponent kulturowy, ułatwiający poruszanie się po obcej rzeczywistości językowej.

Nie idzie wszakże o udowodnienie, że Volckmar to zapomniany geniusz glottodydaktyki, który wyprzedził dwudziestowiecznych lingwistów w określaniu zasad przyswajania języka innego niż rodzimy. Był sprawnym, choć ciążącym ku codziennej rzeczywistości emulatorem: jak wskazuje przytaczany już Kizik, *Viertzig Dialogi* ma swoje źródło w popularnych wówczas łacińsko-niemieckich rozmówkach humanistów Joachima Camerariusa i Juana Luisa Vivesa, którymi już wcześniej Volckmar się zajmował, przerabiając je odpowiednio i uzupełniając o tłumaczenia polskie[42]. Powstające zapewne w kolejnych latach omawiane tutaj rozmówki są, jak można przypuszczać, uzupełnione o praktyczne doświadczenie[43] zdobyte przez gdańskiego preceptora przy prowadzeniu lektoratu języka polskiego. Wówczas zaś odpowiednio zmodyfikował i uzupełnił o zagadnienia, które pozwoliły pełniej przystosować czytelnika do rzeczywistości, z jaką przyjdzie mu się zmierzyć, kiedy odwiedzi polskojęzyczne zakątki Gdańska.

Istotne jest więc, że Volckmar umiał twórczo przetworzyć zastane materiały używane ówcześnie w nauczaniu języków obcych tak, by dostosować je do warunków, w których pracował. Dokonał więc adaptacji podręcznika do łaciny: opierając na pewnych podstawowych założeniach poprzedników, rozszerzył leksykę i napisał dialogi w nieuwzględnionym u Camerariusa i Vivesa języku. Osadził je zarazem w konkretnym otoczeniu, w którym prowadził swój lektorat, przystosowując do odmiennej zupełnie rzeczywistości językowej i odmiennych celów – sprawnej komunikacji w języku, który dopiero usiłuje wywalczyć sobie swoją rangę, powoli jeszcze i stopniowo zyskując jakiekolwiek zainteresowanie wśród filologów, a który już przecież ze względu na kontakty, szczególnie handlowe, ludności, wymaga opisu zrozumiałego dla użytkownika innego języka.

Szkic niniejszy miał zarysować problematykę związaną z nauczaniem języka polskiego jako obcego na przełomie XVI i XVII wieku na przykładzie podręcznika jednego z gdańskich preceptorów, Nicolausa Volckmara. Jego celem było pokazanie, że metody dydaktyczne wówczas stosowane

42 *Colloquia quaedam puerila latino-germanica Joachimi Camerarii et Joh. Ludovici Vivis. Adiecta est in gratiam Juventatis Dantiscanae interpretatio Polonica*, druk. J. Rhode, Gdańsk 1594.

43 Kizik twierdzi, że 32 dialogi z Camerariusa i Vivesa są podstawą dla późniejszych *Viertzig Dialogi*, zob. E. Kizik, dz. cyt., s. XI–XII. Zob. także Z. Nowak, dz. cyt., s. 320.

wcale nie muszą uchodzić za staroświeckie i przedawnione: Volckmar buduje barwne opowieści, wypełnione humorem i praktycznymi informacjami, inni zaś, jak Rybiński i Statorius, prowadzą – choć konwencjonalną w swoim charakterze, to nadal stanowiącą znaczący punkt wyjścia – argumentację mającą uzasadnić zainteresowanie polszczyzną, jej badanie i nauczanie. Niemniej jednak, artykuł ten szczątkowo jedynie porusza pewne problemy, które w dużej mierze wymagają dalszych badań, jak choćby dokładna analiza zależności między Volckmarem a Camerariusem i Vivesem, które są niezaprzeczalne nawet przy pobieżnej lekturze: widoczny jest choćby zbliżony rozkład treści, choć to Volckmara cechuje znacznie większa detaliczność i precyzja w grupowaniu tematów (uzupełnia rozmówki Camerariusa o dodatkowe rozdziały). Należałoby także odpowiedzieć na pytanie, co dokładnie (i w jaki sposób) Volckmar przetwarza, czytając podręczniki humanistów.

Natalia **Kuc**

Uniwersytet Warszawski

Kochanki z Tours. „Les belles infidèles" a problem inwencji tłumacza

W swoim słynnym *Notatniku tłumacza* Karl Dedecius próbuje w charakterystycznym dla całego poradnika przystępnym stylu udzielić odpowiedzi na pytanie o to, co nazywamy tłumaczeniem. Pisze:

> Gdyby mnie pytano, zaproponowałbym rozróżnienia sprowadzone do najprostszego mianownika:
> Tłumaczenie to to, co wierne, choć nieartystyczne.
> Przekład to to, co i artystyczne, i wierne.
> Naśladowanie to to, co artystyczne, ale nie wierne.
> Tłumaczenie opierałoby się więc na synonimii (oczywiście względnej) słów.
> Przekład oddawałby ponadto rytm i melodię tekstu, zachowywałby jego tempo i charakter, barwę i formę poszczególnych dźwięków.
> Naśladowanie wreszcie otwierałoby szerokie pole poetyckiej grze – aż do zupełnego przeinaczenia.[1]

Spróbujmy porównać tę klasyfikację z definicją *belles infidèles* proponowaną przez *Słownik wyrazów obcych* Władysława Kopalińskiego: „piękne zdrajczynie, tj. niewierne przekłady lit., w których tłumacz stara się ulepszyć, a zwł. upiększyć styl autora"[2].

Wynik takiego porównania wydaje się prosty – *belles infidèles* nie zasługiwałyby wedle Dedeciusa na miano „tłumaczenia", a odpowiadałyby raczej „naśladownictwu". Nie jest to jednak „naśladowanie" w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Pisząc o „poetyckiej grze", Dedecius zwraca raczej uwagę na jego część kreacyjną – na proces inspiracji, który zachodzi między oryginałem a tłumaczeniem powstającym na jego kanwie. Czy jednak dalej słuszne będzie

1 K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. I. Naganowska, E. Naganowski, J. Prokop , Warszawa 1988, s. 53.
2 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, http://www.slownik-online.pl/kopalinski/-1274D020D5D08915412565D3004F1E26.php [dostęp: 05.04.2014.].

przy takim podejściu traktowanie produktu końcowego jako przekładu? Gdzie przebiega granica między przekładem, swoistą kopią dzieła, a dziełem samym w sobie, a co za tym idzie – między tłumaczem a autorem? W jaki sposób zdrada autora może przyczynić się do upiększenia jego dzieła?

Autor – tłumacz, oryginał – kopia, tłumaczenie – imitacja – nie przez przypadek *belles infidèles* niosą ze sobą konieczność operowania podstawowymi pojęciami translatoryki. Jej początki jako osobnej, pełnoprawnej gałęzi nauki sięgają już czasów starożytnych. To wtedy miała swój początek wielka debata na temat wierności tłumaczenia. Jej źródeł należałoby zapewne szukać w sporze o kategorię *mimesis*. Zwyczajowo przeciwstawia się sobie dwie możliwe wykluczające się nawzajem interpretacje kategorii *mimesis*: platońską i arystotelesowską. Edward Karski określa je w swoich pracach jako ontologię referencji i ontologię dzieła[3]. Odwołująca się do platońskiej metafory lustra ontologia referencji zakłada postrzeganie dzieła w kategoriach podobieństwa do naśladowanego przedmiotu. Towarzyszy temu przekonanie o różnym pochodzeniu przedmiotu naśladownictwa i jego kopii. Stąd automatyczna deprecjacja dzieła naśladowczego.

Tymczasem ontologia dzieła zakłada możliwość nie tylko odtwarzania, ale i tworzenia przez twórcę takiej rzeczywistości dzieła, która nie znajduje odpowiedników w realnie istniejącym świecie. Naśladownictwo staje się aktem twórczym, w wyniku którego powstaje rzeczywistość autonomiczna, alternatywna – naśladownictwo nabiera zatem znaczenia podobnego jak u Dedeciusa. Świadome i celowe odejście od pierwowzoru staje się powodem do powstania Różnicy zachodzącej między dwoma równorzędnymi dziełami. Warto zauważyć, że Różnica ta może powodować bardziej pozytywny odbiór dzieła naśladowczego. Dopiero naśladownictwo nieudolne zasługuje na krytykę i ośmieszenie.

Wątek ten, tj. połączenie koncepcji ontologii referencji i ontologii dzieła z problemem przekładu, rozwija Dorota Urbanek w swojej książce *„Pęknięte lustro". Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Wykazuje ona, że to platońskie pojmowanie *mimesis* jako przekłamania, naśladownictwa wyglądu rzeczy, a nie jej istoty, mogło stać się przyczyną pokutującego przez wieki przekonania o niższości zawodu tłumacza jako związanego zawsze z kłamstwem i „zdradą" zarówno oryginalnego dzieła, jak i jego autora.

---

3 D. Urbanek, *„Pęknięte lustro". Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Warszawa 2004, s. 33.

Urbanek właśnie w ontologii referencji widzi źródło powracających porównań i metafor, które mają na celu zdefiniowanie przekładu poprzez podkreślenie jego wtórności i kłamliwości. Znane zestawienia: od słynnego, tradycyjnego już, okrzyku „Traduttore – traditore!", przez analogię do lustra odbijającego przedmioty wiernie, ale z jednoczesnym odwróceniem stron prawej i lewej, czy do przezroczystej szyby oddzielającej nas od rzeczywistego świata pierwowzoru, aż po dokonane przez Cervantesa porównanie do tylnej strony flamandzkich arrasów, po której widać wprawdzie kształty, ale gdzie liczne ściegi i nici czynią je niemożliwymi do rozróżnienia i podziwiania w pełnej krasie[4] – wszystkie one zdają się potwierdzać, że nieuniknioną konsekwencją tłumaczenia jest poświęcenie na jego ołtarzu… prawdy.

Być może rozwiązaniem, choćby częściowym, byłby tutaj zatem przekład jak najbliższy oryginałowi, przekład literalny? Jeśli o to chodzi, już starożytni udzielają nam odpowiedzi i jest to odpowiedź przecząca. Łaciński przekład *Odysei*, dokonany przez Liwiusza Andronikusa i uznawany za pierwsze tłumaczenie w historii literatury europejskiej, przez wieki uważany był za doskonałe połączenie wierności ze swobodą tłumacza. A przecież można w nim odnaleźć szereg przekształceń w stosunku do oryginału, począwszy od transformacji greckiego heksametru w italskie metrum saturnijskie, a skończywszy na zmianie imienia wzywanej muzy[5]. Krytyka przekładu dosłownego jest zatem właściwie tak wiekowa, jak same uwagi o tłumaczeniu. Już Cyceron w *De optimo genere oratorum* zachęca, aby przekładać „nie słowo przez słowo, ale właściwe znaczenie słów i siłę"[6]. Wtóruje mu Horacy w listach do Pizonów: „jako wierny tłumacz nie będziesz próbował oddawać słowa słowem"[7]. Sam fakt, że dwóch tak znamienitych autorów starożytnych zabrało jednoznaczny głos w dyskusji na temat przekładu, przestaje dziwić, jeśli właściwie oceni się znaczenie tłumaczenia w literaturze rzymskiej. Wysoki status przekładu prowadził do częstego oceniania jej jako mniej kreatywnej niż grecka. Dzieła Greków stawiane były pisarzom rzymskim za model, wzór do bezwzględnego, niemal mechanicznego naśladowania.

Poglądy Cycerona i Horacego przeczą takiej ocenie. Tłumaczenie postrzegane było przez nich przede wszystkim jako sposób na wzbogacenie ojczystego języka, co powodowało, że wyżej cenili oni estetykę tekstu końcowego niż

4 Tamże, s. 49–50.
5 K. Dedecius, dz. cyt., s. 124.
6 Cyt. za: K. Dedecius, dz. cyt., s. 125.
7 Tamże, s. 125.

całkowitą wierność tekstowi oryginału[8]. Według nich dobre tłumaczenie to takie, które odchodzi od zasady „słowo po słowie" na rzecz wymiany „sens za sens". Ontologia dzieła, rozpatrująca owoc naśladownictwa, jakim jest przekład, w kategoriach kompletnego, samodzielnego dzieła, zdaje się triumfować nad ontologią referencji.

Na koniec rozważań na temat starożytności nie sposób nie wspomnieć o Plaucie i Terencjuszu. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* nazywa ich „pierwszymi na świecie komercyjnymi tłumaczami literatury"[9]. Zwłaszcza tego drugiego postrzega się często jako jednego z przodków *belles infidèles*. Jego utwory nie tylko oparte są na greckich dziełach Menandra i Apollodora z Karystos, ale często zawierają całe fragmenty ich sztuk przetłumaczonych przez Terencjusza. Mnogość dzieł greckich poetów spotkał podobny los: poeci rzymscy bez skrupułów tłumaczyli greckie sztuki, często podając się za ich autorów, przy czym zmieniali je najczęściej tak, by dostosować ich styl i treść do mniej wyrafinowanych gustów rzymskiej publiczności.

Chcąc zrozumieć problematykę *belles infidèles* i związane z nią zagadnienie roli procesu twórczego w pracy tłumacza, jesteśmy zmuszeni do aż tak głębokiego sięgnięcia w przeszłość ze względu na upadek czy może nawet zastój w rozwoju translatoryki jako dziedziny nauki, który przyniosły ze sobą wieki średnie. Tłumacza, bardzo często anonimowego, nie odróżnia się wtedy praktycznie od pisarza, ponieważ zajęciami tymi parają się te same osoby. W ujęciu historycznym Michela Ballarda między VII a XII w. zwykłe „powiedzenie na nowo" („redire") po angielsku historii już raz opowiedzianej w innym języku było traktowane na równi ze stworzeniem własnej, oryginalnej kompozycji[10]. Jednocześnie nie istnieje rozróżnienie na oryginał i kopię. Oryginały postrzegane są zatem najczęściej jako źródło inspiracji wolne od praw autorskich, z czego zresztą doskonale zdają sobie sprawę ich twórcy. Za przykład może tu posłużyć prolog do *Opowieści* Marie de France, w którym sama autorka opisuje, jak na przestrzeni wieków może ulegać zmianom nie tylko wymowa, ale i sama treść utworu[11].

Przebieg dyskusji o translatoryce jest również w sposób oczywisty nierozerwalnie związany z rozwojem chrześcijaństwa. Św. Hieronim powtarza co prawda krytykę przekładu literalnego (z listu *O najlepszym sposobie tłumaczenia*:

8 *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, K. Malmkjær, London 2001, s. 495–496.
9 Tamże, s. 495.
10 M. Ballard, *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Ascq 2007, s. 63.
11 M. de France, *Prologue to the „Lais"*, przeł. J.P. Shoaf, http://users.clas.ufl.edu/jshoaf/Marie/prologue.pdf [dostęp: 20.04.2014].

„przekład dosłowny prowadzi do nonsensów”[12]), jednocześnie jednak dopuszcza je w przypadku tajemnic mistycznych, sfery *sacrum*[13], w czym zresztą sekunduje mu św. Augustyn. Rozróżnienie to, dogmat bezwzględnej wierności w stosunku do tłumaczeń biblijnych, zostaje następnie rozciągnięty na dziedzinę tłumaczenia świeckiego. Trzeba było dopiero postępującej laicyzacji całego życia społecznego i kulturalnego, aby dyskusja przeciwstawiająca sobie przekład literalny i wolny mogła nabrać rozpędu.

Jak słusznie zauważa Karl Dedecius, to „Francuzom zawdzięczamy uwolnienie tłumacza od kompleksów”[14]. Za powrót do rozwoju myśli translatorskiej można uznać wydane w 1540 roku dzieło Etienne Doleta *La manière de bien traduire d'une langue en autre*[15]. Roger Zuber widzi w tej publikacji odpowiedź na wyłaniający się w latach trzydziestych XVI wieku nowy nurt myślenia, który po pierwsze zaczyna postrzegać przekład jako sztukę, po drugie zaś zakłada istnienie reguł dobrego tłumaczenia. Dolet formułuje pięć takich reguł. Są to: (1) zrozumienie tekstu oryginalnego, (2) doskonałe opanowanie zarówno języka docelowego, jak i języka oryginału, (3) unikanie przekładu dosłownego, (4) operowanie jak najbardziej naturalnym językiem, oraz (5) zastosowanie odpowiedniego stylu[16]. Zasady Doleta nabierają znaczenia ze względu na specyfikę momentu, w którym zostały opublikowane. Oto wiek XVI przynosi powrót autorów starożytnych. Poetów rzymskich i greckich zaczyna się cenić za ich indywidualny styl. Pojawiają się głosy o konieczności tłumaczenia autorów klasycznych na języki narodowe. Wielu młodych poetów francuskich rozpoczyna karierę literacką właśnie od tłumaczeń – trzeba przyznać, że z różnym skutkiem. Reguła Doleta odnosząca się do użycia języka naturalnego (potocznego) jest prawdopodobnie odpowiedzią na częste w ówczesnych przekładach kalki z łaciny, zarówno na poziomie słownictwa, jak i struktur gramatycznych.

Nie wszyscy byli jednak nastawieni równie entuzjastycznie do pomysłu tłumaczenia autorów klasycznych. Joachim du Bellay w wydanym w 1549 roku słynnym manifeście grupy Plejada zatytułowanym *Défense et illustration de la langue françoyse* stwierdza, że francuszczyzna w swoim ówczesnym kształcie

12 Cyt. za: K. Dedecius, dz. cyt., s. 125.
13 G. Steiner, *After Babel: Aspects of language and translation*, London 1998, s. 212.
14 K. Dedecius, dz. cyt., s. 129.
15 R. Zuber, *Les „belles infidèles" et la formation du goût classique: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris 1968, s. 22.
16 *Routledge Encyclopedia...*, dz. cyt., s. 410.

nie może podołać pięknu języka klasyków[17]. Jednocześnie jednak esej ten jest żarliwą obroną języka francuskiego i jego możliwości. Zdaniem du Bellaya możliwe jest bowiem rozwijanie inherentnych właściwości języka francuskiego aż do jego zrównania z językami klasycznymi. Choć zachęcał do wzbogacania francuskiego zapożyczeniami z greki i łaciny, za niewybaczalne uważał tworzenie w tej ostatniej nowych dzieł przez jemu współczesnych. W kontekście interesującego nas zagadnienia, najbardziej istotna wydaje się jednak jego krytyka przekładu. Du Bellay namawia raczej do imitacji autorów klasycznych niż do ich tłumaczenia, twierdząc, że przekład hamuje rozwój języka. Zarzuca on również tłumaczom m.in. brak kreatywności, którą z kolei można wykazać się jedynie przy akcie twórczym, jakim jest tworzenie dzieła oryginalnego – nawet jeśli ostatecznie miałaby nim być swobodna adaptacja dzieła innego autora, najczęściej klasycznego. Georges Mounin nazywa wręcz *Défense* „antologią wszystkich argumentów przeciwko tłumaczeniu"[18], które zresztą odpiera, jeden po drugim, w swojej pracy zatytułowanej *Les belles infidèles*.

Warto przy tym zauważyć, że niemal równocześnie z du Bellay'em tworzy uznawany za jednego z najbardziej twórczych tłumaczy francuskich Jacques Amyot. Jego twórczość oznacza definitywny koniec przekładu dosłownego, uświadamiając jednocześnie, jak dalece odstępstwa od tekstu oryginału mogą być spowodowane kwestiami historycznymi i społecznymi raczej niż czysto filologicznymi czy literackimi. Mounin przywołuje niezwykle interesującą analizę przekładu antycznego romansu *Dafnis i Chloe* Longosa, którego dokonał Amyot[19]. Dwieście lat później, w czasach napoleońskich, na zrewidowanie przekładu zdecydował się Paul Louis Courier. Efekty tego zderzenia w pierwszej chwili wydają się zadziwiające. Oto Courier na każdym kroku zaszokowany jest wulgarnością Amyota. Po wielokroć znajduje w jego tekście grubiaństwa, których jego zdaniem trudno by doszukać się w tekście oryginału. Tam, gdzie Longos pisze, że Dafnis przygotowuje się do tego, aby „położyć na Chloe rękę", Amyot każe mu „przymierzać się do wzięcia Chloe siłą". „Wulgarność, której brak w tekście", odnotowuje Courier. Gdzie tekst mówi o Dafnisie i Chloe, że są „jakby byli razem złączeni", Amyot decyduje się na „wklejeni w siebie" (Courier: „nie ma śladu takiej wulgarności w tekście grec-

17 J. du Bellay, *Défense et illustration de la langue françoyse*, http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/Du_Bellay.htm [dostęp: 15.04.2014].

18 G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris 1994, s. 8.

19 Tamże, s. 85–88. Wszystkie przywołane cytaty w przekładzie własnym.

kim"). Kiedy autor romansu pisze o pocałunku między dwojgiem pastuszków, Amyot decyduje się na tłumaczenie: „i powzięli od siebie wszelką możliwą rozkosz". Oburzony Courier kwituje to następująco: „Amyot wykorzysta każdą okazję do tego, aby roztoczyć [przed czytelnikiem] prostacką wizję". Jakie czynniki mogły sprowokować XVI-wiecznego tłumacza do podjęcia wyborów tłumaczeniowych, które tak zgorszyły jego pobratymca dwieście lat później? Dopiero analiza całości tekstu pozwala na udzielenie odpowiedzi na to pytanie. Oto Amyot decyduje się na zintensyfikowanie wulgarności pojedynczych słów, wyrażeń czy krótszych fragmentów tekstu, aby nadrobić braki tam, gdzie decyduje się na całkowite wycięcie prawdziwie ryzykownych fragmentów, które w jego epoce mogłyby się spotkać z nieprzychylnym przyjęciem. Courier zauważa, że w scenie kąpieli, kiedy to Chloe po raz pierwszy ukazuje się Dafnisowi nago, tekst Amyota urywa się niespodziewanie w znaczącym momencie, tj. tuż przed opisem aktu seksualnego. Mounin zauważa, że śledząc, których fragmentów tekstu oryginalnego brak w tłumaczeniu Amyota, można by się pokusić o nakreślenie granic tego, co stosowne w wieku XVI. Edmond Cary wiąże tę właściwość, ale także ogólną przystępność tłumaczeń Amyota z pojawieniem się nowego pojęcia: kategorii czytelnika[20]. Tam, gdzie dotychczas dominowała jedynie opozycja autor – tłumacz, w XVI wieku pojawia się odbiorca przekładu, którego oczekiwania również mogą wpływać na kształt tłumaczenia.

Jak widać na przykładzie Amyota, proces „uwalniania" tłumaczy przynosi owoce w postaci epoki *belles infidèles*. XVII wiek pozwala tłumaczowi – nowemu autorowi – skracać, wydłużać, dodawać, wycinać, dokonywać wszelkich możliwych zmian. To już wiek całkowitej parafrazy, naśladownictwa w rozumieniu omawianej już arystotelesowskiej ontologii dzieła. Swoboda ta szybko rozprzestrzenia się po większości krajów Europy, zawsze już jednak najsilniej kojarzona będzie ze swoją ojczyzną, Francją – wystarczy wspomnieć uwagi Novalisa czy Johanna Wolfganga Goethego. Ten ostatni w swojej *Farbenlehre* stwierdza: „Matematycy to swego rodzaju Francuzi: cokolwiek się do nich mówi, przekładają to zaraz na swój język i zmieniają nie do poznania"[21].

Zuber wyznacza najpełniejszy rozkwit gatunku na lata 40. XVII wieku[22]. Jego zdaniem szczególnie dwóch twórców miało przyczynić się do sukcesu metody: Guez de Balzac oraz Nicolas Perrot d'Ablancourt. Zuber wpisuje obu

20 E. Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève 1963, s. 80.
21 K. Dedecius, dz. cyt., s. 130.
22 R. Zuber, dz. cyt., s. 489.

tłumaczy w omówioną już tradycję translatoryczną, do której zaliczać się mieli Dolet i Amyot[23]. Zwraca uwagę gęsta sieć wpływów francuskiego środowiska tłumaczy i autorów: kolejne pokolenia często czerpią z dokonań poprzedników, wielokrotnie dochodzi tutaj do zarysowania relacji mistrz-uczeń, tak jak ma to miejsce np. w relacji de Balzaca z Malherbem[24]. Dzięki temu powstaje możliwość wytworzenia się wielkiej tradycji literatury francuskiej, środowiska twórców inspirujących się nawzajem, ale też rozdzieranych licznymi konfliktami. Szczególnie Perrot d'Ablancourt, tłumacz m.in. dzieł Cycerona, Tacyta i Juliusza Cezara, zachowuje się w świadomości zbiorowej jako „twórca" *belles infidèles*. Co ciekawe, sam d'Ablancourt miał się za tłumacza wiernego – jego przekłady poprzedzone są długimi wstępami, w których wyjaśnia on powody wprowadzenia takich, a nie innych modyfikacji w stosunku do tekstu oryginalnego[25]. Tłumaczenie postrzegał on jako formę niewolnictwa względem autora i jego dzieła. Często zatem tłumaczył odstępstwa od oryginału chęcią „wyrwania się" z ograniczeń narzuconych mu przez przekład. Przyznawał się także do wprowadzania zmian tam, gdzie możliwych było kilka interpretacji tekstu oryginału bądź gdzie po prostu miał problemy ze zrozumieniem go w pełni. Uderza mnogość motywacji: d'Ablancourt nie tylko stara się uczynić swoje tłumaczenie bardziej przystępnym dla czytelnika i dostosowanym do gustów epoki, ale powoduje nim także duma tłumacza-autora, tłumacza-twórcy.

To właśnie o tłumaczeniach d'Ablancourta Gilles Ménage miał powiedzieć, że przypominają mu jego kochankę z Tours, kobietę piękną, lecz niewierną[26]. „Piękne niewierne" stały się od tego czasu utartą frazą, wytrychem mającym podkreślać napięcie między wiernością tłumaczenia a jego dostosowaniem do wymogów języka i kultury docelowej. Gdybyśmy zechcieli na chwilę pochylić się nad samym terminem *belles infidèles*, tym, co wyróżnia go od wspominanych wcześniej metafor, jest zapewne pierwszy człon nazwy. O ile *infidèles* doskonale wpisuje się w listę porównań odwołujących się do kłamliwej natury tłumaczenia, o tyle nacisk na „piękno" przekładu wskazuje na znaczącą

23 Tamże, s. 83.

24 Tenże, *La critique classique et l'idée d'imitation*, „Revue d'Histoire littéraire de la France", t. 71, nr 3, 1971, s. 389.

25 Tenże, *Les „belles infidèles"…*, dz. cyt., s. 84.

26 C. Placial, *Du danger certaines analogies en traductologie (sur les belles infidèles et le viol de la langue)*, http://languesdefeu.hypotheses.org/686 [dostęp: 04.04.2014].

zmianę w postrzeganiu zarówno samego przekładu, jak i tych, którzy się nim zajmują. Jest w tym porównaniu do, bądź co bądź, kochanki, coś z niechętnej pochwały lub podziwu. Przekład naśladowniczy przestaje być platońskim przekłamaniem służącym jedynie oddaleniu odbiorcy od istoty rzeczy, a staje się kapryśną kochanką, pełną wad, być może nawet moralnie naganną, ale jednak samodzielną i wartościową. Ontologia referencji ustępuje miejsca ontologii dzieła.

Już w drugiej połowie XVII wieku pojawiły się jednak głosy sprzeciwu. W 1661 Pierre Daniel Huet opublikował pracę, w której bronił dosłowności jako najwyższej wartości artystycznej[27]. Dobry tłumacz to według niego taki, który ogranicza się do naśladownictwa, który możliwie najbliżej podąża nie tylko za myślą, ale i za stylem autora. Dobry przekład jest podobny do oryginału, niczego się w nim nie skraca ani nie dodaje. Kreatywność, na brak której narzekał u tłumaczy du Bellay, tutaj staje się wadą. Dobre tłumaczenie jest bardziej wartościowe niż dobre dzieło. Zaczyna pojawiać się świadomość różnicy, która dzieli autora od tłumacza: pierwszy plasuje się po stronie języka ojczystego, drugi po stronie języka obcego. W późniejszych wiekach rozdział ten doprowadzi do etycznych rozważań na temat odpowiedzialności tłumacza względem czytelników.

Huet był jednym z edytorów kolekcji dzieł klasyków *Ad usum Delphini*, przy opracowaniu których współpracował m.in. z Anne Dacier z domu Le Fèvre[28]. Ta doskonała tłumaczka zasłynęła przekładami m.in. *Iliady*, *Odysei*, Plauta i Terencjusza. Choć Anne Dacier deklarowała chęć powrotu do tłumaczeń wiernych, warto odnotować, że nie udało jej się całkowicie uniknąć choroby *belles infidèles*. W przemowie do swojego przekładu *Iliady*, podobnie jak Perrot d'Ablancourt, wymienia ona powody, dla których zdecydowała się na wprowadzenie odstępstw od oryginału[29]. Pierwszym z nich jest, jak łatwo przewidzieć, deklarowana niemożność oddania doskonałości języka homeryckiego w języku francuskim. Kolejne argumenty dotykają jednak typowego dla *belles infidèles* problemu odbioru społecznego przekładu. Madame Dacier zasłaniając się większą „elegancją" decyduje się na „wygładzenie" stylu i treści oryginału. Choć gani tych, których miałaby zszokować wulgarność Homera, to jednak nie przekłada przekleństw, skrzętnie omija bądź neutralizuje brutalne sceny

27 G. Mounin, dz. cyt., s. 14–18.
28 Tamże, s. 17.
29 Tamże, s. 18.

przemocy czy treści erotyczne. Poniżej dwa francuskie przekłady sceny z pieśni III, w której Parys rozmawia z Heleną. Pierwszy fragment pochodzi z wydanego w 1866 roku tłumaczenia autorstwa Leconte de Lisle:

> Viens! couchons-nous et aimons-nous! Jamais le désir ne m'a brûlé ainsi, même lorsque, naviguant sur mes nefs rapides, après t'avoir enlevée de l'heureuse Lakédaimôn, je m'unis d'amour avec toi dans l'île de Kranaè, tant je t'aime maintenant et suis saisi de désirs! Il parla ainsi et marcha vers son lit, et l'épouse le suivit, et ils se couchèrent dans le lit bien construit.[30]

Tymczasem wersja Anne Dacier z roku 1699 już na pierwszy rzut oka przyciąga uwagę skrótowością przekazu:

> Et ne pensons plus qu'aux plaisir… A l'île de Kranaé, vous voulûtes bien consentir à me prendre pour mari… Et en parlant ainsi, il se leva pour aller dans une autre chambre, et Hélène le suivit.[31]

Pełna bezpośredniego erotyzmu i słownictwa seksualnego rozmowa zakochanej w sobie pary traci niemal wszystko ze swojego napięcia erotycznego – opis trawiącego kochanków pożądania skrócony zostaje do beznamiętnego wypunktowania faktów i czynności.

Przekład *Iliady* autorstwa Dacier stał się zarzewiem sporu między nią a poetą de la Mottem[32]. Nie znający greki de la Motte posłużył się przekładem

---

30 Homer, *Iliada*, przeł. L. de Lisle, http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hom%C3%A8re_Iliade,_trad._Leconte_de_Lisle.djvu/62 [dostęp: 13.04.2014]; w polskim przekładzie: Homer, *Iliada*, przeł. P. Popiel, http://pl.wikisource.org/wiki/Iliada_(Popiel)/Pie%C5%9B%C5%84_III [dostęp: 02.12.2014]:
„‹‹Teraz atoli miłości na łożu miękkiem użyjmy;
Nigdy mnie bowiem zaiste pragnienie tak nie ogarnęło.
Nawet i wtedy gdy najpierw z Lacedemony uroczej
Ciebie porwawszy, uniosłem na łodziach po morzu bieżących,
Kiedyśmy w Kranai wyspie się łożem w miłości dzielili,
Także i teraz cię kocham i słodkie mi budzisz pragnienie››.
Rzekł i do łoża się zbliżył, a za nim poszła małżonka.
Oni tedy na łożu rzeźbionem odpoczywali".

31 Homer, *Iliada*, przeł. A. Dacier, https://www.yumpu.com/pt/document/view/13678654/dissertacao-raquel-yee-pget-ufsc/59 [dostęp: 13.04.2014]; w polskim przekładzie: „I myślmy już tylko o przyjemności… Na wyspie Kranae, chciałaś, pani, zgodzić się mnie poślubić… I tak mówiąc, wstał, aby przejść do innego pokoju, a Helena poszła za nim" (tłum. własne).

32 Autor nieznany, *Querelle des Anciens et Modernes*, http://homere.iliadeodyssee.free.fr/traducteur/dacier/dacier02.htm [dostęp: 04.04.2014].

Dacier do stworzenia własnego tłumaczenia, znacznie już odbiegającego od oryginału i przystosowanego do gustów ówczesnych odbiorców. Oburzona Dacier opublikowała liczącą sobie 614 stron krytykę przekładu de la Motte'a, co z kolei sprowokowało go do publikacji kolejnej pracy polemicznej. Trwająca od 1713 do 1716 roku „kłótnia o Homera"[33] stanowiła przedłużenie konfliktu między klasykami a pisarzami nowoczesności, po raz kolejny dzieląc francuskie środowisko literackie i artystyczne na tych, którzy domagali się dalszego tłumaczenia klasyków i wierzyli przede wszystkim w mądrość autorów starożytnych, oraz tych, którzy postulowali potrzebę racjonalnego rozwoju, patrzenia w przyszłość w miejsce ciągłych powrotów do przeszłości. W ten oto sposób spór o Homera stał się jednym z głównych czynników wpływających na formę, którą przybrał we Francji klasycyzm.

Jak widać, pytanie o rozwój koncepcji *belles infidèles* w różnych formach i pod różnymi nazwami jest w istocie pytaniem o kluczowe kwestie translatoryki, takie jak: wierność, oryginał, kopia, imitacja czy nawet pojęcie autora. Powody, dla których decydowano się na odejście od oryginału, były różnorodne – czy to przyjemność czytelnika dostrzeżonego przez Amyota, czy też utrzymanie swoistej elegancji i stosowności, tak jak to miało miejsce w przypadku przekładów Madame Dacier. Nie sposób odmówić racji nieco cynicznemu spostrzeżeniu Woltera, który zauważył, że tłumacz, który nie trafia w gusta epoki, to przede wszystkim tłumacz nieczytany, a co za tym idzie – biedny[34]. Trudno jednak byłoby uznać kwestię finansową za główną siłę napędową poszukiwań przekładu idealnego – wydaje się, że bliższa rzeczywistości jest tu jednak ideologiczna postawa tłumaczy takich jak d'Ablancourt. Jego chęć pisania dla teraźniejszości, zamiast dla przeszłości wynika raczej z pragnienia nadania tłumaczeniu właściwości aktu twórczego, a wszystko to w nadziei, że tłumacz na stałe zyska status nie tyle rzemieślnika, ile raczej artysty, równego pisarzowi.

33 G. Mounin, dz. cyt., s. 12, 18–20.
34 K. Dedecius, dz. cyt, s. 126.

Dorota **Masłej**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

O formuliczności i innowacyjności w XV–wiecznych przekładach wybranych tekstów religijnych

W średniowieczu wiele tekstów religijnych związanych z liturgią tłumaczono z łaciny na języki wernakularne, w tym na język polski. Był to jeden z czynników wywołujących zmiany w języku. Nakazy odmawiania po polsku podstawowych tekstów chrześcijaństwa istniały już w XIII wieku – znamy choćby zalecenia z synodu wrocławskiego (1248), w których czytamy:

> W końcu nakazujemy wam, aby na waszych połączonych synodach kościelnych, przynajmniej w poszczególnych dniach świątecznych i uroczystych, po ewangelii odmawiano publicznie w mowie ludu *Modlitwę Pańską* i *Wierzę* lub przynajmniej *Modlitwę Pańską* po łacinie, ale *Wierzę* w języku ludu. Widzieliśmy bowiem w waszych diecezjach pewnych ludzi, którzy nie umieli w ogóle powiedzieć, czemu wierzą.[1]

Przekłady stanowiły w średniowieczu niezwykle istotną grupę tekstów, gdyż pełniły funkcję użytkową, służyły Kościołowi i rozwojowi religii chrześcijańskiej na ziemiach polskich. Oprócz *Modlitwy Pańskiej* i *Credo* przekładano również pozostałe modlitwy katechizmowe (*Pozdrowienie anielskie*, *Dekalog*), psalmy, fragmenty Pisma Świętego i inne teksty, które pomagały duchowieństwu uczyć ludzi i objaśniać im prawdy wiary.

Może się wydawać że teksty tłumaczone powinny być po pierwsze niewolniczo zależne od łaciny, po drugie zaś – bardzo zbliżone do siebie w kształcie językowym, w tym doborze słownictwa. Analizy porównawcze leksyki zachowanych tekstów pokazują jednak, że jest inaczej.

Przebadałam pod tym kątem wszystkie zachowane XV–wieczne odpisy *Modlitwy Pańskiej* (są to 22 rękopisy pochodzące z różnego czasu: od przeło-

1 Cyt. za: D. Rojszczak-Robińska, *Język a Kościół (propozycja rozdziału podręcznika do nauczania treści historycznojęzykowych na studiach I stopnia)*, „Kwartalnik Językoznawczy", 2010, nr 2, s. 80.

mu XIV i XV wieku aż po rok 1500[2]) oraz tekst *Psalmu 50*, szczególnie często wykorzystywanego w liturgii pogrze-bowej). Reprezentuje go 6 zachowanych tekstów, z których trzy pochodzą z pełnych przekładów psałterzy: *Psałterza floriańskiego*, *Psałterza puławskiego* i *Psałterza krakowskiego*, pozostałe zaś są zapisane na pojedynczych kartach (*Karta medycka*) lub wśród innych modlitw w modlitewnikach czy innych kodeksach do użytku liturgicznego (*Modlitwy Wacława* – tu wersety 10–13, 16 oraz rękopis Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, sygn. Ms 116)[3].

W kanonicznym tekście chrześcijaństwa – modlitwie *Ojcze nasz* – można zaobserwować wiele odmienności w poszczególnych tłumaczeniach. Jakkolwiek niemal w ogóle nie pojawiają się różnice leksykalne, to odpisy różnią się doborem przyimków (np. „być na niebiosach" / „w niebiosach"), formami trybu rozkazującego (starsze formy np. oświęci obok nowszych: „oświęć")[4] oraz szykiem wyrazów[5].

Analiza wszystkich zachowanych przekładów prowadzi do ciekawego wniosku odnośnie do szyku przydawki zaimkowej. Szyk inwersyjny w przekładach *Modlitwy Pańskiej* jest wtórny wobec szyku rodzimego. W tekstach pochodzących z najstarszych rękopisów w niemal wszystkich miejscach tłumacze zastosowali naturalny dla polszczyzny szyk: „twoje imię", „twoje krolestwo" (tutaj 11 z 15 tłumaczeń ma szyk prosty), „twoja wola". Często dopiero na przełomie XV i XVI wieku następuje zmiana (przydawka w postpozycji: „imię twoje", „krolestwo twoje"), która jest już utrwalona w XVI wieku i którą można uznać za zmianę stylistyczną[6].

Jednak nie we wszystkich miejscach w tekście, w których występuje przydawka zaimkowa, najdawniejsi tłumacze stosowali szyk rodzimy. Wyjątkiem od tej reguły jest pierwszy, otwierający tekst związek wyrazowy: „Ojcze nasz".

---

2 Wykaz wszystkich przebadanych tekstów wraz z numerami rękopisów i lokalizacją podawałam w artykule *Problem szyku w staropolskich przekładach Modlitwy Pańskiej*, „Kwartalnik Językoznawczy", 2013, z. 4, s. 34, przyp. 2.

3 Fragmenty tekstów przytaczam w transliteracji. Cytuję za następującymi wydaniami: *Psałterz floriański*, *Psałterz puławski*, *Modlitwy Wacława* – W. Twardzik, *Biblioteka zabytków polskiego piśmiennictwa średniowiecznego*, Kraków 2006 [dokument elektroniczny]; *Karta medycka* – W. Wydra, W.R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Wrocław 2004, s. 58–60; *Psałterz krakowski*, rkps. Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, sygn. Ms 116 – transliteracja własna.

4 Omawiałam tę kwestię szerzej w artykule *Formy rozkaźników w staropolskich przekładach Modlitwy Pańskiej* [w:] *Młodzi o języku*, red. M. Kresa, Warszawa 2014 (przyjęty do druku).

5 Omawiałam tę kwestię szerzej w artykule *Problem szyku…*, dz. cyt.

6 Szerzej na ten temat zob. tamże.

W początkowym wezwaniu wyraźnie widać związek z podstawą łacińską („Pater noster") lub z wierną łacinie czeską wersją[7] („Otče náš"). We wszystkich najstarszych przekładach konsekwentnie użyto nienaturalnego dla polszczyzny szyku przestawnego (przydawka w postpozycji). Jest on charakterystyczny także dla współczesnej wersji modlitwy. Jak zauważa Edward Breza, taka konstrukcja to kalka z języków obcych: greckiego („Πατερ ήμων") i łacińskiego („Pater noster")[8]. Mając jednak świadomość tego, że w pozostałych miejscach przeniesienie szyku łacińskiego na tekst polski nie nastąpiło od razu, trudno poprzestać na konstatacji Brezy. Warto zastanowić się, z czego wynika takie ukształtowanie pierwszego wersetu modlitwy. Konsekwentne użycie szyku przestawnego w tej grupie można wyjaśnić faktem, iż pierwszy wers każdego tekstu, nie tylko *Ojcze nasz*, jest szczególnie znaczący (w dużym uproszczeniu można stwierdzić, że w średniowieczu incipit tekstu literackiego bardzo często stawał się jego tytułem). Początkowe wezwanie w *Modlitwie Pańskiej* stało się formułą, hasłem, które wywoływało z pamięci całą modlitwę. Świadczy o tym wiele rękopisów, w których zapisany został tylko jej początek. Doskonałym tego przykładem jest chociażby kanon Mszy Świętej. W sześciu z siedemnastu zachowanych przekładów po modlitwie *Per ipsum* znajduje się odesłanie do *Ojcze nasz*. Odnośnik ten występuje w formie zapisu całego wersetu (Msza III, VI, VII), słów „Oćcze nasz, jenże jeś" (Msza VIII, XIV) lub tylko pierwszego wezwania „Ojcze nasz" (Msza XII)[9]. Początek tekstu był szczególnie mocno utrwalony w pamięci wiernych. Na tyle mocno funkcjonował on w świadomości ludzi, że stał się utartą konstrukcją, stosowaną zapewne automatycznie. Kolejność składników pozostawała niezmienna i odpowiadała szykowi łacińskiemu.

Analiza staropolskich odpisów *Psalmu 50* prowadzi do podobnych wniosków. W wielu miejscach tłumacze używają równoznaczników[10] na oddanie jednego łacińskiego leksemu (taka sytuacja ma miejsce m.in. w zespole wyrazów takich jak: Bóg – Pan – Gospodzin, lichota – zgłoba – złość – grzech, ofiara – modła – pokład – danie – obiata i w wielu innych). Różnice zachodzą zarówno

7 Zob. tamże, przyp. 10.

8 Zob. E. Breza, *Polszczyzna „Ojcze nasz" i „Zdrowaś Maryjo"*, „Język Polski", 1991, z. 1, s. 2.

9 Zestawienie tekstów kanonu: M. Leńczuk, *Staropolskie przekazy kanonu Mszy Świętej. Wariantywność leksykalna*, Warszawa 2013, s. 332.

10 Pojęcie wprowadzone przez Krystynę Kleszczową na oznaczenie różnych wyrazów polskich pojawiających się w tym samym kontekście, zob. K. Kleszczowa, *Bogactwo staropolskiej synonimii* [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ocieczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, Katowice 2002, s. 279–287.

na płaszczyźnie leksykalnej (najwięcej odpowiedników używanych w tym samym miejscu w różnych przekładach to pięć, kilkakrotnie pojawiają się grupy czterech równoznaczników), jak i składniowej oraz fleksyjnej. Inaczej dzieje się w pierwszym wersecie tekstu – w polskich przekładach nie ma żadnych (poza graficznymi) różnic:

> Smiluy se nademnø bosze podlug welikego miloserdza twego (PsF);
> Smyluy siø nademnø bosze podlug welikego mylosierdza twego (Kmed);
> Smyluy szye nademnø boze podlug wyelykego myloszyerdzya twego (PsPuł);
> Smylvy {szyø} nademnø bosze podlug wyelkiego myloszierdzya twego (Ms116);
> Smiluy się nademnø boże podlug wielikiego milosierdzia twego (PsKrak).

We wszystkich odpisach w pierwszym wersecie występuje ten sam leksem: „miłosierdzie", będący słowotwórczą kalką łacińskiego rzeczownika „misericordia". W *Słowniku staropolskim* notuje się występowanie tego słowa w wielu tekstach, wyłącznie religijnych (*Kazania gnieźnieńskie*, *Psałterz puławski*, *Modlitewnik Nawojki*, *Rozmyślanie przemyskie*, *Biblia królowej Zofii*). We wszystkich pojawia się ono tylko w odniesieniu do Boga. Warto zwrócić uwagę na to, że w pierwszym wersecie we wszystkich zachowanych przekładach użyto tego samego wyrazu, gdyż już w drugim wersecie się to zmienia – ten sam łaciński leksem tłumacze oddali przy pomocy trzech rzeczowników: „lutowanie", „slutowanie" oraz „miłosierdzia" (wl. mn.). Podobnie jest z określeniem rzeczownika: w pierwszym wersecie wystąpił tylko przymiotnik „wielikie" / „wielkie miłosierdzie" (różnica jest tylko między starszą a nowszą formą, co wynika ze zmian w języku), gdy tymczasem w drugim wersecie tłumacze przełożyli łaciński rzeczownik „multitudo" za pomocą trzech polskich odpowiedników: „mnożstwo", „wielość" oraz „wielkość". Widzimy zatem, że całkowita zbieżność leksykalna w pierwszym wersecie wszystkich tłumaczeń jest wyjątkowa na całego psalmu, także w zakresie przekładu tych samych bądź podobnych znaczeniowo leksemów.

Także pod względem składniowym wszystkie tłumaczenia tego wersetu są ze sobą zgodne, mimo że w innych wersetach można obserwować różnice w tym zakresie (choć nie pod względem szyku, jak miało to miejsce w przekładach *Modlitwy Pańskiej*). Prawdopodobnie jest to motywowane jego formulicznością. Pierwszy werset tekstu na tyle mocno funkcjonował w świadomości

ludzi, że stał się utartą konstrukcją, stosowaną zapewne automatycznie[11]. Jerzy Bartmiński pisze o pieśni ludowej (ściśle związanej z kulturą oralną), że jej „incipit ma określony kształt, kostnieje jako formuła semantyczno-leksykalna"[12]. Wydaje się, że ten sąd jest słuszny nie tylko, jeśli chodzi o literaturę ludową. Kultura średniowieczna była w dużej mierze kulturą oralną[13]. Obcowanie z tekstami sakralnymi następowało przede wszystkim przez słuchanie ich w kościele a pierwszy wers modlitw był szczególnie istotny, gdyż padał z ust kapłana i służył wywołaniu modlitwy z pamięci wiernych. Magdalena Puda-Blokesz zwraca uwagę, że „cały «akt formuliczny» zachodzi w określonej sytuacji, w której wyróżniona formuła pełni odpowiednią i niezwykle istotną funkcję (zazwyczaj sprawczą)"[14]. Przywoływanie początkowych fragmentów modlitw w tekstach przygotowanych do wygłoszenia widać w kazaniach (np. „uczyeczmy szyą do naszwyaczschey dzyevycze panny maryey posdravyayacz ya onym posdrovyenym kthorym ya posdrovyl Archangyol Gabriel rzekacz thako Sdrovasz maria [myloszczy pe] lasky pelna asz do koncza"[15]), we wspomnianych już tekstach kanonu Mszy Świętej i w innych rękopisach[16]. Częste powtarzanie początku modlitwy (także psalmu) w jego utartej formie (Albert B. Lord pisze o „zwyczajowym uzusie"[17]) prowadzi do „zachodzącego nieświadomie procesu przy-swajania"[18], co z kolei skutkuje tym, że formuły

11 O formułach w tekstach biblijnych pisze Magdalena Puda-Blokesz, zob. tejże, *Formuły i formuliczność jako wyznaczniki stylu biblijnego* [w:] *Polszczyzna biblijna. Miedzy tradycją a współczesnością*, red. S. Koziara, W. Przyczyna, Tarnów 2009, t. 1, s. 35–52.

12 J. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej* [w:] tegoż, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław 1990, s. 150.

13 Pisze o tym Edward Potkowski: „Mimo ekspansji kultury pisma i książki jej faktyczni i potencjalni użytkownicy stanowili tylko mały procent całego społeczeństwa polskiego schyłku średniowiecza. Większość tego społeczeństwa kształtowana była przez kulturę słowa mówionego i doświadczenia osobiste, przez wiedzę przekazywaną bezpośrednio w procesie produkcji i tradycyjny świat wyobrażeń utrwalony w obrzędzie. […] Jednak i w tej masie społeczeństwa polskiego obcego kulturze pisma, rozszerzenie obszarów jego użytkowania przyniosło z pewnością zmiany; tekst głośno odczytywany lub wygłaszane w oparciu o tekst pisany kazanie nie pozostały bez wpływu na poglądy i postawy ludzi kształtowanych dotąd tradycyjnymi narzędziami kultury" (E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Warszawa 1984, s. 227). Artykuł temu zjawisku poświęciła też Teresa Michałowska, zob. tejże, *Między słowem mówionym a pisanym* [w:] tejże, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, s. 98–153.

14 M. Puda-Blokesz, dz. cyt., s. 38.

15 Rkps. Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, sygn. Ms. 114 (podkr. D.M).

16 Pisałam o tym na przykładzie modlitwy *Ojcze nasz*, zob. D. Masłej, *Problem szyku…*, dz. cyt.

17 A.B. Lord, *O formule*, przeł. W. Krajka [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004, s. 205.

18 A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2010, s. 115.

używane powszechnie stają się częścią warsztatu twórczego kolejnych pieśniarzy, a w tym wypadku – tłumaczy[19]. Powtarzalność w wiekach średnich pełni przede wszystkim funkcję mnemotechniczną. Tym właśnie można wyjaśniać stabilność składniową i stały skład leksykalny we wszystkich tłumaczeniach pierwszego wersetu psalmu. Analogia między ludowym twórcą a księdzem lub tłumaczem nie jest bezzasadna, gdyż postaci te łączy konieczność ustnego wykonywania tekstu, na co także zwraca uwagę Lord[20].

W obu najstarszych psałterzach (*Psałterzu floriańskim* i *Psałterzu puławskim*) w zwrotach do Boga używano przede wszystkim czasownika „smiłować"[21] a wyraz użyty na określenie Stwórcy był zależny od miejsca w psalmie. Zwrot „smiłuj się nade mną, Boże" występował tylko w pierwszym wersecie psalmów (Ps 50,1; 55,1; 56,1; 66,1 – w ostatnim w formie „Bog się smiłuj nad nami"), natomiast konstrukcja „smiłuj się nade mną, Gospodnie" pojawiała się wprawdzie częściej, ale nigdy w inicjalnej części psalmu (Ps 6,2; 9,13; 30,11; 40,4 – tu w zdaniu „Gospodnie, smiłuj się nade mną"; 85,3; 122,4). Potwierdza to tezę dotyczącą swoistego skostnienia pierwszego wersetu *Psalmu 50*[22].

Na podstawie przeprowadzonej analizy widać, że zarówno innowacyjność, jak i formuliczność są widoczne w XV–wiecznych tłumaczeniach wybranych tekstów religijnych. Dotyczą jednak innych obszarów tekstu. Tłumacze decydują się na swobodny dobór leksyki i konstrukcji gramatycznych (oczywiście w granicach zgodności z podstawą łacińską) we wszystkich wersetach poza pierwszym. Ten jest wyjątkowy. Wierność utartym formułom wynika przede wszystkim z wyjątkowej funkcji pierwszego wersetu i z uwarunkowań kulturowych. Początek tekstu jest szczególnie często wykorzystywany w kościele i w rękopisach (modlitewnikach, tekstach liturgicznych), ponieważ przy jego pomocy przywołuje się całe modlitwy, jest więc też zapamiętany i zapisywany zawsze w tej samej formie. Formuliczność początków tekstów staje się już wtedy jedną z cech stylu religijnego i nie zaciera rysu indywidualności tłumacza – ta ujawnia się w dalszych częściach tekstów.

19 Zob. A.B. Lord, *O formule*, dz. cyt., s. 205.

20 Tamże, s. 206.

21 Występuje on znacznie częściej niż leksem „slutować": „smiłować" ma w psalmicznych apostrofach 20 poświadczeń (10 w *PsF* i 10 w *PsPuł*), „slutować" natomiast tylko 3 (1 w *PsF* i 2 w *PsPuł*).

22 Tę konwencję przełamuje glosator Karty medyckiej, który proponuje zamienić pierwszy czasownik na zwrot „slutuj się". Należy jednak zauważyć, że ten skryba pracuje na już ukształtowanym tekście, więc jego status jest inny niż pozostałych autorów. Być może widział on różnicę semantyczną między tymi leksemami lub wyraz „slutować" był mu szczególnie bliski, gdyż werset później także zmienia formę rzeczownika odczasownikowego „lutowanie" na „slutowanie".

Maria **Pawełczak**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Unum cole Deum"... Najstarsze polskie przekłady dekalogu. Różnice językowe i teologiczne. Studium porównawcze

Wstęp

Dekalog jako jeden z najważniejszych fragmentów Biblii należał obok modlitw do tekstów najwcześniej tłumaczonych w epoce staropolskiej na język narodowy. Na wczesny, zainicjowany już u początków XII wieku[1] proces przekładania dziesięciorga przykazań na język polski, wpłynęła zintensyfikowana działalność misyjna i katechetyczna Kościoła. Biorąc pod uwagę fakt, iż jedne z najwcześniej zachowanych wzmianek dotyczących dekalogu[2] odnaleźć można na kartach wrocławskich oraz łęczyckich statutów synodalnych, sądzić można, iż dekalog funkcjonował jako uzupełnienie codziennie odmawianych modlitw czy jako dodatek do słuchanych kazań[3].

Spośród dziewięćdziesięciu jeden zachowanych polskich przekładów dekalogu, wyróżnić można – podążając za sposobem klasyfikacji zaproponowanym przez poznańskiego badacza Wiesława Wydrę – cztery najbardziej podstawowe grupy tłumaczeń. Do pierwszej, najliczniejszej, nazwanej przez Wydrę grupą A, należą w większości dystychiczne dekalogi rymowane, przyjmujące formę wiersza mnemotechnicznego. Do drugiej – grupy B – zaklasyfikowane zostały zbiory przykazań, ujęte w formę kilkuzwrotkowych pieśni. Na trzecią grupę C składają się dekalogi „narracyjne", pisane prozą. Ostatnia – grupa D – współ-

1 W. Wydra, *Polskie dekalogi średniowieczne*, Warszawa 1973, s. 3 i nast.

2 W artykule konsekwentnie będę stosowała zapis słowa „dekalog" małą literą. W kontekście moich rozważań traktuję „dekalog" nie jako tytuł tekstu czy nazwę własną, lecz raczej w znaczeniu przenośnym – jako zbiór ogólnych zasad. Zob. *Nazwy (tytuły) utworów (książek, rozpraw, artykułów, pieśni, dzieł sztuki, dokumentów itp.)* [w:] *Zasady pisowni słownictwa religijnego*, http://www.kul.pl/zasady-pisowni-slownictwa-religijnego,art_3460.html [dostęp: 25.07.2014].

3 Na upowszechnienie się dekalogu w świadomości średniowiecznych wiernych istotny wpływ wywarły postanowienia synodu w Łęczycy. Dekalog najprawdopodobniej odmawiano głośno wraz z obowiązkowymi modlitwami („Ojcze nasz", „Zdrowaś Maryja", „Wierzę" oraz „Kaję się Bogu"). Tym samym dziesięcioro przykazań stało się najłatwiejszą formą przyswajania katechizmu oraz prawd wiary. Zob. W. Wydra, dz. cyt., s. 3.

tworzona jest natomiast przez dwa przekłady dekalogu – z *Kazań gnieźnieńskich* i z *Biblii królowej Zofii*[4].

W niniejszym artykule, bazując głównie na przekładach z grup A i B, a zatem tłumaczeniach o charakterze „artystycznym", cechującym się translatorską swobodą interpretacyjną oraz mniejszą dbałością o zgodność semantyczną z oryginałem, chciałabym wskazać najistotniejsze i najbardziej interesujące – moim zdaniem – różnice językowe, a co za tym idzie – także różnice teologiczne, jakie zaobserwować można w omawianych przeze mnie przykładach.

„Unum cole Deum"

Przykazanie pierwsze, które w wersji łacińskiej brzmi: „Unum cole Deum", cechuje się wielością oraz różnorodnością tłumaczeń. W analizie kolejnych wersji tegoż przykazania zaobserwować można podział polskich przekładów na dwie kategorie, zawierające przekłady określone przeze mnie jako „pozytywne" oraz „negatywne"[5]. Część tłumaczeń ujęta została bowiem w formie nakazu (na przykład: „Wierz w Boga jednego"[6]); pozostała, dużo większa część, przetłumaczona została jako zakaz (na przykład: „Nie miej Boga jinnego"[7]).

Wydaje się, iż nakaz wiary w jednego Boga oraz zakaz posiadania innych bogów nie są wobec siebie ekwiwalentne. W przypadku tłumaczenia pierwszego przykazania jako zakazu wiara w Boga określana jest poprzez negację. Tym samym dekalog (utrzymany w niektórych przypadkach prawie w całości w tonie zaprzeczenia) przestaje być zbiorem **norm** i **nakazów** moralnych, a zyskuje status „dokumentu" – staje się **aktem prawnym**, spisem regulacji i obostrzeń, za nieprzestrzeganie których grozi stosowna do przewinień kara. Sądzę, iż takie „negatywne" czy „negujące" ujęcie pierwszego przykazania – przykazania odnoszącego się pośrednio do istoty samego Boga – w znaczący sposób wpływa na kształtujący się w umysłach wiernych Jego obraz.

4 Tamże, s. 9.

5 W obrębie zaproponowanego przeze mnie rozróżnienia „pozytywnego" i „negatywnego" zauważyć można ponadto inną ciekawą analogię: w tych dekalogach, w których jednemu wersowi odpowiada jedno przykazanie, przeważają formuły nakazujące, takie jak: „wierz", „czci", „miei", „chwal"; w dekalogach, w których przykazania ujęte zostały w układy paralelnych rymowanych dystychów, zdecydowanie dominują natomiast formy zakazów, oparte na wykorzystaniu partykuły przeczącej „nie" („nie miej", „nie masz jimieć", „nie będziesz miał", „nie masz mieć").

6 W. Wydra, dz. cyt., s. 63.

7 Tamże, s. 77. Zob. także s.: 72, 73, 75, 77, 85.

Nie pozostaje bez znaczenia, że Bóg, darując Mojżeszowi kamienne tablice, nie mówi o tym, „co się powinno" lub „co trzeba", ale o tym, „czego nie można" i „co jest zabronione". Tym samym przymierze z Nim traci swój „partnerski" czy „równoprawny" charakter, a wprowadza pierwiastek radykalnego porządku nadrzędno-podrzędnego. Bóg nie jawi się jako Stwórca i sprzymierzeńca człowieka, ale jako prawodawca i sędzia.

Kolejny aspekt, na który chciałabym zwrócić uwagę przy okazji omawiania pierwszego przykazania, związany jest z realizacjami „przekładu pozytywnego", czyli tymi, w których relacja względem Boga określona została poprzez nakaz. Różnice w warstwie językowej, wraz z ich konsekwencjami semantycznymi, łączą się tutaj w dużej mierze z trudnością znalezienia takiego polskiego czasownika, który byłby możliwie najdokładniejszym odpowiednikiem łacińskiego słowa „cole"[8]. W polskich tłumaczeniach odnaleźć można następujące formy: „**Wierz** w Boga jednego"[9], „**Czci** Boga jednego"[10], „**Chwal** Boga jednego"[11] czy wreszcie – „**Miej** zawżdy Boga jednego"[12]. Znaczenia oddawania czci, chwalenia, wierzenia i posiadania – mimo że w wymiarze ogólnym są do siebie zbliżone – w odniesieniu do dziesięciorga przykazań przestają być równoważne. Przypuszczam, iż **posiadanie** jednego Boga ma charakter „bardziej ciągły" i trwały, podczas gdy czynność **oddawania czci** czy **chwalenia** cechuje się pewną przygodnością, tymczasowością, okazjonalnością.

Jeśli analizować polskie dekalogi w zestawieniu z odpowiednimi fragmentami *Biblii brzeskiej*, *Biblii gdańskiej* czy Biblii Tysiąclecia, należałoby przyjąć, iż słowo „Bóg" we wcześniej wymienionych wersjach inicjalnego przykazania, nie oznacza wyłącznie Boga w znaczeniu „Deus", ale odnosi się także do pojęcia „bóstwa pogańskiego" oraz „posągu bóstwa"[13]. Biorąc pod uwagę powyższe założenie, zastosowanie czasownika „miej" implikuje nowe znaczenia. Zdanie

8 Łaciński czasownik „colo" posiadał kilka znaczeń: mieszkać, zamieszkiwać; uprawiać ziemię; zajmować się kimś lub czymś; dbać o coś, strzec, otaczać staraniem, oddawać się czemuś, hołdować, spełniać coś; ozdabiać, przystrajać; cenić, poważać, czcić, wielbić, kochać, dawać zewnętrzne dowody szacunku, miłości, okazywać względy, obchodzić coś uroczyście; **oddawać cześć bogom i poświęconym im przedmiotom, święcić, obchodzić dni świąteczne, spełniać święte obrzędy, oddawać boską cześć komuś lub czemuś**. Zob. *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. 1, Warszawa 1959, s. 577–578.

9 W. Wydra, dz. cyt., s.: 54, 57, 60, 61, 63, 65, 70, 79, 84, 86, 89, 93.

10 Tamże, s.: 56, 69, 78, 80, 88.

11 Tamże, s.: 59, 82.

12 Tamże, s. 91.

13 Hasło: *Bóg* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Warszawa 1954, t. 1, z. 3, s. 140, http://www.rcin.org.pl/dlibra/docmetadata?id=19830&from=publication, [dostęp: 18.04.2014].

„Miej zawżdy jednego Boga" wyklucza jednocześnie możliwość posiadania jakichkolwiek innych bóstw czy bożków poza Bogiem judeochrześcijańskim; stanowi niejako trawestację późniejszych słów Chrystusa: „Nie możecie służyć Bogu i Mamonie"[14]. Postulat „czczenia" czy „chwalenia" jednego Boga nie eliminuje natomiast hipotetycznej możliwości **posiadania** bożka innego, przy jednoczesnym **sławieniu** Boga starotestamentowego. Użycie w niektórych przekładach czasowników „wierz", „czci", „chwal" wprowadza zatem swoistą niejednoznaczność, otwiera pole dla mnożenia licznych spekulacji oraz teologicznych interpretacji.

Ostatnią wartą rozważenia tu kwestią jest problem, który określiłabym mianem „niepokoju symulakrum". W niektórych analizowanych przeze mnie przekładach przykazanie pierwsze nie ograniczało się tylko do kwestii „jedyności Boga", ale zostało uzupełnione o zakaz przedstawiania wizerunku Boga w ikonografii, sztukach plastycznych czy za pomocą innych materialnych środków wyrazu. Na przykład:

> Wtora wola jest ta jego:
> nie czyń obrazu żadnego
> ni podobieństwa jakiego
> na niebie i tu na ziemi,
> boj się skarania wiecznego.
> Zdarz to nam, nasz Panie.[15]

Podobny zapis znajduje się także w dekalogu pochodzącym z *Biblii królowej Zofii*, w którym czytamy, co następuje:

> Nie będziesz mieć bogów cudzych przede mną. Nie uczynisz sobie obrazu rytego ani każdego podobieństwa, które jest w niebie z wichrzu, a cso jest na ziemi na dole, ani tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią. Nie będziesz się jim kłaniać, ani jich czcić, boć ja jeśm Pan Bog twoj, mocny mściciel nawiedzający otców nieprawości na syny […].[16]

Oba przytoczone powyżej przykłady pochodzą z dekalogów tłumaczonych na język polski w okresie między połową piętnastego a połową szesnastego

14 Zob. *Biblia Tysiąclecia*, Łk 16, 10–13.
15 W. Wydra, dz. cyt., s. 216.
16 Tamże, s. 255.

stulecia. Można postawić zatem tezę, iż wraz z późniejszym powstawaniem przekładów dekalogu następował wzrost świadomości translatologicznej i teologicznej. Powyższy wniosek nie świadczy oczywiście o szczególnej prawidłowości. Sądzę jednak, iż obecne w polskich dekalogach odniesienia do tekstu biblijnego – w tym wypadku do Księgi Wyjścia, w której rzeczywiście pojawia się fragment traktujący o zakazie wykonywania „Dei simulacri" – obrazu Boga – świadczyć mogą o nieco staranniejszej praktyce tłumaczenia dziesięciorga przykazań w tym okresie[17].

„Nec vana iures per ipsum"

W wyniku analizy sposobów ujęcia drugiego przykazania wskazać można trudności translatologiczne podobne do tych, o których wspominałam już podczas omawiania poprzedniego wersetu dekalogu. Różnice leksykalne w obrębie poszczególnych polskich tłumaczeń drugiego przykazania związane są z wykorzystanym w nich czasownikiem, którego brak w łacińskim oryginale. Polski czasownik, zastosowany w przekładzie łacińskiej cząstki składniowej „Nec vana iures per ipsum", może bowiem w dużym stopniu modyfikować sens całości. Do form czasownikowych, jakie odnaleźć można w polskich tłumaczeniach, należą następujące przykłady: „W prozności niestatku twego / **nie bierzy** jimienia Bożego"[18], „[…] **nie weźmiesz** imienia Pana Boga Twego"[19], „ […] **nie wzywaj** jimienia Bożego"[20], „[…] **nie spominaj** daremno imienia Bożego" [21] czy „[…] **nie miej** imienia Bożego"[22].

Powiedzieć należy, że w większości polskich dekalogów najpopularniejszą pod względem liczebności zastosowań, jest forma „nie bierzy" lub „nie bierz". Warto dodać, iż czasownik ten użyty został także w tłumaczeniach dekalogu

17 Wydaje się, iż omawiany fragment Księgi Wyjścia mógł stanowić argument w toczącym się już od początków chrześcijaństwa sporze o obrazy, który z czasem przyjął formę ikonoklazmu. Zob. S. Michalski, *Symbole i toposy, czyli o zapleczu pojęciowym sporu o obrazy* [w:] tegoż, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 286 i nast.: „Przede wszystkim spór o obrazy powiązany jest tysięcznymi nićmi z jakże istotniejszym z punktu widzenia teologii fundamentalnej sporem eucharystycznym. […] przeciwnicy realnej obecności Chrystusa w sakramencie z reguły byli zwolennikami religijnego aikonizmu".

18 W. Wydra, dz. cyt., s. 124.

19 Tamże, s. 243.

20 Tamże, s. 126.

21 Tamże, s. 167.

22 Tamże, s. 97.

w biblijnej Księdze Wyjścia (na przykład „Nie bierz imienia Pan Boga twego nadaremno, bo się Pan mścić będzie nad tym, który imię jego nadaremno bierze”[23]).

Warto zauważyć, że wraz z zastosowaniem czasowników: „nie bierzy”, „nie weźmiesz”, „nie wzywaj”, „nie spominaj” domyślnie wyrażona zostaje swego rodzaju incydentalność, doraźność i „wyjątkowość” przywołania imienia Boga. Całe przykazanie należałoby wówczas interpretować jako zakaz traktowania imienia Bożego w funkcji „przecinka” czy „przerywnika” stosowanego nadaremno dla „urozmaicenia” wypowiedzi. Zdanie „W prozności niestatku twego / **nie miej** imienia Bożego”[24] w zestawieniu z powyższymi przykładami miałoby zatem charakter bardziej holistyczny, stały, niezmienny, niezależny od sytuacji i od uwarunkowań zewnętrznych. Przykazanie w formie „nie miej” można by zatem odczytywać w sposób metaforyczny i uniwersalny jako ogólny imperatyw szacunku dla Bożego imienia; szacunku przejawiającego się nie tylko w wybranych, poszczególnych sytuacjach, ale w wymiarze „totalnym” – przez całe życie.

„Memento ut diem sabbata sanctifices”

U podstaw trudności w przetłumaczeniu łacińskiego przykazania: „Memento ut diem sabbata sanctifices” leży polsko-żydowska bariera kulturowa oraz trudność doboru słowa, które byłoby najlepszym odpowiednikiem „sabbatum”.

Gdyby tłumaczyć „sabbatum” dosłownie, należałoby posłużyć się wyrazem „szabat”, który w kulturze sięgającej korzeniami czasów Starego Testamentu stanowiłby odpowiednik „dnia świętego” czy „dnia odpocznienia”[25]. Z pragmatycznego punktu widzenia wykorzystanie pojęcia „szabatu” byłoby jednak posunięciem nietrafnym. Wprowadzenie do dekalogu obowiązku świętowania szabatu w polskich realiach kulturowych czyniłoby całe przykazanie swego rodzaju „martwym przepisem”. Trudno byłoby bowiem wymagać od wiernych obchodzenia szabatu, który w katolickiej praktyce religijnej (w znaczeniu takim, w jakim występuje w judaizmie) nie istniał.

Ze względu na nieprzetłumaczalność spowodowaną czynnikami kulturowymi, niektórzy tłumacze przekładali trzecie przykazanie, parafrazując łacińskie *sabbatum* w sposób bardzo ogólny – jako „święto” lub w sposób

23 *Biblia gdańska*, Wj 20, 7.
24 W. Wydra, dz. cyt., s. 97.
25 *Biblia gdańska*, Wj 20, 8.

bardziej ukonkretniony, skonfrontowany z polskimi realiami – jako „niedzielę". Dla przykładu: „Pamiętaj czcić dni święte"[26], „Święć święto, świętą niedzielę"[27], „Święć dni święte i niedzielę"[28], „Pamiętaj niedzielę święcić"[29].

Jakkolwiek w większości dekalogów słowem najczęściej stosowanym jako ekwiwalent łacińskiego „sabbatum" jest „święto" lub „niedziela"[30], zdarzają się wyjątki, w których – co ciekawe – mowa jest o „dniu sobotnim". Na przykład w dekalogu pochodzącym z *Biblii królowej Zofii* czytamy: „Pomni, aby dzień sobotni święcił. Sześć dniów będziesz robić, a będziesz działał wszytka działa, ale siódmy dzień sobota Pana Boga jest"[31]. Warto dodać, że z badań prowadzonych obecnie nad tekstami staropolskimi wynika, iż podobny problem daje się zaobserwować także w tekstach polskich modlitw i apokryfów, w których to właśnie sobota niekiedy interpretowana jest jako łacińskie „sabbatum".

Trudno jednoznacznie określić, jakie czynniki wpłynąć mogły na taką formę przekładu. Być może tłumacz sugerował się fonicznym podobieństwem pomiędzy polskim słowem „sobota" a łacińskim „sabbatum"? Być może przekładał dekalog, pozostając w ścisłej łączności z kulturą starotestamentowych Izraelitów? Możliwe wreszcie, iż przetłumaczenie „sabbatum" jako „soboty" wynikało ze zwykłej translatologicznej bezradności i niemożności przezwyciężenia kulturowej, religijnej i historycznej aporii.

„Habeas in honore parentes"

U źródeł wątpliwości związanych z tłumaczeniem czwartego przykazania – „Habeas in honore parentes" – leży sposób przekładu łacińskiego rzeczownika. W stosunkowo późnych, piętnastowiecznych tłumaczeniach dekalogu słowo „parentes" oddane zostaje jako „ojciec i matka" (na przykład: „Czci oćca twego i matkę twą"[32]).

---

26 W. Wydra, dz. cyt., s. 54.
27 Tamże, s. 57.
28 Tamże, s. 60.
29 Tamże, s. 75.
30 Warto dodać, że z punktu widzenia ówczesnych wiernych Kościoła katolickiego pojęcie „święta" nie było wcale jasne i wymagało dookreślenia. Niedziela oraz inne święta objęte były nakazem obligatoryjnego w nich uczestnictwa. Udział we mszy świętej dodatkowo uzależniony był od odległości, w jakiej wieś położona była od kościoła (usytuowanego najczęściej w pobliżu dużego ośrodka grodowego). W przypadku zbyt dużej odległości domu lub wsi od kościoła, zgodnie z istniejącymi wówczas przepisami, udział w Eucharystii obowiązkowy był dla co najmniej jednego reprezentanta wsi. W ustawach pruskich znajduje się natomiast zalecenie, aby podczas święta w Eucharystii uczestniczył choćby przedstawiciel danej rodziny. Zob. I. Skierska, *Obowiązek mszalny w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2003, s. 45 i nast.
31 W. Wydra, dz. cyt., s. 256.
32 Tamże, s. 230.

Warto jednakże wspomnieć, iż we wczesnych wersjach dekalogu, słowo *parentes* tłumaczone było na język polski dużo bardziej uniwersalnie i – z dzisiejszego punktu widzenia – wieloznacznie. Zamiast rzeczownika „rodzice" czy „ojciec i matka" stosowano rzeczownik „starsze", na przykład: „Miej w czliwości starsze twe"[33] czy „Czci ojca, matkę i starsze twoje"[34]. W kulturze staropolskiej słowo „stary" posiadało kilka znaczeń. Określało po pierwsze coś „istniejącego w dawności", coś poprzedniego, przeszłego[35]. Po drugie – coś „istniejącego od odległej przeszłości, od dawna, od dłuższego czasu"[36]. Po trzecie, słowo „stary" czy „starszy", używane dla celów deskryptywnych, określać mogło osobę „niemłodą", która „przeżyła dużo lat" lub która „dawno się urodziła"[37]. Po czwarte, „stary" w stopniu wyższym odnosić mógł się do człowieka „wyższego stanowiskiem od innych"[38]. Wreszcie, słowo „stary" w liczbie mnogiej oznaczało „rodziców", łacińskie „parentes" właśnie.

Wziąwszy pod uwagę szereg wyżej wspomnianych dopuszczalnych definicji słowa „stary", można by rozumieć przykazanie czwarte na wiele sposobów – między innymi jako nakaz oddawana czci temu, co minione i dawne czy jako nakaz odnoszenia się z szacunkiem do przeszłości lub do tego, co trwa od dłuższego czasu. Można interpretować owo przykazanie także jako postulat darzenia „czliwością" ludzi w jakiś sposób zasłużonych, którzy zapisali się swoimi dokonaniami w zbiorowej historii. Przykazanie odczytywać można również jako imperatyw bycia posłusznym i oddanym względem wyższego rangą urzędnika, względem osoby piastującej ważne w hierarchii społecznej stanowisko. Można wreszcie interpretować czwarty werset dekalogu jako konieczność szanowania i oddawania czci rodzicom.

„Non occides"

Analiza wersji przykazania piątego – łacińskiego: „Non occides" – skłania do wyróżnienia dwóch zgoła odmiennych strategii translatologicznych i interpretacyjnych. Realizacją pierwszego, zdecydowanie rzadziej spotykanego sposobu przekładu, może być na przykład zdanie „Nie zabijaj nikogo"[39].

33 Tamże, s. 55.
34 Tamże, s. 60.
35 Hasło: *Stary* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1981, t. 8, z. 6, s. 422, http://www.rcin.org.pl/publication/39990 [dostęp: 19.04.2014].
36 Tamże, s. 423.
37 Tamże, s. 425.
38 Tamże, s. 426.
39 W. Wydra, dz. cyt., s. 79.

Za egzemplifikację metody drugiej, cieszącej się dużo większą frekwencją użycia, uznać można konstrukcję składniową: „Nie zabijaj brata twego”[40]. O ile forma pierwsza – przykazanie niezabijania **nikogo** – ma charakter ogólny i odnosi się do każdego człowieka (a idąc dalej – nawet do całej materii ożywionej), o tyle forma druga – choć pozornie ukonkretniona – prowadzi do sformułowania pewnych interpretacyjnych wątpliwości.

Należałoby bowiem zadać najbardziej elementarne pytanie, związane z potencjalnymi znaczeniami, jakie niesie ze sobą zastosowane w większości tłumaczeń słowo „brat”. Jak podaje *Słownik staropolski*, wyraz „brat” oznaczać mógł z jednej strony brata rodzonego, krewnego dalekiego stopnia[41], członka jednego rodu[42], członka pewnej wspólnoty, a także brata jako bliźniego chrześcijańskiego. Z kontekstu samego tłumaczenia trudno jednoznacznie orzec, którą z zaproponowanych wcześniej definicji uznać można za tę właściwą. Trudno zatem ustalić, czy przykazanie dotyczy zakazu zabijania brata jako człowieka w ogóle, czy tylko brata rodzonego, czy jedynie brata w wierze. Zauważyć trzeba, że w zależności od przyjętej definicji deskryptywnej, sens przykazania ulega diametralnej zmianie. Pojawia się zatem pytanie, czy w przypadku traktowania słowa „brat” w znaczeniu dosłownym, jako brata „biologicznego”, dekalog dopuszczałby sytuację zabicia kogoś, kto nie należałby do grona najbliższej rodziny? Jak w innym przypadku – zakładając, że w dekalogu mowa jest o „bracie w wierze” – należałoby interpretować treść piątego przykazania w odniesieniu do przedstawicieli religii innych niż rzymskokatolicka czy chrześcijańska? Czy w piątym przykazaniu byłyby wówczas dopuszczalne jakieś „wyjątki”[43]?

Mam świadomość, że powyższe rozważania mają charakter skrajny i że możliwe, iż w piętnastym wieku sens każdego słowa zawartego w dekalogu nie był rozpatrywany w sposób tak wieloaspektowy. Dalece posunięta, pogłębiona interpretacja czy – ośmielę się powiedzieć – „dekonstrukcja” polskich tłumaczeń, pozwala jednak odkryć nowe sensy i znaczenia, których w tekstach religijnych znaleźć by się nie spodziewano.

---

40 Tamże, s. 75.

41 Hasło: *Brat* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Warszawa 1954, t. 1, z. 3, s. 157,

42 Tamże, s. 157 i nast.

43 Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w jednym z polskich tłumaczeń dekalogu mowa jest *explicite* o „wyjątku” od zakazu zabijania. „Wyjątkiem” tym jest kara śmierci, a zatem zabicie człowieka usprawiedliwione czy uzasadnione wyrokiem sądu: „Nie zabijaj bliźniego twego / procz sądu sprawiedliwego”, Zob. W. Wydra, dz. cyt., s. 203.

Pozostając nadal przy analizie piątego punktu dekalogu, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden – jak sądzę – istotny aspekt translatologiczny, który w przypadku dekalogów rymowanych łączy się ze wskazaniem dokładnych „sposobów", „metod" czy „form" zabijania. Na przykład: „Nie zabijaj brata swadą / ani ręką, kaźnią ani radą"[44] albo „Nie zabijaj brata swadą, / ręką, kaźnią ani radą"[45]. Zabijanie nie jest tutaj traktowane jedynie w znaczeniu dosłownym – jako pozbawienie życia – ale także jako wyrządzenie drugiemu człowiekowi szeroko rozumianej krzywdy. Przykazanie piąte poprzez zabieg wyliczenia ewentualnych możliwości zabijania (także w wymiarze metaforycznym) zdaje się nawiązywać do nauczania Chrystusa, który w Ewangelii św. Mateusza mówił:

> Słyszeliście, że powiedziano przodkom: Nie zabijaj!; a kto by się dopuścił zabójstwa, podlega sądowi. A Ja wam powiadam: Każdy, kto się gniewa na swego brata, podlega sądowi. A kto by rzekł swemu bratu: «Raka», podlega Wysokiej Radzie. A kto by mu rzekł: «Bezbożniku», podlega karze piekła ognistego.[46]

Trudno ocenić, czy przekład wykonany przez ówczesnych tłumaczy poparty był uprzednią, dokładną znajomością Biblii, w tym także treści Nowego Testamentu. Na poziomie analizy powyższych przykładów postawić można jednak tezę, iż tłumaczenia te charakteryzują się – bardziej lub mniej świadomą – „wrażliwością teologiczną". Nie pozostają wszak w łączności jedynie z przestrzenią Starego Testamentu, ale zdają się „wchodzić w dialog" z nauką płynącą z Nowego Testamentu.

„Non mechaberis"

Szóste przykazanie we wczesnych tłumaczeniach ujęte zostało w formułę równie ogólną jak jej pierwowzór, czyli łacińskie: „Non mechaberis". W polskich przekładach przykazanie to funkcjonuje w następujących formach: „Nie cudzołóż", „Nie nieczyści"[47], „Nieczystoty nie stroj"[48] czy „Nie czyń grzechu nieczystego"[49]. Można zauważyć, iż wraz z upływem czasu, zmianą obyczajo-

44 Tamże, s. 98.
45 Tamże, s. 103.
46 Zob. *Biblia Tysiąclecia*, Mt 5, 21–22.
47 W. Wydra, dz. cyt., s. 59.
48 Tamże, s. 79.
49 Tamże, s. 77.

wości oraz zmianą w rozumieniu prawd wiary, sposób tłumaczenia szóstego przykazania ewoluuje. Kolejne wersje uzupełniane zostają o swego rodzaju „wyjątek" od zakazu cudzołóstwa. „Czynienie nieczystoty" bywa bowiem dopuszczalne w sytuacji stanu małżeńskiego: „Nie czyń grzechu nieczystego / procz stadła małżeńskiego"[50]. Użycie w przekładzie przyimka „procz" sugeruje, że współżycie seksualne niezależnie od „stadła" czy „urzędu"[51] traktowane było jako grzech i „cudzołóstwo". „Nieczystość" pozostawała „nieczystością" bez względu na okoliczności. Popełnianie jej w stanie czy „urzędzie" małżeńskim uznawane było za „mniejsze zło", ale – jakby nie patrzeć – zło.

Co ciekawe, w niektórych piętnastowiecznych tłumaczeniach szeroko rozumiany „grzech nieczysty" zastąpiony zostaje przez „grzech cielesny". Po raz kolejny można zatem zaobserwować obecne w polskich przekładach dekalogu zjawisko konkretyzacji. W konsekwencji, przeniesienie abstrakcyjnego pojęcia cudzołóstwa do bardziej „realnego" wymiaru cielesności wpływa na sens całego przykazania oraz na jego teologiczną interpretację. O ile bowiem samo pojecie „nieczystości" interpretować można na wielu poziomach – od nieczystości czynów, gestów, zachowań, po nieczystość myśli – o tyle dosłowne określenie „grzechu cielesnego" wprowadza dość jednoznaczną konotację grzeszenia „fizycznego". Tłumaczenie „nie czyń grzechu nieczystego" zdaje się zatem nie uwzględniać metaforycznego sensu cudzołóstwa, o którym w Ewangelii św. Mateusza Chrystus mówił:

> Słyszeliście, że powiedziano: Nie cudzołóż! A Ja wam powiadam: Każdy, kto pożądliwie patrzy na kobietę, już się w swoim sercu dopuścił z nią cudzołóstwa. Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie. […] Powiedziano też: Jeśli kto chce oddalić swoją żonę, niech jej da list rozwodowy. A ja wam powiadam: Każdy, kto oddala swoją żonę – poza wypadkiem nierządu – naraża ją na cudzołóstwo; a kto by oddaloną wziął za żonę, dopuszcza się cudzołóstwa.[52]

Jednoznaczny sposób rozumienia cudzołóstwa wydaje się być w omawianym przypadku zjawiskiem ciekawym i wartym zastanowienia, zwłaszcza w zestawieniu z wcześniej analizowanym przykazaniem piątym, w którym „nie zabijaj" interpretowane było na wielu, wzajemnie przenikających się poziomach.

---

50 Tamże, s. 61.
51 „Nie czyń grzechu nieczystego / procz **urzędu** małżeńskiego", cyt. za: W. Wydra, dz. cyt., z. 63.
52 Zob. Mt 5, 27–29; 31–32.

„Non furtum facies"

W kolejnych wersjach przykazania siódmego – łacińskiego: „Non furtum facies" – zauważyć można – pojawiającą się także na przestrzeni innych przykazań – tendencję uszczegóławiającą, która przejawia się w skłonności do precyzyjnego dookreślania norm, wydających się z czasem zbyt ogólnymi. Obecna, głównie w przekładach najwcześniejszych, uniwersalna formuła „Nie kradnij" ulega stopniowej konkretyzacji. W rezultacie przykazanie siódme w dekalogach rymowanych staje się już nie tłumaczeniem, a parafrazą tekstu oryginalnego. Czytamy bowiem: „Nie kradni imienia cudzego, / nędznym udzielaj swojego". Zakaz kradzieży rozszerzony zostaje przez tłumacza o postulat dzielenia się swoimi dobrami materialnymi; wzbogacony zostaje *de facto* o nowotestamentowe zalecenie wykonywania względem bliźniego uczynków miłosierdzia.

W jeszcze późniejszych tłumaczeniach, siódme przykazanie ujęte zostaje w inne, dużo ciekawsze formy. Na przykład:

> Toć jest siodme przykazanie:
> brata wierne miłowanie –
> nie kradni mu nic jego,
> życzy mu waszego dobrego.
>
> Tego nie dbają lichwiarze,
> zdrajce, zbojce i kostarze –
> swoje bliźnie zawżdy szkodzą,
> do piekła z tym tako wchodzą.[53]

W innym miejscu czytamy natomiast: „Nie kradni a nie bierz lify i w targu nie działaj krzywdy, bądź ku bliźnim miłosierny, szczodrobliwy, łaskawy i życzliwy"[54].

Treści o charakterze bardziej ogólnym uzupełniane są zatem o przykłady z życia codziennego. Znamienne stają się fragmenty dotyczące funkcjonowania człowieka w społeczeństwie, postępowania w relacjach z innymi ludźmi czy kierowania się uczciwymi zasadami w sądzeniu oraz handlu. Przykazanie zostaje tym samym dalece zmodernizowane, dostosowane do realiów ówczesnej Polski. Z powyższych rozważań wnioskować można, iż przestrzeń

53 W. Wydra, dz. cyt., s. 211.
54 Tamże, s. 222.

religii nie pozostawała wówczas w oderwaniu od rzeczywistości i materii życia, ale wręcz przeciwnie – że zasady religijne determinowały (czy może w zamyśle determinować miały) zachowania społeczne. Mimo że omawiane tutaj egzemplifikacje znacznie odbiegają od wiernego i zgodnego z oryginałem sposobu tłumaczenia, wydaje się, iż świadczyć mogą o dużej świadomości religijnej tłumaczy oraz o społecznej, politycznej, kulturowej roli chrześcijaństwa w tamtym czasie.

„Non falsum testimonium dices"

U źródeł „wariantatywności" tłumaczeń ósmego przykazania – „Non falsum testimonium dices" – leży różnorodność przymiotników stosowanych w polskich przekładach dla oddania łacińskiej przydawki „falsus". Wśród polskich dekalogów wyróżnić można następujące formy przymiotnikowe używane dla określenia składanego świadectwa: „fałszywe", „nieprawdziwe", „niesprawne" czy „niesprawiedliwe". W zależności od zastosowanej w przekładzie postaci przymiotnika, sens przykazania ulega jednak mniejszej lub większej modyfikacji semantycznej.

W zdaniu „Nie mow świadectwa fałszywego / na bliższego twojego"[55], przymiotnik „fałszywy", oznaczał „kłamliwy, świadomie mijający się z prawdą", „błędny, mylny", „obłudny, nieszczery", „podrobiony, sfałszowany, nieudany"[56]. Przykazanie zakazujące mówienia „świadectwa fałszywego" byłoby zatem bezwzględnym zakazem wypowiadania wszystkiego, co odbiegałoby od prawdy czy byłoby z nią niezgodne.

Przekład o zbliżonym znaczeniu występuje w przypadku zastosowania przymiotnika „nieprawdziwy", na przykład: „Nie mowi na bliźniego twego / świadectwa nieprawdziwego"[57]. Wydaje się, że określenie „nieprawdziwy" w zestawieniu z wyrazem „fałszywy" traci siłę ekspresywną. W „świadectwie fałszywym" zawarte jest dużo więcej dosłowności, dosadności i bezpośredniości aniżeli w „świadectwie nieprawdziwym". „Nieprawdziwy" oznacza bowiem coś niezgodnego z prawdą, coś niesprawiedliwego, postępek kłócący się z zasadami moralnymi i prawnymi[58].

Nieco inny problem pojawia się wraz z użyciem w przekładzie przymiotnika „niesprawiedliwy". Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku staropolskim* „nie-

55 Tamże, s. 157.

56 Hasło: *Fałszywy* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1958, t. 2, z. 5, s. 354–355, http://www.rcin.org.pl/publication/39990, [dostęp: 27.04.2014].

57 W. Wydra, dz. cyt., s. 159.

58 Hasło: *Prawdziwy* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1975, t. 7, z. 1, s. 28 i nast., http://www.rcin.org.pl/publication/39990 [dostęp: 27.04.2014].

sprawiedliwy" oznacza odstępstwo od ogólnie przyjętych zasad moralnych; nieuczciwość; nieprawość; niezgodność z przepisami; a także – na co warto zwrócić uwagę – stronniczość i niesłuszny osąd[59]. Przykazanie „Nie wiedzi na brata twego / świadectwa niesprawiedliwego"[60] interpretować można zatem jako zakaz mówienia tego, co nieprawdziwe, niepoparte dowodami, niezgodne z prawdą. Z drugiej jednak strony, odczytywać można je jako zakaz składania fałszywych przysiąg, zbyt wczesnego wydawania wyroków i stawiania pochopnych diagnoz (jak na przykład w szesnastowiecznej *Pieśni o Bożym przykazaniu*: „Abyś nie świadczył fałszywie, a zeznawał sprawiedliwie, niewinności abyś bronił, grzechu bliźniego tail, czci nie naruszył"[61]). Można zatem postawić tezę, iż w późniejszych przykazaniach uwzględniona została kwestia prawna, związana z praktycznym aspektem składania fałszywych, niewłaściwych zeznań. O ile zatem przykazanie zakazujące mówienia świadectwa „fałszywego" i „nieprawdziwego" dotyczy spraw bardziej ogólnych i obiektywnych, koncentruje się wokół prawdziwości lub fałszywości wypowiedzi, o tyle – jak uważam – świadectwo „niesprawiedliwe" zdaje się semantycznie wychodzić poza sferę obiektywności.

Postulat niewypowiadania świadectwa „niesprawiedliwego" łączy się z przestrzenią subiektywnych sądów, osądów czy przedwczesnych, niesprawdzonych do końca wyroków. Przykazanie traktujące o świadectwie „niesprawiedliwym" staje się zatem dużo bardziej wielowymiarowe, stwarza możliwość odczytywania go na wielu poziomach. Zyskuje także charakter „nowotestamentowy". Wykracza bowiem poza swą dosłowność, poza proste rozróżnienie: prawda – fałsz. Nawiązuje natomiast do cytowanego już w niniejszej pracy fragmentu Ewangelii św. Mateusza i następujących słów Chrystusa:

> Słyszeliście również, że powiedziano przodkom: Nie będziesz fałszywie przysięgał, lecz dotrzymasz Panu swej przysięgi. A Ja wam powiadam: Wcale nie przysięgajcie, ani na niebo, bo jest tronem Bożym; ani na ziemię, bo jest podnóżkiem stóp Jego; ani na Jerozolimę, bo jest miastem wielkiego Króla. Ani na swoją głowę nie przysięgaj, bo nie możesz nawet jednego włosa uczynić białym albo czarnym. Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi.[62]

59 Hasło: *Sprawiedliwy* [w:] *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Kraków 1980, t. 8, z. 5, s. 368–369, http://www.rcin.org.pl/publication/39990, [dostęp: 27.04.2014].
60 W. Wydra, dz. cyt., s. 101.
61 Tamże, s. 222.
62 Zob. Mt 5, 33–37.

„Non concupisces uxorem proximi tui"

Tłumaczenia przykazania dziewiątego stanowią – moim zdaniem – materiał najbardziej interesujący w translatologicznej perspektywie porównawczej. Interesujący paradoksalnie nie z powodu wielości czy różnorodności wersji, ale właśnie z przyczyn swoistej przekładowej homogeniczności. W analizowanych przeze mnie dekalogach nie znalazłam szczególnie relewantnych językowych i interpretacyjnych odstępstw od pewnej ogólnej „normy" tłumaczenia łacińskiego: „Non concupisces uxorem proximi tui".

Tekst łaciński oddany zostaje w języku polskim na następujące sposoby: „Nie pożądaj żony twego bliźniego, / tako napełnisz rząd stadła twego"[63] czy „Nie pożądaj żony jego, / tak zachowasz urząd stadła twego"[64]. Choć w kilku wczesnych dekalogach przykazanie dziewiąte przyjmuje tylko postać skróconą („Nie pożądaj żony jego"[65] czy „Nie pożądaj żony bliźniego twego"[66]), we wszystkich wersjach późniejszych odnaleźć można właściwie tylko formę dystychiczną, z zawartą w drugim wersie obietnicą łask darowanych przez Boga za przestrzeganie zakazu.

Zastanawiając się nad przyczynami tej translatologicznej „oczywistości", należałoby chyba postawić tezę, że u źródeł takiej jednoznacznej praktyki przekładu leżeć mogła analogiczna jednoznaczność w rozumieniu grzechu pożądliwości w staropolskiej obyczajowości. Skoro wersja łacińska nie wzbudzała u tłumaczy większych wątpliwości i nie skłaniała ich do ingerencji w tekst przekładu, można by sądzić, iż kwestia „pożądania żony" była dla nich jasna i nie wymagała bardziej szczegółowego dopracowania.

„Non concupisces rem proximi tui"

W tłumaczeniach przykazania dziesiątego odnaleźć można opisywane już w tym tekście zjawisko translatologicznego przejścia od ogółu do szczegółu. Przekładane początkowo jako „ani żadnej rzeczy jego [brata – przyp. M.P.]", z czasem zostało wzbogacone o ciąg określonych przedmiotów, które nie powinny być obiektami pożądania. Czytamy na przykład:

63 W. Wydra, dz. cyt., s. 129.
64 Tamże, s. 116.
65 Tamże, s. 124.
66 Tamże, s. 60.

Dziesiąta kaźń Boża:
nie pożędaj cudzego zboża,
nie korzyści w jego pośle,
zbożu, wole ani ośle.[67]

Nie pożędaj bratnia wolu,
konia, osła ani jego posła.
Nie proś na służbę imienia,
ale prosi duszy zbawienia.[68]

Nie pożądaj żony, sługi, konia, wolu swego bliźniego,
ani żadnej rzeczy, która jest jego.[69]

Ponadto przykazanie dziesiąte, w większości wersji przedstawione jako zdanie wynikowe względem przykazania dziewiątego (o wynikowości świadczy nie tylko stosowanie spójnika „ni", „ani", ale także swoista wynikowość logiczna czy merytoryczna), cechuje się najprawdopodobniej największą liczbą dopisków, uzupełnień i przekształceń. W wielu przekładach, głównie tych rymowanych i dwuwersowych, po przykazaniu dziesiątym lub w łączności z nim występują różnego rodzaju napomnienia i nakazy przestrzegania dekalogu. Na przykład:

Chceszli żywot wieczny mieć,
musisz kaźni Bożej strzec.[70]

W cudzej rzeczy nie korzyści,
tak przykazanie Boże zjiści.[71]

Pełni to z pilności –
dojdziesz radości wiecznej.[72]

67 Tamże, s. 101.
68 Tamże, s. 119.
69 Tamże, s. 182.
70 Tamże, s. 70.
71 Tamże, s. 81.
72 Tamże, s. 86.

Który człowiek to popełni,
żywot wieczny ten odzierży,
a przestępca przykazania dziesięciorogo
strada widzenia wiecznego.[73]

To jest Boże przykazanie,
kto je pełni ma zbawienie pewne mu.[74]

Który człowiek to popełni,
miłość Bożą ten odzierży.[75]

Myślę, iż wyżej wspomniane przykłady świadczyć mogą o wykształceniu się zjawiska swoistej „Boskiej ekonomii", filozofii życiowej opartej na klarownym systemie kar i nagród za wypełnianie lub niewypełnianie danego zbioru norm. Z niektórych tłumaczeń dekalogu wynika bowiem, że dla każdego przykazania przewidziana była stosowna nagroda lub kara. Na przykład za szacunek okazywany rodzicom otrzymać miano długie życie, a za przestrzeganie przykazania szóstego – pomyślne pożycie małżeńskie. Wydaje się, iż tego typu parafrazy tekstu oryginalnego służyć miały uwydatnionej, bardziej wyrazistej perswazji. Wypracowanie systemu gratyfikacji i reperkusji prawdopodobnie skłaniać miało wiernych do nieodstępowania od postulowanych przez dekalog zasad. Stanowiło zatem swoisty „zabieg retoryczny" służący celom katechetycznym i dydaktycznym.

Podsumowanie

Z analizy staropolskich tłumaczeń dekalogu wyciągnąć można kilka wniosków związanych z procesem ówczesnego przekładu oraz ze sposobem rozumienia religii i religijności w tamtym okresie[76]. Po pierwsze, prawidłowością,

73 Tamże, s. 88.
74 Tamże, s. 90.
75 Tamże, s. 144.
76 Sądzę, iż niektóre „prawdy" czy parafrazy teologiczne zawarte w staropolskich dekalogach przetrwały do czasów obecnych i wciąż nie tracą na swej aktualności. Mam na myśli chociażby zakorzeniony w polskiej (i może nie tylko w polskiej) kulturze wizerunek Boga starotestamentowego, karzącego za przewinienia i nagradzającego za dobre uczynki. Myślę, że taki sposób pojmowania religii chrześcijańskiej stanowi pochodną paradygmatu zapoczątkowanego w średniowiecznej, misyjno-katechetycznej Polsce, który – w może nieco zmienionej postaci – ale zachował się do dziś w zbiorowej świadomości/nieświadomości pewnej grupy Polaków.

którą zaobserwować można na przestrzeni niemalże wszystkich przykazań, jest ujmowanie kolejnych tłumaczeń dekalogu od postaci najbardziej ogólnej do możliwe najbardziej szczegółowej. Dekalogi przekładane stosunkowo wcześnie charakteryzują się bowiem dużo większą ogólnością aniżeli te przekładane w czasie późniejszym. Dekalogi tłumaczone około XV wieku są dużo bardziej szczegółowe, wzbogacone o przykłady z życia codziennego; poruszają także aktualne problemy społeczno-polityczne. Po drugie, dla wcześniej powstałych przekładów znamienna jest skrótowość, zwięzłość, prostota formułowania przykazań, podczas gdy tłumaczenia późniejsze cechują się dużo większą swobodą interpretacyjną oraz mniejszą dbałością o wierność łacińskiemu oryginałowi. Można postawić tezę, iż wraz z kolejnymi tłumaczeniami dziesięciorga przykazań stopniowo zanikała granica między tekstem biblijnym a realizacją literacką (czy nawet artystyczną) w języku polskim. Piętnastowieczne przykazania, ujmowane w formie rymowanych dystychów lub pieśni, przestawały być li jedynie **przekładem**, a stawały się **parafrazą** tekstu oryginalnego. Po trzecie wreszcie, wnioskiem, który wysnuć można po wnikliwym przeanalizowaniu dziewięćdziesięciu jeden zachowanych polskich wersji dziesięciorga przykazań, jest fakt, iż na przestrzeni tak fundamentalnego fragmentu Starego Testamentu każde zastosowane w przekładzie słowo, każda metafora, każdy znak interpunkcyjny, każdy obecny w nim „naddatek" semantyczny powoduje zmianę sensu przykazania, a nawet całego dekalogu. Różnice językowe: składniowe, fleksyjne i – przede wszystkim – leksykalne nie pozostają bez znaczenia w teologicznej interpretacji dekalogu. Różnice językowe sprzężone są nieodłącznie z różnicami teologicznymi.

Rajmund **Pietkiewicz**

Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu

Nowe „pilne weźrzenie" w biblijne przekłady Szymona Budnego

> Na on czas było kilka Synodow w Polszcze Christiańskich, na ktorych niektorzy bracia pewne omyłki w *Biblij Brzeskiej* obaczywszy […] między braci podali, gdzie też niektorym z nas tenże Synod zlecił, abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli, a co by się ku poprawieniu godnego być zdało, żebychmy naznaczyli.[1]

W taki sposób Szymon Budny wspominał początki swoich prac translatorskich, które inicjalnie nie miały na celu nowego przekładu, ale przejrzenie i poprawienie *Biblii brzeskiej*. Dzisiaj jego słowa mogą stać się zachętą, aby bacznie przyglądać się tłumaczeniom Pisma Świętego, ale również, aby w sposób nieco prowokacyjny na nowo „pilnie weźrzeć" w tłumaczenia i edycje samego autora powyższych słów.

Na temat wydań biblijnych tłumaczeń Szymona Budnego istnieje w literaturze przedmiotu sporo nieprawdziwych i nieprecyzyjnych informacji, które wzięły się zapewne stąd, że opisujący je badacze nie dysponowali równocześnie egzemplarzami wszystkich edycji tekstu, a co za tym idzie, nie byli w stanie dokładnie porównać ich zawartości. Badania utrudnia fakt, iż książki stanowiące przedmiot zainteresowań niniejszego artykułu znajdują się w różnych miejscach. Egzemplarz wydania apokryfów i Nowego Testamentu z 1570 r. *in quarto* (dalej: ANT 1570) znajduje się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu[2]. Cała Biblia z 1572 r. *in quarto* (dalej: B 1572)

---

1 *Biblia. To iest* / księgi starego y nowego Przymierza / znowu z języka Ebreyskiego / Grecskiego y Laćińskiego / na Polski przełożone, (Nieśwież, Zasław lub Uzda?), Daniel z Łęczycy, nakł. M. Kawieczyński, H. Kawieczyński, A. Kawieczyński, 1572, k. b_{1r}. Egz.: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (dalej: Wa BU) Sd.614.300 (mfilm 12965; def.: brak początku i końca); Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: NZiO) XVI.Qu.2336 (def.: brak k. A_{1-4}, b-c_4; Ee_{3-6}, Rr_{4-5} oraz *Apokryfów* i NT); 2338 (def.: brak wielu kart, k. tyt. zastąpione fotokopiami; brak do Pwt 15 oraz NT); 2339 (def.: brak k. A_1, b_{1-4}, c_{1-4}, A_{1-8} (bis); brakujące k. zastąpione faksymilami). Całość Biblii Budnego z 1572 r. dostępna jest także w postaci reprintu: *Biblia. To jest Księgi Starego i Nowego Przymierza. In der Übersetzung des Simon Budny. Nieśwież, Zasław 1571-1572* (Biblia Slavica II/3), red. H. Rothe, F. Scholz, Paderborn–München–Wien–Zürich 1994.

2 *Księgi ktore po Grecku zową Apokryfa / to iest kryiome księgi. Nowy Testament z Greckiego na polski ięzyk s pilnością przełożony*, przeł. Daniel z Łęczycy, Nieśwież 1570, egz. ZNiO XVI.Qu.2337 (def.: brak k. tyt.); apokryfy zaczynają się od składki a, NT od składki A.

dostępna jest w wielu miejscach w Polsce (zob. przyp. 1). Edycja Nowego Testamentu *in octavo* z 1574 r. (dalej: NT 1574) zachowała się w dwóch egzemplarzach, z których jeden (z poważnym defektem) znajduje się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, a drugi (prawie kompletny) w Bibliotece PAN w Kórniku[3]. Unikatowy egzemplarz uważany dotąd za wydanie Nowego Testamentu z 1589 r. *in octavo* (dalej: NT 1589) przechowywany jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie[4]. W latach 2001 i 2002 przebadałem osobiście ANY 1570, kilka egzemplarzy B 1572 oraz wszystkie trzy egzemplarze *in octavo* z tekstem Nowego Testamentu (NT 1574 i NT 1589). Posługiwanie się techniką komputerową (zeskanowanymi mikrofilmami i skanami umieszczonymi w Internecie) umożliwiło mi o wiele dokładniejsze niż to czyniono do tej pory porównanie wszystkich egzemplarzy. Wtedy już zauważyłem, że do wyprodukowania B 1572 i NT 1589 została wykorzystana bardzo duża ilość kart odbitych z tego samego składu drukarskiego, co ANT 1570 i NT 1574. W obu przypadkach ilość stronic pochodzących z tego samego odbicia przekraczała 90%. Wątku tego nie rozwijałem jednak, planując podjęcie dalszych badań[5]. Do studium tych edycji powróciłem ponownie w latach 2013–2014. Praca bezpośrednio na źródłach przyniosła ciekawe rezultaty domagające się pewnej rewizji dotychczasowej wiedzy na temat historii, a nawet ilości tłumaczeń i wydań biblijnych przekładów Szymona Budnego[6].

Stan badań nad biblijnymi przekładami Szymona Budnego

Prezentując stan badań nad biblijnymi przekładami, Szymona Budnego, głównie nad ich bibliografią, zatrzymam się tylko na najważniejszych dziełach bibliograficznych i monograficznych.

---

3 Nowy Testament znowu przełożony a na wielu mieyscach za pewnemi dowodami odprzysad przez Simona Budnego oczyśćiony *y krotkiemi przypiskami po kraioch obiaśniony. Przydane też są na końcu tegoż dostateczńieysze przypiski, ktore każdey iak miarz odmiany przyczyny ukazuią, Łosk*, (Daniel z Łęczycy), nakł. J. Kiszka, 1574, egz.: ZNiO XVI.O.191 (def.: brak k. $c_{1.8}$ oraz końca od s_1); Biblioteka PAN w Kórniku (dalej: BK) Cim.O.261 (def.: brak kart: k_{1v} i k_{2r}).

4 (Nowy Testament w tłum. Szymona Budnego, Łosk, F. Bolemowski, nakł. J. Kiszka, ok. 1589), egz.: Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN) XVI.O.858 (def.: brak początku, k. B_{3v}, $B_{4.1}$, $T_{1.8}$, b_8, c_1 oraz końca, począwszy od składki Ef; tekst kończy się na Ap 10,8).

5 Zob. R. Pietkiewicz, *Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638. Sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego*, Wrocław 2002, s. 251–253. Rozprawa doktorska dostępna online: http://digital.fides.org.pl/dlibra/doccontent?id=728&dirids=1 [dostęp:16.04.2014].

6 Rezultaty swoich badań zaprezentowałem podczas konferencji „Abychmy w ten przekład pilnie weźrzeli" (Warszawa, 24–26 kwietnia 2014 r.).

Bibliografia polska Estreicherów notuje następujące wydania biblijnych przekładów Budnego: ANT 1570, dodając: „Tłumaczenie zgodne z wydaniem r. 1572. Tylko w Testamencie Nowym nie ma przypisków ale tylko konkordancye"; B 1572 oraz kórnicki egzemplarz NT 1574[7].

Henryk Merczyng, podobnie jak Karol Estreicher (senior)[8], nie znał NT 1589. O ANT 1570 napisał, że było:

> prawie dosłowną kopią odpowiednich części poprzedniego wydania całkowitej Biblii [tzn. B 1572, o której Merczyng pisał wyżej – przypis R.P.] i zgadzało się z nią co do formatu i druku zupełnie, lecz miało na końcu napis: «Drukowano w Nieświeżu nakładem Pana Macieja Kawieczyńskiego, starosty Nieświezkiego. Przez Daniela Drukarza z Łęczyce, Roku Pańskiego 1570». Różnica w tekście polega tylko na tem, iż przypisów tłumacza, jakie są w edycji z 1572 r., tu nie ma, ale tylko konkordancje; niema też na odwrocie tytułu porządku ksiąg Nowego Testamentu, niema nakoniec [!] omyłek drukarskich. Powstaje więc kwestya, jaki jest stosunek tej edycyi, niezaprzeczalnie nieświeskiej 1570 r., do wydania całego Pisma 1572 r. i gdzie to ostatnie drukowane było.[9]

Jak zobaczymy niżej, różnice między ANT 1570 a B 1572 są znacznie większe niż to zauważył Merczyng.

W 1913 r. ks. Ludwik Zalewski nabył od przypadkowego sprzedawcy egzemplarz NT w tłumaczeniu Budnego i na podstawie dat umieszczonych w przedmowach opisał je jako nieznane, nowe, poprawione wydanie z 1589 r., różne od NT 1574[10]. Ksiądz wskazał także na różnice zachodzące między NT 1574 i NT 1589[11]. Broszura bibliofila podająca informację o NT 1589 ukazała się dopiero w 1946 r. i dopiero wtedy także rozeszła się wiadomość o dokonanym przez niego odkryciu.

Stanisław Kot nie wiedział o NT 1589. Znał ANT 1570, B 1572 i NT 1574. O ANT 1570 pisał, że ukazał się bez aprobaty Budnego, a NT 1574 uważał słusznie za ponowny przekład NT wykonany po B 1572[12].

Maria Kossowska uważała, że Budny trzy razy tłumaczył NT i wydał go w na-

7 K. Estreicher, *Bibliografia polska* (dalej: E), Kraków 1894, t. 13, s. 17-18, 29-30.

8 H. Merczyng powtarza informacje za Estreicherem. Zob. H. Merczyng, *Szymon Budny jako krytyk tekstów biblijnych*, Kraków 1913, s. 43–44.

9 Tamże.

10 L. Zalewski, *Tajemnica Szymona Budnego*, Lublin 1946, s. 6, 7, 9.

11 Tamże, s. 6, 9.

12 S. Kot, *Budny Szymon* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1937, t. 3, s. 96–99.

stępujących edycjach: B 1572, NT 1574, NT 1589. Autorka nie zdawała sobie sprawy z różnic między ANT 1570 a B 1572, a o NT 1589 napisała, że był to „ostatni poprawiony przekład Nowego Testamentu", „przygotowany do druku w r. 1589 i wydany"[13].

Janina Czerniatowicz uważała, że pod imieniem Budnego ukazały się cztery wydawnictwa: pierwsze to ANT 1570 – oparte na tekście greckim, następnie B 1572, NT 1574 i ponowne wydanie, poprawione czyli NT 1589[14].

David A. Frick znał ANT 1570, B 1572, NT 1574 i NT 1589. NT 1589 traktował jako wznowienie wydania z 1574 ("Budny reissued his New Testament in 1589", „reprint of edition of 1574"[15]). Zauważa on, że:

> […] what is more, the text of the New Testament of 1589 appears to have been an uncorrected reprint of the edition of 1574. The list of corrigenda was the same in both volumes, and the promised revisions (such as the restoration of 'as was supposed') were not made.[16]

Autor nie jest tu jednak konsekwentny, bo w innym miejscu o NT 1589 pisze, że jest to "new translation issued in 1589[17].

Jan Kamieniecki pisząc o NT 1589 określa go jako „ostatni przekład biblijny Budnego"[18].

Szymon Budny o własnych przekładach i edycjach Pisma Świętego

Przed porównywaniem tekstów biblijnych z zachowanych egzemplarzy biblijnych edycji w przekładzie Szymona Budnego, warto sięgnąć do ich wstępów i zobaczyć, w jaki sposób sam Budny wyjaśniał ich genezę.

Przyczyny powstania tzw. *Biblii nieświeskiej* (B 1572) tłumacz wyjaśnia w przedmowie do B 1572, sygnalizując trzy sprawy: 1) *Biblia brzeska* (1563) była wydana w dużym formacie *folio*, co utrudniało posługiwanie się nią; 2) wielkość i wykwintność tej edycji powodowała, że była ona droga i nie mógł sobie na nią

13 M. Kossowska, *Biblia w języku polskim*, Poznań 1968, t. 1, s. 280, 261–262.
14 J. Czerniatowicz, *Niektóre problemy naukowe grecystyki w pracach biblistów polskich XVI i XVII w.*, *Wrocław–Warszawa–*Kraków 1969, s. 45, 49, 52, 59.
15 D.A. Frick, *The Biblical Philology of Szymon Budny: Between East and West* [w:] *Biblia. to jest Księgi Starego i Nowego Przymierza…*, dz. cyt., cz. 2 (Nowy Testament), s. 328, 329.
16 Zob. np. tamże, s. 329.
17 Tamże, s. 321.
18 J. Kamieniecki, *Szymon Budny – zapomniana postać polskiej reformacji*, Wrocław 2002, s. 9.

pozwolić przeciętny wyznawca; niewystarczająca zapewne była także liczba egzemplarzy BB 1563 i jej przedruków; 3) arianie nie zgadzali się z przekładem wielu miejsc z *Biblii brzeskiej*; od synodu skrzyńskiego (1567) dyskutowano nad jej błędami, a nawet polecono niektórym braciom, aby zaznaczali błędy w celu poprawienia ich i dokonania nowego przedruku. Ponadto Budny zarzucał tłumaczom brzeskim, że o „ochędożną polszczyznę nawięcej się starali, zaniedbawszy własności rzeczy greckiej" (głównie w Nowym Testamencie i apokryfach)[19].

Biblia nieświeska, a w konsekwencji również kolejne prace przekładowe Budnego, była więc wynikiem ewolucji polskiego różnowierstwa, które przeszło drogę od kalwinizmu do antytrynitaryzmu. *Biblia brzeska* bardzo szybko wydała się członkom zboru mniejszego czymś przestarzałym, nie odpowiadającym nowym poglądom teologicznym i musiała być zastąpiona tłumaczeniem przystosowanym do nowej sytuacji religijnej[20].

Ośrodkiem, w którym można było wydrukować nową Biblię był Nieśwież, gdzie działała drukarnia. Maciej Kawieczyński, rządca Radziwiłłów w Nieświeżu i właściciel zakładu, pomnożył zapasy drukarskie i założył papiernię, co zwiększyło możliwości edytorskie oficyny. Uczynił to z myślą o rozpowszechnianiu Pisma Świętego[21].

Po pierwszych nieudanych próbach przekładowych Kawieczyński zwrócił się w tej sprawie do Budnego (prawdopodobnie ok. 1568 r.). Pracę rozpoczęto od porównywania tekstu brzeskiego z wersją hebrajską, grecką i niemiecką, co wykazało, że tłumacze brzescy nie trzymali się, wbrew zapowiedziom, wersji oryginalnych, ale przekładali z łaciny[22] i francuskiego. W ten sposób okazało się, że praktyczniej i szybciej będzie dokonać nowego tłumaczenia niż poprawiać Biblię z 1563 r. Po nieudanej próbie pozyskania współpracowników Budny cały ciężar prac wziął na siebie[23].

Praca nad tłumaczeniem od początku spotkała się z niechęcią części braci, którzy uważali ją za niepotrzebną (gdyż dysponowali przekładem Leopolity

19 Zob. B 1572, k. b_{1r-v} (pierwszego sygnowania); H. Merczyng, dz. cyt., s. 48.
20 Por. K. Górski, *Studia nad dziejami polskiej literatury antytrynitarskiej XVI w.*, Kraków 1949, s. 147.
21 Zob. B 1572, k. b_{1r}; *Drukarze dawnej Polski. Od XV do XVIII wieku*, t. 5: Wielkie Księstwo Litewskie, red. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, W. Krajewski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1959, s. 121; H. Merczyng, dz. cyt., s. 48.
22 Przykłady zob. B 1572, k. c_{2r-3r}.
23 Zob. B 1572, k. b_{1v-2r}; H. Merczyng, dz. cyt., s. 48–49.

(1561) i wydaniem brzeskim), a nawet szkodliwą[24]. Z tego powodu Budny, wymieniając niektóre z błędów dwóch poprzednich wersji Biblii, sporo miejsca poświęcił na uzasadnienie potrzeby nowego przekładu[25].

W 1568 r. na synodzie w Iwiu Budny poinformował zebranych, że pracuje już nad nowym tłumaczeniem Księgi[26]. W liście do Łabęckiego z 20 kwietnia 1572 r. uskarżał się na chorobę oczu, zmuszającą go do korzystania z usług młodzieńca czytającego teksty hebrajskie, które przekładał ze słuchu[27]. Być może tłumacz korzystał również z pomocy Tomasza Falconiusa[28].

Swoje prace przekładowe rozpoczął Budny od opracowania tekstów greckich (może dlatego, że grekę znał lepiej od hebrajskiego[29]). Irena Kwilecka uważa, że najpierw przetłumaczył (a właściwie przedrukował) *Apokryfy, które ze względu na odrzucenie ich* kanoniczności przez innowierców potraktował jako wprawkę do przyszłego tłumaczenia[30]. Był to więc etap wstępny, organizowanie i doskonalenie warsztatu translatorskiego. Zresztą biblista posłużył się tu gotowym już tekstem z *Biblii brzeskiej*, do którego wprowadził niewielkie poprawki. Ten sam tekst (a nawet, jak zobaczymy niżej, to samo dobicie) znalazł się też w B 1572, co świadczy o tym, że do ksiąg tych nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi[31].

Zastanawiając się nad stosunkiem ANT 1570 do B 1572, Merczyng przypuszcza, że tłumacz przygotował tekst *Apokryfów* i NT do edycji całej Biblii, która miała się ukazać z wprowadzeniem takim jak w NT 1574 (mogło ono być gotowe już w 1570 r.) oraz kontrowersyjnymi zmianami w tekstach o wielkim znaczeniu dla chrystologii. Według autora rozprawy Budny przerobił je zgodnie ze swoimi nonadorantystycznymi poglądami. W 1570 r. gotowy był już tekst *Apokryfów* i NT, prawdopodobnie z krytyką tekstu i radykalnymi zmianami

24 Zob. B 1572, k. $b_{1r.1v-2r.3r}$.

25 Na kartach b_{2r-3r} wylicza niektóre z błędów Leopolity i brześcian, a następnie (k. b_{3r}) pisze o pożytkach płynących z istnienia w danym języku kilku tłumaczeń. Do błędów w tłumaczeniach wcześniejszych i uzasadnienia własnego przekładu wraca na k. c_{2r-3r}.

26 Zob. H. Merczyng, dz. cyt., s. 36. 41.

27 Chodzi tu o rękopiśmienny list Budnego do Łabęckiego pisany z Zasławia, w którym tłumacz podaje, że kończy dzieło i że ma napisać jeszcze list dedykacyjny do króla. W tym też liście wspomina o chorobie oczu i pomocy ze strony młodzieńca, który czytał mu na głos tekst hebrajski. Estreicher podaje, że list ten był dołączony do egz. B 1572 z Biblioteki Czartoryskich. Zob. E XIII, s. 18. Zob. też H. Merczyng, dz. cyt., s. 42.

28 Zob. E XIII, s. 18.

29 Por. B 1572, k. b_{1v}.

30 Por. B 1572, k. c_{2r}.

31 Por. I. Kwilecka, *Problem autorstwa przekładu Apokryfów w Biblii Szymona Budnego z 1572 roku*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej", 1996, t. 33, s. 63–64.

tłumacza. Jednak Kawieczyńscy wraz z Krzyszkowskim, którzy nie podzielali poglądów Budnego, nie chcieli się zgodzić na druk pracy w takiej postaci. Poprawili sporne miejsca, usunęli przypisy i wydali gotową część w 1570 r., nie czekając na resztę Starego Testamentu.

Dalsze prace herezjarcha prowadził w latach 1570–1572. W tym też czasie w Nieświeżu rozpoczęto druk całości Biblii. Tłoczenie jednak przerwano na skutek interwencji nawróconego na katolicyzm Krzysztofa Radziwiłła Sierotki, który doprowadził do przeniesienia oficyny nieświeskiej do Zasławia (lub Uzdy). W Zasławiu przebywał Budny, który według Merczynga musiał w ten sposób zdobyć jakiś dostęp do drukarni. Nakazał on składać ponownie tekst Nowego Testamentu, tym razem z przypisami, poprawkami i wstępem. Gdy Kawieczyńscy i Krzyszkowski spostrzegli, iż tłoczony jest nowy skład, usunęli, jeśli nie przypiski (na co już było zbyt późno), to przynajmniej pozostałe dodatki krytyczne tłumacza oraz wstęp wprowadzający w krytykę tekstu. W ten sposób w 1572 r. w Zasławiu ukończono druk Biblii w przekładzie Budnego[32].

Odkryta zależność między ANT 1570 a B 1572 rzeczywiście sugeruje jakiś zamęt towarzyszący tłoczeniu Nowego Testamentu. Nasuwają się tu jeszcze inne przypuszczenia. Może odsunięty od druku Budny odmówił opracowania pozostałych not i dlatego Kawieczyńscy włożyli do nowej edycji stare karty z 1570? A może, ze względu na różnicę poglądów, sami zrezygnowali z tekstu komentowanego, zastępując go wydrukowanym wcześniej?

Sam Budny po dwóch latach w następujących słowach wyparł się zmienionego bez jego woli NT:

> Bo acz był przez mię przełożon, ale od niektórych przyjaciół mych na wielu miejscach, nad moję wolą przetworzon. Co aczbym był na on czas barzo rad dał znać, ale iż drukarnia nie w moich ręku była, przeto mi i to było nie wolno. A tak proszę, on to przekład miej, za czyj chcesz, jednoby nie za mój. Ten, któryć tu oto podawam, za mój znam, bo nie jednom one cudze odmiany z miego wyrzucił, alem też i swego onego przekładu pociosał.[33]

W 1574 r. wyszedł w Łosku NT, który zawierał kontrowersyjne korekty i wyjaśnienia biblisty, choć i tu zdarzyło się, że ktoś pod nieobecność Budnego usunął jedną z proponowanych przez niego nowości[34].

32 Zob. H. Merczyng, dz. cyt., s. 45–48.

33 NT 1574/89, k. c_{8v}–d_{1r}.

34 Chodzi tu o tekst 1 J 5, 20, który wydrukowano niezgodnie z zamysłem tłumacza. Zob. NT 1574, k.

Po opublikowaniu NT 1574 rozpoczęła się ostra fala polemik i sprzeciwów, które pochodziły ze wszystkich obozów wyznaniowych ówczesnej Rzeczypospolitej. Jednym z pierwszych polemistów był brat polski, Marcin Czechowic, który w opozycji do prac Budnego wydał w 1577 r. własne tłumaczenia NT. Inni posądzali nawet Budnego o sprzyjanie tzw. „żydującym", choć on sam wyraźnie się od nich odcinał[35], a nawet twierdził, że edycja łoska miała pozbawić „żydujących" wielu argumentów wytaczanych przeciwko wiarygodności NT[36].

Pod koniec życia Budny zmienił wiele ze swoich poglądów, czemu dał wyraz w NT 1589. W *Drugiej przedmowie* wyjaśnia, dlaczego „niektóre miejsca w Nowem Testamencie, przedzej drukowanem, odmienił, przedmowy pirwszej poprawił, przypiski niektóre odrzucił"[37]. Na początku przedmowy czytamy wzmiankę o losach poprzedniej edycji z 1574 r.:

> Bo gdy ten to Nowy Testament na jawią wyszedł, acz byli niektórzy, co tę moję pracę chwalili i nie lada jako ją zalecali, jednak nierówno onych więcej było, którzy się niektórymi słowy w przedmowie i niektórymi przypiskami niepomału obrażali, ale najwięcej jich niektórych słów z Ewangelij i z Listów Apostolskich wyrzucenie obraziło i o to na mię mnodzy nie jedno z przeciwników, ale i z braciej za złe mieli, i na mię często nie jedno pojedynkiem, ale i na synodziech niemal wszytcy utyskowali.[38]

Niżej wyjaśnia przyczyny zmiany poglądów:

> I dlategom się długo przeciw bratom i z niektórymi, co przy mnie stali, zastawował. Lecz na koniec wszytko u siebie dostatecznie uważywszy, a onę Apostolską sentencją przed się wziąwszy, gdzie mówi, iż miłość swych rzeczy nie szuka, ale onych, któreby ku chwale Bożej naprzód, a potem ku zbudowaniu bliźniego należały, nie ku rozruszeniu. Przeto na ostatek ustąpiłem i podjąłem się tego, naprzód w Litwie na synodzie hermaniskiem, a potem na kamieńskiem, wszytko ono, cobykolwiek kogo obrażało, z tego to Nowego Testamentu ode mnie w Łosku wydanego, odjąć, a one słowa, którem był z niego wyrzucił, zaś do tekstu wstawić. K'temu i z przedmowy pirwszej, prawie niedaleko od początku, niektóre obraź-

---

Kk$_{7v-8r}$.

35 Zob. NT 1574, k. a$_{5v-6r}$.

36 Zob. H. Merczyng, dz. cyt., s. 81-82.

37 NT 1589, k. e$_{1r}$. Fototypiczną odbitkę przedmowy do NT 1589 przedrukował L. Zalewski, dz. cyt., s. 11–18.

38 NT 1589, k. e$_{1r-v}$.

liwe słowa o sfałszowaniu Nowych Testamentów (jakoby nad inne wszelakie księgi były sfałszowane) wymazać, a gładszymi słowy, nie obraźliwą sentencją, wyrazić. Nawet przypiski, którem był do tychże Nowych Testamentów na końcu przydał, obiecałem odrzucić. Jakożem już za pomocą Bożą tej obietnicy mojej tu w tem Testamencie, tego niniejszego roku 89, dosyć uczynił, co każdy pilny czytelnik baczyć może.[39]

Przyczyną zmiany stanowiska przez Budnego były raczej względy religijne[40]. Zapewne pragnął Budny pojednania z braćmi i zgody w zborach[41]. Nie można również odrzucić innej przyczyny, polegającej na głębszym przestudiowaniu „teraźniejszych greckich, łacińskich i słowiańskich"[42] ksiąg z tekstem Pisma Świętego. Była to chyba jednak drugorzędna przyczyna przemiany Budnego.

Do najważniejszych zmian wprowadzonych w NT 1589 należy przywrócenie w Ewangelii św. Łukasza (Łk 3, 23) słów „jak mnimano", co było równoznaczne z wyrzeczeniem się przez herezjarchę nauki o naturalnym pochodzeniu Jezusa od Józefa, w liście św. Pawła do Rzymian (Rz 9, 5) przywrócił słowo „Bog" oraz całą perykopę o kobiecie cudzołożnej z ewangelii św. Jana (J 8). „Za słusznymi a mocnymi dowodami" i zgodą braci pozostawił niektóre z kontrowersyjnych zmian: usunięcie tzw. *comma joanneum* (1 J 5, 7) oraz zmiany w: 1 Liście do Koryntian (1 Kor 10, 9) i 1 Liście do Tesaloniczan (1 Tm 3, 16). Zrewidował również Budny swój pogląd na autentyczność i autorytet Listu do Hebrajczyków, uznając go za „pewny list Apostolski"[43].

Studium porównawcze wydań biblijnych przekładów Szymona Budnego

Jak wspomniałem już we wstępie, dokładniejsza analiza porównawcza wszystkich wydań biblijnych tłumaczeń Budnego, a jeśli chodzi o oddzielne wydania NT, to również wszystkich zachowanych egzemplarzy, odsłania rzeczywistość inną niż to opisują wcześniejsi bibliografowie i monografowie Szymona Budnego.

Porównując ze sobą ANT 1570 i B 1572 można zauważyć, że sto procent kart z tzw. apokryfami ST (czyli, używając terminologii katolickiej, księgami deuterokanonicznymi) i ok. 91% kart z tekstem NT to dobicie z tego samego składu drukarskiego. Po prostu drukując ANT 1570 typograf wykonał większą ilość odbitek – część sprzedał jako ANT 1570, a część zachował z myślą o wykorzystaniu ich w edycji całej Biblii, której wydanie już zaplanował.

39 NT 1589, k. e_{1v-2r}.
40 Zob. J. Czerniatowicz, dz. cyt., s. 47.
41 Zob. L. Zalewski, dz. cyt., s. 10.
42 NT 1589, k. e_{2v}.
43 Zob. NT 1589, k. e_{2v-4r}.

Tabela 1. Różnice w składkach między ANT 1570 a B 1572

Karty	Zawartość	Tożsamość kart
a_1-o_8, p_{1-10}	*Apokryfy / księgi deuterokanoniczne*	te same
	Nowy Testament	
A_{1-8}	k. tyt. NT (różne dla obu ed.); spis ksiąg NT (tylko w B 1572), Mt 1,1–13,11	inne
$B_{1.3-6.8}$	Mt 13,11–14,6; 15,34–22,9; 23,28–24,51	te same
$B_{2.7}$	Mt 14,6–15,34; 22,9–23,28;	inne
C_1–G_8	Mt 24,51–J 7,17	te same
$H_{1-2.7-8}$	J 7,17–9,9; 15,1–18,30	inne
H_{3-6}	J 9,9–14,31	te same
J_1–R_8	J 18,30–Hbr 13, 21	te same
od S_1	Hbr 13, 21 do końca NT	inne

W dalszej kolejności należy zbadać, po pierwsze, jakie różnice w tekście zawierają wymienione karty oraz, po drugie, dlaczego zostały one wymienione.

Materiał umożliwiający odpowiedź na pierwsze pytanie zawiera tabela 2. Podaję tylko wybrane miejsca z trzech rozdziałów Ewangelii według św. Mateusza. One wystarczą, aby zorientować się w naturze dokonanych zmian. W tabeli staram się zachować oryginalną grafikę liter na tyle, na ile umożliwiają to dostępne w systemie komputerowym tablice znaków. Dla lepszego uchwycenia kierunku zmian w tekście podaję również warianty z NT 1574, choć zawiera on już właściwie inne tłumaczenie.

Tabela 2. Różnice w tekście między ANT 1570, B 1572 i NT 1574 (dla Mt 1–3)

	ANT 1570 ZNiO XVI.Qu.2337	**B 1572** ZNiO XVI.Qu.2339; Reprint (Biblia Slavica)	**NT 1574** ZNiO XVI.O.191; BK Cim.O.261
Mt 1			
w. 1	Kryſtuſá	Chryſtá	Chriſtá
3	s Támáry	ʒ Thámáry	ʒ Támáry
5	ʒ Ráchábj	ʒ Ráchábу	ʒ Ráchάwy
5	ʒ Ruty	ʒ Ruthy	ʒ Ruthy
6	Dawid ʒáš Krol	Dawid lepak Krol	á Dawid krol
6	ʒ Uriaſʒowej	ʒ Uriaſʒowey	ʒ Uryaſʒowey
11	Joʒjas	Joʒyaſʒ	Joſʒyiahu (w. 12)

11	przed ʒaprowádʒenim Bábilońſkim.	cʒáſu ʒáprowádʒenia Bábilońſkiego.	cžáſu ʒáprowádʒenia (do) Bawelá. (w. 12)
12	Po ʒáprowádʒeniu ʒáš Bábilońſkim Jechoniaſʒ	Po ʒáprowádʒeniu lepak Bábilońſkiem/ Jechoniaſʒ	A po ʒáprowádʒeniu (do) Bawelá Jechán-iáh
14	ſpłodʒił Achiná. achin	ſpłodʒił Achiná. Achin	ſpłodʒił Amoná / záš Amon
16	męžá Máryej ſktorey	męžá Máryey/ ʒktorey	męžá Máriey / ʒ ktorey
16	Kryſtus.	Chryſtus.	Chriſtuſem.
17	áſʒ do Dawidá	áž do Dawidá/	áž do Dawidá
17	Bábilońſkiego	Bábilońſkie^{o}/	(do) Bawelá
17	Y od	A od	Y od
17	áſʒ do Kryſtuſá	áž do Chryſtuſa/	áž do Chriſta
18	Ale ʒás Jeʒuſá Kryſtá narodʒenie ták było: Gdy bo ʒáręcʒona byłá mátká iego Márya ʒá Joʒefá / pierwey miſʒ ſię ʒeſʒli nálážłá ſię máiąca w žywoćie ʒ duchá świętego.	A Jeʒuſá Chryſtá narodʒenie ták było: Gdy bo ʒárękowána byłá mátká iego Márya ʒá Joʒefá / pierwey niž ſię ʒeſʒli nálážłá ſię máiąca w žywoćie ʒ Duchá świętego.	A narodʒenie Chriſtuſa ták było. Bo gdy mátká iego Mária ʒrękowána byłá ʒá Joſefá / drzewiey niž on wſʒedł do niey / ʒnáleʒioná brzemienną od Duchá świętego.
19	Joʒef záš mąſʒ iey	Joʒef lepak mąž iey	A Joſef mąž iey
20	myſlił/	myślił/	myślił /
20	iemu	ie^{u}	mu
20	świętego.	święte^{o}.	świętego
21	A porodʒi ſyná /	Urodʒi lepak ſyná /	A urodʒi ſyná /
21	imię iego JEƷUSEm.	imię ie^{o} JEƷUSem.	imię iego Jeſuſem /
21	ich.	iych.	iych.
22	przes	przeʒ	przeʒ
23	Otho dʒiewicá w žywoćie mieć będʒie / y porodʒi ſyná /	Oto dʒiewicá pocžnie y urodʒi ſyná /	Oto pánná brzemienna á urodʒi ſyná / (w. 22)
23	ſnámi Bog.	ʒnámi Bog.	---
24	Ocućiwſʒy ſię záš Joʒef	A ocućiwſʒy ſię Joʒef	A ocknąwſʒy Joſef (w. 23)
24	ucžynił iáko roſkaʒał iemu	ucžynił iáko mu roſkaʒał	ucžynił iáko mu roſkaʒał
25	y nie poʒnał iey/ áſʒ porodʒiłá ſyná ſwe^{o}/	á nie poʒnał iey/ áž urodʒiłá ſyná ſwego	á niepoʒnał iey / áž urodʒiłá ſyná ſwego
Mt 2			
w. 1	Gdy ſię záš národził	Gdy lepak národził ſię	A gdy ſię národził
	w Jeroʒolim	do Jeroʒolimy	do Jeruſʒalimá
2	národʒonj	národʒony	ktory ſię národʒił (w. 1)
3	prʒeto	lepak	A

4	Y ʒebrawſʒy	A ʒebrawſʒy	Y ʒebrawſʒy
	y ucẑonych ʒ ludu	y Doktory ludu	y kśięẑą ludu
6	s ćiebie	ʒ ćiebie	ʒ ćiebie
	wynidʒie	wjnidʒie	wynidʒie
7	prʒyʒwawſʒy mędrcow	prʒyʒwawſʒy mędrce	prʒyʒwawſʒy Cẑárnokśięẑniki
	wypythał	wypytał	pytał
8	Y odſyłáiąc	A odſyłáiąc	A poſyłáiąc
	wypytayćie o otrocʒątku	wypytayćie o "dʒiećięćiu	pytayćie ſię pilno o pácholęćiu
	–	" Grecſkie słowo pedion właśnie pacholątko álbo otrocʒątko znáczy. To ieſt dʒiećię nie niewieśćiey ále męſkiey p(łć)i.	–
9	áſʒ	áẑ	áẑ
	prʒiſʒedſʒy	prʒyſʒedſʒy	prʒyſʒłá
	otrocʒątko (zob. też 2,11.13(2x).14.20(2x).21)	dʒiećiątko (zob. też 2,11.13(2x).14.20(2x).21)	pácholę
11	prʒynieſli iemu	prʒyniešli mu	prʒynieśli mu
12	wracali do Herodá/ prʒes inſʒą drogę	wracáli ku Herodowi/ inſʒą drogą	niewracáli do Herodá: inſʒą drogą
15	Eipthu (*ale w 2,13:* Eiptá)	Eiptu	ʒ Micraimu
16	otrocẑęthá	dʒieći	pácholęta
17	Thedy	Tedy	Tedy
18	iſʒ	ẑe	ẑe
22	poſłyſʒawſʒy	posłyſʒawſʒy	A gdy uſłyſʒał
Mt 3			
1	ná puſtyni	w puſtyni	wpuſtyni
2	kroleſthwo	kroleſtwo	kroleſtwo
3	Ten bo iest o ktorym rʒecẑono od Ezáiaſʒá proroká mowiącegᵒ:	Ten bo (iest) nárʒecẑony od Jʒáiaſʒá proroká mowiącego:	Ten bo (ieſt) rʒecẑony od Ezáiaſʒá proroká mowiącego:
	ná puſthyni	wpuſtyni	wpuſtyni
4	Ten ʒáš Johán	A ten Johan	A ten Johan
	s ſierśći	ʒ šieršći	ʒ śierśći
	* Akrydy	" Akrydy	" Akridy
	* Dla teᵒ ſię ʒoſtawiło tho słowo Grecſkie iẑe ie roʒno prʒekłádáią o cẑym cẑytaj prʒeſtrogę[44].	" Akrydy/ to ieſt kobyłki ábo ſʒáráńćẑa/ iáko wonych kráinach/	" Albo kobyłki / cẑytay prʒypiſki.

5	y wſʒythká ſtroná Jordáńſka.	y wſʒytká krainá prʒy Jordanie.	y wſʒytká okolicá Jordáńſka.
6	Y pokrcʒeni (!)	Y pokrʒcʒeni	Y nurʒáni
7	Widʒąc záś wiele	A widʒąc wiele	A widʒąc wiele
	idących ná krʒeſt ie°/	prʒychodʒących do krʒcʒenia iego/	prʒychodʒących do grąʒánia iego/
11	Jać krʒcʒę was wwodʒie (...)/ ále on co ʒá mną (...) mocniejſʒy nád mię ieſt (...) Ten was pokrʒći	Jać was krʒcʒę w wodʒie (...)/ lecʒ on co ʒá mną (...) mocnieyſʒy ieſt nád mię/ (...). Ten was krʒćić będʒie	Jać nurʒam was w wodʒie.../ lecʒ on co ʒá mną... mocnieyſʒy ieſt nád mię/... Ten was nurʒáć będʒie...
13	Thedy	Tedy	Tedy
	ʒ Gálileiej	ʒ Gálileie	ʒ Gálileie
14	Johan ʒaś zábraniał iemu mowiąc:	Johan lepak zábraniał mu rʒekąc:	Johan lepak zábrániał mu rʒekąc.

Jak widać, różnice w tekście są znaczne. Występują one praktycznie w każdym wersecie Mt 1-3 i dotyczą ortografii, grafiki zapisu, doboru terminologii oraz składni. Łatwo można zauważyć, że zmiany te nie są chaotyczne, przeciwnie, zostały dokonane według obranego wcześniej klucza. Np. tekst pierwotny z ANT 1570 preferuje pisownię współczesnego dźwięku „ż" przez „ſʒ", a B 1572 przez „ʒ́"; ANT 1570 często posługuje się literą „j" i „s", zamiast „y" i „ʒ" jak ma B 1572; ANT 1570 woli pisać „Kryſtus", a B 1572 – „Chryſtus"; w ANT 1570 tłumacz używa partykuły „ʒáś", a w B 1572 „lepak"; ANT 1570 preferuje słowo „otrocʒątko", a B 1573 – „dʒiećiątko" itd. Wiele z tych zmian można przypisać odmiennym zwyczajom zecerskim, ale są również takie, które w oczywisty sposób pochodzą od tłumacza (np. różnice w terminologii i składni). Można również zauważyć, że B 1572 w wielu miejscach jest bliższa NT 1574 – tekstu, nad którego drukiem osobiście czuwał Szymon Budny. Czyżby więc to on sam dokonał tych zmian? Zauważmy, że w ten sposób B 1572 utraciła swoją jednolitość ortograficzną i terminologiczną, bo przecież pozostałe karty pochodzą z tej samej odbitki co w ANT 1570. W jakim celu zamieniono karty? Być może na to pytanie będzie można odpowiedzieć po szczegółowym przebadaniu pozostałych tekstów z podmienionych kart, co pozostawiam do sprawdzenia innym badaczom.

44 Odesłanie do „przestrogi" świadczy o tym, że tłumacz zamierzał opatrzyć ten przekład (ANT 1570) komentarzami, podobnie jak to zrobił z NT 1574 – jednak na końcu książki komentarzy brak. Podobnie jest w B 1572, gdzie jednak nota została zmieniona i nie ma w niej odesłania do „przestrogi". W NT 1574 na k. Hh_{iv-2r} znajduje się obszerna notazatytułowana: „–Żywność iego byłá Akrydy".

Czym natomiast różnią się NT 1574 i NT 1589? Zestawienie dotyczące składek prezentuje tabela 3. Trudno jest podać tu w procentach dokładną różnicę, gdyż oba porównywane druki posiadają defekty, szczególnie NT 1589, w którym nie zachował się początek i spory fragment z końca – stąd nie potrafimy oszacować dokładnej objętości druku. Dokonując obliczeń na podstawie zachowanych kart, okazuje się, że w NT 1589 podmieniono tylko niecałe 4,5% kart.

Tabela 3. Różnice w składkach między NT 1574 a NT 1589

a1-6		def.	Karty tytułowe i dedykacja
b1-2. 7-8	≠	b1-2. 7-8	Zmiana fragmentów w pierwszej przedmowie
b3-d	=	b3-d	
brak		e1-4	Druga przedmowa (do NT 1589)
A1	=	A1	Mt 1 – początek NT
A2		def.	
A3-B3r	=	A3-B3r	
def.		B3v-4'r	
B4'v-N8	=	B4'v-N8	
O	≠	O	= J 7,52 – 11,34 – w NT 1589 dodano tekst o przebaczeniu jawnogrzesznicy (J 8,1-11)
P-S2. 7-8	=	P-S2, 7-8	
S3-6	≠	S3-6	W NT 1589 w Łk 3,23 jest „jak mnimano".
T		def.	Łk 6,21 – 9,10
V-Z, a-b7	=	V-Z, a-b	
b8		def.	
c-d	=	c-d	
e1		def.	
e2-h	=	e2-h	
i1-2. 7-8	≠	i1-2. 7-8	W NT 1589 w Rz 9,5 dodano „Bog".
i3-6	=	i3-6	
k1r	=	k1r	
def.		k1v-r	
k3-z, Aa-Ee	=	k3-z, Aa-Ee	
Ff-Kk		def.	

Zmiany w tekście w zamienionych kartach (z wyjątkiem składki O) prezentuje tabela 4.

Tabela 4. Różnice w tekście między NT 1574 a NT 1589

	NT 1574	NT 1589
Łk 3		
19	Herodyádę	Herodiádę
20 nota	Mát: 3.	Mátth. 3.
22	polubiłem:	polubiłem.
23	**będąc * ſyn Joʒefow**	**będąc Jako mnimano/ ſyn Joſefow**
23 nota	*** Tu kśięgi y Gr: y Słowi: y Láćin: ninieyſʒe prʒydawáią/ Jáko mnimano/ ále iſʒ to podrʒut/ cʒytay o tem prʒypiſek ná końcu.**	brak
34	Fareſow	Fareʒow
36 nota	Káynáná	Kainana
38	Boży/	Boży.
Łk 4		
2	śię	ſię
3	iesliś	ieſliś
7	iesli	ieſli
9	Jesliś	Jeſlis
31	ſobothy	ſoboty
34	Jeſuſie	Jeſuśie
41	ty	Tj
41	mowić. Jż	mowić/ iż
43	kroleſtwo	Kroleſtwo
Łk 5		
3	proſił	Prośił
10	ryb/ ktore	ryb ktore
10	Symeonowi	Simeonowi
13	iesli	ieſli
15	o niem/ y ſchodʒiły ſię	o niem y ſchodʒiły ſię
18	pańſka	Pańſka

Rz 4		
12	tylko/ ále j náśląduiącym	tylko ále y náʃląduiącym
13	nasieniu	Naśieniu
13	dʒiedʒicem	dſiedſicem
14	Iesli	ieʃli
14	ʃproʒniłá ʃię	ʃproʒniłá ʃię
18	beʒ nádʒieie wnádʒiei	beʒ nádſieie w nádſiei
22	ʃpráwiedliwość	ʃpráwieliwość (!)
Rz 5		
8	iesli	ieʃli
10	iesli	ieʃli
14	ná podobiensʃtwo	na podobieńʃtwo
15	upadek / ták y dar	upadek tak y dar
15	iesli	ieʃli
17	iesli	ieʃli
18	uʃpráwiedliwi(e)nie (*brak „e”*)	uʃpráwiedliwienie
Rz 8		
26	potrzebá / niewiemy	potrzebá / / niewiemy
27	ʃʒpieguie	ʃʒpiguie
31	Jesli	Jeʃli
35	ni(e)beʒpiecże(ń)ʃtwo (*słabo odbite*)	niebeʃpiecżeńʃtwo
Rz 9		
1	Chriʃtuśie	Chriʃtuʃie
4	Jʒráelitowe	Jſráelitowie
5	**Chriʃtus wedle ćiáłá / ktory ieſt nád wʃʒemi * błogoſławiony ná wieki/ amen.**	**Chriʃtus wedle ćiáłá / ktory ieſt nad wʃʒemi Bog błogoſławiony ná wieki/ amen.**
5 nota	*** Dʒiśieyʃʒe kśięgi máią/ Bog błogosławiony/ ále Cypryan y Hilarius ták cʒtáią iako tu cʒytay prʒypisk(i)**	brak
11	nierodʒil (!)	nierodʒili
15	Moiżeʃʒowi	Moyżeʃʒowi

Tabele 3 i 4 pokazują wyraźnie, że przyczyną wymiany kart była decyzja Szymona Budnego o dokonaniu trzech istotnych dla dogmatyki i krytyki tekstu zmian w tłumaczeniu Nowego Testamentu: dodanie w Ewangelii św. Łukasza (Łk 3,23) słów „Jako mnimano", dodanie w Liście do Rzymian (Rz 9,5) słowa „Bóg" oraz dodaniu narracji o przebaczeniu jawnogrzesznicy (J 8,1-11). Ten ostatni zabieg polegający na dodaniu jedenastu wersetów wymagał wydrukowania tekstu mniejszym krojem pisma. Wymienionym tu zmianom towarzyszyły również odpowiednie noty. Pozostałe zmiany nie wykraczają poza normalne dla XVI-wiecznego drukarstwa wahania dotyczące ortografii i interpunkcji.

Wnioski i perspektywy badawcze

Na zakończenie zbierzmy wnioski i wskażmy na perspektywy badawcze dotyczące dalszego studium biblijnych tłumaczeń Budnego.

1. Zaprezentowane wyżej badania pokazują jak ważne jest dokładne przebadanie druków przed analizą zawartych w nich tekstów. Podobne zjawisko podmieniania kart zauważyłem także w innych drukach biblijnych z okresu renesansu[45].

2. Proponuję modyfikację dotychczasowego spisu bibliograficznego prac przekładowych Budnego (jeśli chodzi o NT i tzw. apokryfy, czyli księgi deuterokanoniczne): ANT 1570 i B 1572 to warianty typograficzne, a nie dwa różne wydania czy (biorąc pod uwagę 91% tekstu) dwa różne przekłady; podobnie ma się rzecz z NT 1574 i NT 1589, które również należy uznać za warianty typograficzne. Budny tłumaczył więc NT tylko dwa razy.

45 Np. w Biblii gdańskiej (1632) w egz. ZNiO XVII-3246 strony 503-506 (tekst od Ne 4,14 do argumentu do Ne 8) zostały złożone frakturą, podczas gdy w pozostałych egzemplarzach, które widziałem (ZNiO XVII-3245; 3248; Wa BU Sd.713.819) strony te zostały złożone szwabachą. Tekst na tych stronach z egz. ZNiO XVII-3246 różni się od tego z pozostałych egzemplarzy. Oto przykładowe różnice (najpierw podaję wariant z ZNiO XVII-3245, a na drugiej pozycji, po myślniku, z ZNiO XVII-3246): PANA – PAna (Ne 4,14); niewolą y – niewolą / y (Ne 5,5); winá y – winá / y (Ne 5,11); Niech ták wytrʒąśnie Bog każdego mężá z domu jego y ʒ prace jego – Niech ták wytrʒąśnie Bog każdego mężá z domu jego y prace jego (Ne 5,13); Choć Kśiążętá pierwſʒe / ktore były prʒede mną obćiążáły lud – Choć Kśiążętá pierwſʒy / ktorʒy byli prʒede mną obćiążáli lud (Ne 5,15); Synowie Bárſylájego ʒ ktory był pojął ʒ corek Bárſylájá – Synowie Bárſylájego / ktory był pojął ʒ corek Bárſylájá (Ne 7,63); A gdy ći co tu ſtawáją – A gdy ći co ty ſtawáją (Ne 7,3); Niektorzy też ʒ prʒedniejſʒych *domow* Ojcowſkich dali do ſkárbu – Niektorzy też ʒ prʒedniejſʒych *domow* Ojcowſkich dal (!) do ſkárbu (Ne 7,71); najczęściej następuje zamiana „i" na „y" (np. Ne 6,2; 7,9,29,50,52,56,59,63,65).

3. W B 1572 i w NT 1589 znajdują się dotąd nieprzebadane fragmentaryczne tłumaczenia. Na szczególną uwagę zasługują dość obszerne warianty z B 1572, które proponują inne niż w ANT 1570 rozwiązania odnośnie do składni zdań, terminologii i ortografii.

4. Na odpowiedzi czekają pytania, które postawiłem wyżej: Kto jest autorem wariantowych tłumaczeń z B 1572? Sam Budny? Jego współpracownicy? Dlaczego teksty zostały podmienione? Na pytania te będzie można odpowiedzieć dopiero po dokładnym porównaniu obu wariantów tłumaczenia w całości.

5. Dokładniejsza analiza odkrytych wariantów oraz badanie papieru, na którym zostały one wydrukowane, może pozwolić na dokładniejsze ustalenie historii biblijnych druków Budnego oraz drukarń, w których zostały wytłoczone.

Anna **Pifko**

Uniwersytet Jagielloński

„Za małą iskrą wielki płomień bucha". V Pieśń „Piekła" Dantego Alighieri w tłumaczeniu Juliana Korsaka

Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà, perché Cirra risponda.[1]

Bardzo długo, jako że ponad pięć wieków, czekał polski czytelnik na pierwsze pełne tłumaczenie *Boskiej Komedii*. Początkowo sporadyczne, z czasem coraz częstsze, wzmianki o florenckim poecie, a także zaczynające pojawiać się tu i ówdzie przekłady fragmentów jego sławnego poematu[2], musiały niewątpliwie rozbudzić w naszych literatach pragnienie przeszczepienia na grunt języka polskiego dzieła o tak wielkim znaczeniu. Nareszcie, w drugiej połowie XIX wieku, udało się to Julianowi Korsakowi[3], poecie, tłumaczowi m. in. George'a Byrona i Thomasa Moore'a, towarzyszowi studiów Adama Mickiewicza. Przekład, wzbogacony przez tłumacza o obszerny wstęp i komentarz, został opublikowany w Warszawie w 1860 roku, pięć lat po śmierci Korsaka, z inicjatywy jego przyjaciela Antoniego Edwarda Odyńca, który wiele lat wcześniej dostarczył naszemu poecie impuls do podjęcia się tego wielkiego przedsięwzięcia. W swoich *Wspomnieniach* Odyniec z dumą wyznaje:

1 D. Alighieri, *La Divina Commedia*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, Milano 2009, *Par.* I, 34–36. (wszystkie cytaty tekstu oryginalnego *Komedii* w tym artykule pochodzą ze wskazanego wydania).

2 Upraszczając, możemy stwierdzić, że Dantego polskiej kulturze przyswoili dopiero zafascynowani średniowieczem poeci romantyczni. Więcej szczegółów z dziejów recepcji Dantego w Polsce, które dla niniejszej pracy nie mają bezpośredniego znaczenia, zainteresowany czytelnik znajdzie w obszernych monografiach na ten temat: W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957; A. Litwornia, *«Dantego któż się odważy tłumaczyć?» Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.

3 Należy doprecyzować, że mówimy o pierwszym pełnym i opublikowanym polskim przekładzie. Autorem pierwszego pełnego tłumaczenia, które nigdy jednak nie zostało wydane i o którym dzisiaj prawie nic nie wiemy, miał być Franciszek Wigura. Tekst powstał prawdopodobnie w pierwszych latach XIX wieku, jednak nie spodobał się Janowi Chrzcicielowi Albertrandiemu, ówczesnemu prezesowi Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, któremu został przedstawiony, a następnie całkowicie przepadł (zob. A. Litwornia, dz. cyt., s. 140–142). Tłumaczenie Korsaka poprzedziły także przekłady wielu fragmentów *Komedii*, przede wszystkim pierwszych pieśni *Piekła* (zob. A. Litwornia, dz. cyt., *Od Dantego do Fo: włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, red. J. Miszalska i in., Kraków 2007, s. 110–124).

> Ja to pierwszy niejako bezwiednie i mimowolnie skierowałem go i popchnąłem do pracy, która mu w literaturze naszej niepożytą zasługę i sławę przyniosła. Wracając z zagranicy, przywiozłem dlań jako gościniec niemiecki przekład Karla Streckfussa *Boskiej Komedii* Danta. Po włosku on jeszcze wtedy nie umiał, ale ten przekład tak mu się spodobał, że z niego większą część *Piekła* przetłumaczył zaraz na polskie. Z tłumaczeniem tem przyjechał do mnie do Wilna, ale gdy przy wspólnym czytaniu z zaglądaniem do oryginału włoskiego przekład z przekładu nie okazał się odpowiednim celowi, on tak już był rozmiłowany w treści poematu, że spaliwszy te pierwsze próby swego tłumaczenia, zabrał się do nauki języka włoskiego i w ciągu lat dwunastu ciągłej, sumiennej pracy dokonał wreście olbrzymiego swojego przedsięwzięcia, jakiem był przekład wierszem rymowym całej *Komedii boskiej*, który rozporządzeniem ostatniej swej woli mnie w rękopisie do wydania przekazał.[4]

Słowa te świadczą niewątpliwie o autentycznym „pragnieniu przekładu”[5], z którym Julian Korsak przystąpił do nauki języka włoskiego i pracy nad tekstem Dantejskiego poematu. Jaki był ostateczny rezultat wieloletnich wysiłków naszego tłumacza? Jego *Boska Komedia* spotkała się w pierwszej chwili z życzliwym przyjęciem czytelników, którzy nareszcie mogli przeczytać sławny włoski poemat w swoim ojczystym języku, jednak później, wraz z ukazywaniem się prób kolejnych tłumaczy, zwłaszcza przekładu autorstwa Edwarda Porębowicza[6], oceny zaczęły się diametralnie zmieniać – propozycja Korsaka zyskała sobie miano tłumaczenia mało wiernego i o wątpliwych walorach artystycznych[7]. Czy opinia ta jest uzasadniona? Przyjrzyjmy się z bliska V pieśni *Piekła*, będącej niewątpliwie jednym z najbardziej lubianych przez romantyków fragmentów Dantejskiego poematu[8], by porównać przekład

4 A.E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 205–206, cyt. za: A. Litwornia, dz. cyt., s. 172.

5 Pojęcie to zapożyczam od Paula Ricoeura. Zob. P. Ricoeur, *Paradygmat przekładu* [w:] *Współczesne teorie przekładu: antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 365.

6 Pełne tłumaczenie *Boskiej Komedii* dokonane przez Edwarda Porębowicza ukazało się w 1909 roku (J. Miszalska i in., dz. cyt., s. 110).

7 Bibliografię recenzji podaje Walerian Preisner [w]: tegoż, dz. cyt., s. 122. Warto nadmienić, że sam autor *Bibliografii krytycznej* również bardzo surowo ocenił przekład Korsaka, pisząc: „ma on obecnie może jedynie znaczenie zabytkowe właśnie jako nasz pierwszy, całkowity, drukowany przekład *Boskiej Komedii*, bo jego wartości literackie są bardzo słabe” i wyliczając następnie co poważniejsze potknięcia tłumacza (tamże, s. 53 i nast.). Z kolei Andrzej Litwornia zdaje się spoglądać na wynik pracy Korsaka przychylniejszym okiem (zob. A. Litwornia, dz. cyt., s. 174).

8 Historia nieszczęśliwych kochanków, Paolo i Franceski, rozbudzała wyobraźnię i wrażliwość poetów romantycznych, stając się dla nich źródłem inspiracji. W tym miejscu warto przypomnieć chociażby wielki triumf sceniczny Silvia Pellica, tragedię *Francesca da Rimini* (1815), która cieszyła się ogromnym

z 1860 roku z wersami, które wyszły spod pióra Orła Florenckiego, jak z wielkim podziwem określił autora *Komedii* nasz tłumacz[9].

Przekład *Boskiej Komedii*, dzieła bardzo wyrafinowanego zarówno pod względem treści, jak i formy, musiał niewątpliwie stanowić dla Korsaka duże wyzwanie. Badacze przekładu zgodnie podkreślają, że to właśnie tłumaczenie poezji, czy też – uogólniając – literatury pięknej w ogóle, wiąże się ze szczególnymi trudnościami, wynikającymi ze skomplikowanych powiązań pomiędzy formą wyrazu i duchem komunikatu[10].

Korsak, podobnie jak florencki poeta, posługuje się jedenastozgłoskowcem, jednak nie jest w stanie przełożyć na język polski kunsztowności Dantejskiej tercyny: tzw. rymy łańcuchowe (*rime incatenate*: ABA BCB CDC…) w tłumaczeniu pojawiają się bardzo rzadko, wyłącznie w krótkich fragmentach i w postaci rymów mieszanych („wejrzenia… nadziei… cierpienia… przestrzeni… mnie… cieni" [K., w. 41–46]), ustępując na ogół miejsca rymom nieregularnym. Badanie ekwilinearności każe z kolei stwierdzić, że wersja polska jest nieznacznie dłuższa od oryginału (odpowiednio: 148 wersów i 142 wersy), co jeszcze przed przystąpieniem do dalszej analizy pozwala nam przypuszczać, że liczba i objętość elementów usuniętych lub dodanych przez naszego tłumacza nie będzie rażąca[11].

Kierując się przekonaniem, że przekład artystyczny powinien dążyć do odtworzenia „sensu" i „intencji" oryginału, oddziaływać na czytelnika w podobny sposób, w jaki robił to – zakorzeniony we własnym języku i kontekście

---

powodzeniem przez ponad pół wieku i odbiła się szerokim echem w kulturze romantycznej Europy (zob. *Historia literatury włoskiej*, red. P. Salwa, Warszawa 2006, s. 142–143). Także w XIX-wiecznej Polsce V pieśń *Piekła* cieszyła się znacznym zainteresowaniem, o czym świadczy duża liczba jej przekładów, całościowych lub fragmentarycznych (zob. J. Miszalska i in., dz. cyt., s. 113–114). Warto zaznaczyć, że to właśnie pieśń o tragicznej miłości dwojga kochanków była pierwszym fragmentem przekładu Korsaka, który ujrzał światło dzienne – została ona opublikowana już w 1857 roku, a zatem na trzy lata przed ukazaniem się całej *Komedii*, na łamach „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" (A. Litwornia, dz. cyt., s. 172).

9 D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 79.

10 Zob. E. Nida, *Zasady odpowiedniości* [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 53–69; J. Lotman, *Il problema della traduzione poetica* [w:] *Teorie contemporane della traduzione*, red. S. Nergaard, Milano 1995, s. 257–263.

11 Zestawiam te dwie transformacje, pozornie przeciwstawne, kierując się przekonaniem, iż nierzadko „redukcje niemal automatycznie otwierają drogę amplifikacjom" (E. Balcerzan, *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*, „Pamiętnik Literacki", 1980, t. 71, z. 1, s. 6), a „wydłużanie często ma na celu zamaskowanie strat jakościowych" (A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego* [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 258). W niniejszej analizie, dla oznaczenia podstawowych typów transformacji translatorskich, posłużę się, m. in. następującymi terminami: redukcja, inwersja, substytucja, amplifikacja (zob. tenże, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 113–114).

kulturowym – pierwowzór[12], w dalszej analizie będziemy chcieli sprawdzić, jak z tym postulatem poradził sobie Julian Korsak. Na wstępie należy jednak podkreślić, że dystans czasowy dzielący oryginał od przekładu musiał w sposób zasadniczy wpłynąć na horyzont oczekiwań odbiorcy: czytelnik współczesny tłumaczowi (a i on sam) miał wszelkie prawo podejść do warstwy doktrynalnej utworu w nieco inny sposób niż odbiorca XIV–wieczny. W naszej analizie skoncentrujemy się zatem przede wszystkim na „sensie" dzieła i zmianach wynikających z dystansu czasowego, a formie poświęcimy więcej uwagi tylko w tych miejscach, w których ma ona szczególne znaczenie dla „wymowy" i oddziaływania V pieśni *Piekła*.

Postać Minosa

Stavvi Minòs **orribilmente**, e **ringhia**:	Tam **straszny** Minos, z czołem nasrożonem,
essamina le **colpe** ne l'intrata;	patrząc ponuro i **zgrzytając** wściekle,
	bada i sądzi wchodzące **grzeszniki**.

Minos, demon o niewątpliwym rodowodzie mitologicznym[13], stoi u bram właściwego piekła, gdzie spełnia funkcję sędziego dusz. Dantejska charakterystyka piekielnego strażnika, choć bardzo syntetyczna, jest niezwykle wymowna i sugestywna. Składa się z kilku esencjonalnych elementów: Minos wkracza na scenę w sposób gwałtowny i przerażający (D., w. 4), warczy i miota ogonem. Korsak, poszukując być może większej ekspresji, amplifikuje, wydłużając opis piekielnego sędziego, co pociąga za sobą pewne nieuniknione konsekwencje: przebieg rytmiczny fragmentu zostaje naruszony, akcja spowolniona. Co więcej, „polski" Minos, ze swoim gniewnym czołem i ponurym spojrzeniem, wydaje się w pierwszym momencie bardziej ludzki i majestatyczny od Dantejskiego – o zdecydowanie bestialskim charakterze. Obecność tej ludzko-zwierzęcej hybrydy w pierwszych tercynach stanowi istotne preludium do problematyki całej pieśni, która koncentruje się wokół problemu wojny pomiędzy rozumem a instynktem[14], co zresztą, jak zobaczymy później, zostaje przez naszego tłumacza nieco zaniedbane.

12 Zasadę „podobnej reakcji" postuluje wielu specjalistów teorii i praktyki przekładu. Zob. U. Eco, *Riflessioni teorio-pratiche sulla traduzione* [w:] *Teorie contemporanee*, red. S. Nergaard, dz. cyt., s. 121–133; E. Nida, *Zasady odpowiedniości* [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 61–62.
13 Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w „Komedii" Dantego*, Kraków 2010, s. 209–210.
14 Szczegółową analizę tego aspektu proponuje M.A. Balducci [w:] tegoż, *Inferno V: gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, http://www.cra.phoenixfound.it/download/NEW/39.PDF [dostęp: 20.01.2014].

Poświęćmy chwilę uwagi warstwie brzmieniowej obu fragmentów. Jest to o tyle istotne, że dźwięki nader często niosą ze sobą pewne bogactwo znaczeniowe czy ikoniczne, „sprawiają że utwór do nas przemawia”[15]. Nie inaczej jest w tym przypadku: powtarzające się w oryginale głoski *v* oraz *r* (D., w. 4) niemal pozwalają czytelnikowi usłyszeć warczenie potwora; z kolei dźwięki, na które kładzie nacisk Korsak, efektownie imitują odgłos zgrzytania zębów. Możemy stwierdzić, że w tym przypadku warstwa brzmieniowa została przeszczepiona na grunt języka polskiego w sposób przekonujący, tworząc spójną charakterystykę Minosa, który w tłumaczeniu wydaje się jednak – jak ustaliliśmy wyżej – mniej „zezwierzęcony”.

Słowa Minosa

«**O tu che vieni al doloroso ospizio**»,	Minos, postrzegłszy że z mym mistrzem wchodzę,
disse Minòs a me quando mi vide,	Na chwilę straszne swe sądy zawiesza,
lasciando l'atto di **cotanto offizio**,	I **krzyknie** ku mnie: **„Zuchwały, nim wejdziesz,**
«guarda com'entri e di cui tu ti fide;	Obacz gdzie wchodzisz, zważ na kogo liczysz,
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!». (16–20)	Wchód tu szeroki, lecz wstecz nie odejdziesz.” (17–21)

W przytoczonym fragmencie przekładu mamy do czynienia z inwersją na poziomie całych wersów: w oryginale demon zabiera głos nagle, bez uprzedniej zapowiedzi ze strony narratora, zaskakując i przerażając czytelnika niemal tak samo, jak Dantego-bohatera[16]. Korsak, przed zacytowaniem słów sędziego, opisuje sytuację, nie stroniąc przy tym od krótkich amplifikacji, a w ten sposób niejako przygotowując czytelnika na bliższe spotkanie z piekielnym sędzią. Konsekwencją takiego wyboru tłumacza jest zmniejszenie dynamizmu i siły ekspresji fragmentu.

W przekładzie brakuje podniosłej apostrofy (D., w. 16), którą potwór, pomny być może na swe antyczne korzenie, kieruje do Pielgrzyma. Korsak zastępuje ją przymiotnikiem „zuchwały”, dookreślając i eksponując to, co Minos mógł pomyśleć o śmiertelniku, który jeszcze za życia pozwala sobie wejść do królestwa śmierci. Redukcja metafory „doloroso ospizio” (dosł. „gospoda pełna boleści”) sprawia z kolei, że przestroga padająca z ust demona traci w tłumaczeniu

15 Zob. A. Berman, dz. cyt, s. 257.

16 Wydaje się, że właśnie taki jest cel Minosa: przestraszyć Pielgrzyma, sprawić, aby zwątpił w sens dalszej wędrówki i zawrócił. Zob. M.A. Balducci, dz. cyt., s. 18 i nast.

na sile oddziaływania, staje się mniej przejmująca. Znacznemu osłabieniu ulega również wewnętrzna intertekstualność *Piekła* – tak wyraźna w oryginale aluzja do napisu widniejącego na piekielnej bramie zostaje w przekładzie niemal całkowicie zatarta[17]. Krótkie *amplificatio per incrementum* (K., w. 21) pomaga XIX–wiecznemu czytelnikowi zrozumieć problem „facilis discensus Averno"[18], do którego Dante-autor wprawdzie uczynił jedynie aluzję, ale w średniowieczu musiała być ona aż nader czytelna i nie mogła pozostawiać wątpliwości interpretacyjnych.

Interwencja Wergiliusza

E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?	A mistrz ofuknął wzajem: «Co tak krzyczysz?
Non impedir lo suo **fatale andare**:	Nie tobie naszej sprzeciwić się **drodze**;
vuolsi così colà dove si puote	Ten mu ją wskazał, który wszystko może,
ciò che si vuole, e più non dimandare». (21–24)	**Co chce. – Dość na tym! Nie wstrzymuj nas dłużej»**. (23–26)

Groźba kryjąca się za słowami Minosa być może odniosłaby skutek, gdyby nie szybka interwencja Wergiliusza. Jego wypowiedź, choć oszczędna w słowa, zawiera kluczowe informacje i cechuje się dużą siłą oddziaływania, co potwierdzone zostaje natychmiastowym usunięciem się z drogi przez piekielnego strażnika. Korsak rezygnuje z epitetu „fatale" (D., w. 22), określającego charakter wędrówki Dantego-bohatera[19], decydując się na przejście od razu do kolejnego wersu, będącego niejako rozwinięciem zagadnienia (D., w. 23–24; K., w. 25–26). W oryginale ta krótka przemowa Wergiliusza potwierdza jego niebywałe umiejętności retoryczne (warto zwrócić uwagę także na rytm

17 *If*. III, 1–3: "Per me si va ne la città dolente / per me si va ne l'etterno dolore / per me si va tra la perduta gente". Analogiczne wersy w przekładzie Korsaka: "Przeze mnie droga w gród łez niezliczonych / Przeze mnie droga w boleść wiekuistą, przeze mnie droga w naród zatraconych".

18 Wergiliusz, *Eneida* VI 126–129: „facilis discensus Averno; / Noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / Sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est"; zob. także Mt 7, 13: „spatiosa via est, quae ducit ad parditionem", cyt. za: D. Alighieri, *La Divina Commedia*, dz. cyt., koment. do *If*. V, 20.

19 Epitet „fatale" (dosł. „fatalistyczny", „nieunikniony") należy tutaj interpretować w kluczu chrześcijańskim, jako: „przeznaczony przez Boga, a przez to nieunikniony" (czy to cytat? to tłumaczenie lub raczej parafraza pierwszego zdania z wskazanego komentarza A.M. Chiavacci Leonardi; słowo ujęłam w cudzysłów, żeby wyeksponować, że jest to polski odpowiednik przytoczonego tu włoskiego „fatale"), zgodnie z typową dla kultury średniowiecznej tendencją do transpozycji elementów i terminów świata klasycznego do kultury chrześcijańskiej (D. Alighieri, dz. cyt., koment. do *If*. V, 22).

omawianych wersów), ma podniosły charakter, czego przekład – zwłaszcza w zestawieniu z obniżającym rejestr czasownikiem „ofuknął”[20] (K., w. 23) – nie oddaje. Zauważmy, że to enigmatyczne[21], a zarazem tak dosadne zdanie zostało już przez Wergiliusza skierowane, w identycznej formie, do Charona[22], co sprawia, że przybiera ono charakter magicznej formuły, pozwalającej Dantemu kontynuować wędrówkę. Korsak przekłada je za każdym razem trochę inaczej, co może zaskakiwać, tym bardziej, że nie ograniczał go sztywny układ rymów.

Piekielna atmosfera

Or incomincian **le dolenti note**
a farmisi sentire; or son venuto
là dove **molto pianto mi percuote.**
Io venni in **loco d'ogne luce muto**,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
Quando giungon davanti a **la ruina**,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina. (25–36)

Wtem usłyszałem łkania i jęczenia,
I wszedłem w miejsce gdzie **mrok nieprzejrzany,**
Noc bez żadnego światła i promienia,
A w głębi jego ryczy jakby morze,
Kiedy niem wiatry przeciwne śród burzy
Szamocą, tłuką, aż do białej piany.
Wicher piekielny ciągle się tam sroży,
Porywa duchy, unosi i ciska
O potrzaskanej skały rumowiska,
Gdzie jęcząc, płacząc, bluźnią mocy Bożej. (26–35)

Dantejski opis drugiego kręgu jest bardzo sugestywny i niebywale poetycki: otaczają nas nieprzebrane ciemności i na wskroś przeszywające lamenty, które docierają nie tylko do uszu, lecz także – co istotne – do duszy bohatera (D., w. 27), czego tłumaczenie nie oddaje. W oryginale Pielgrzym jest pasywny, zostaje „uderzony” przez krzyki i płacze, które na chwilę przejmują rolę protagonisty, co stwarza wrażenie bezsilności Dantego wobec otaczającego go chaosu. W przekładzie z kolei jest on zdecydowanie bardziej aktywny (por. „usłyszałem” z „incomincian […] a farmisi sentire” [dosł. „zaczęły do mnie docierać”] i „mi percuote” [dosł. „uderzył mnie”]) – zdaje się nie przeżywać tak dogłębnie horroru drugiego kręgu.

20 Zob. Hasło: *ofuknąć*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 3, Warszawa 1904; fukać, [w:] W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.
21 Enigmatyczność jest skutkiem użycia wyrafinowanej peryfrazy dla określenia Boga, którego imienia nie znajdziemy na kartach *Piekła*.
22 *If*. III, 95–96: „E 'l duca lui: «Caron, non ti crucciare: / vuolsi così colà dove di puote / ciò che si vuole, e più non dimandare»”. Analogiczny fragment w przekładzie Korsaka: „Przewodnik mój rzekł: «Hamuj gniew, Charonie, / Bo tam chcą tego, gdzie, czego chcą, mogą; / Nie pytaj więcej»”.

Korsak proponuje czytelnikowi obraz mniej wyrafinowany ze stylistycznego punktu widzenia: znika metafora „dolenti note" (dosł. „bolesne dźwięki") i sławna synestezja „loco d'ogni luce muto" (tj. „miejsce, w którym milczy wszelkie światło")[23], a w konsekwencji także poetycka gra kontrastów pomiędzy krzykami dusz, milczeniem światła i hukiem morskich fal. Należy jednak zaznaczyć, że Korsak nie jest bynajmniej nieczuły na poetyckie piękno języka Dantego: kierując się zapewne poczuciem niedosytu i świadomością poniesionej straty, dopisuje do w. 27 adnotację: „w oryginale: ‹‹io veni in luogo d'ogni luce muto››"[24]. Być może, próbując choć w części odzyskać utraconą siłę poetycką, tłumacz dodaje: „noc bez żadnego światła i promienia", nie ulega jednak wątpliwości, że atmosfera oryginału jest dalece bardziej dramatyczna, przejmująca i tajemnicza.

Kolejna istotna różnica, na którą chcemy zwrócić uwagę, dotyczy osławionej w niezliczonych komentarzach enigmatycznej „ruiny"[25], której Dante nie tylko dedykuje całą tercynę, lecz dodatkowo akcentuje jej obecność, powtarzając: „quivi […] quivi" (dosł. „tutaj […] tutaj"). Korsak rozbudowuje obraz wzburzonego morza, nadając mu większą plastyczność, po czym znacznie mniej uwagi poświęca „ruinie": w przekładzie staje się ona najzwyklejszą morską skałą, a wzrost płaczu i lamentów zdaje się być spowodowany wyłącznie bólem wywołanym uderzeniem o głazy[26], co nie intryguje zbytnio czytelnika. Wyjątkowość tego elementu o niewątpliwym znaczeniu symbolicznym, lekko zaniedbana przez tłumacza w wersach, zostaje przez niego wyeksponowana w adnotacji do fragmentu:

---

23 Sformułowanie „loco d'ogne luce muto", nadające światłu walory akustyczne, zdaje się poetycko nawiązywać do wyrażenia „dove 'l sol tace" (*If.* I, 60; analogiczny fragment w przekładzie Korsaka: „tam, gdzie milczy słońce").

24 Warto zauważyć, że uwaga ta, obecna w wydaniu z 1860 roku, w tzw. „nowym wydaniu" z 1897 roku już się nie pojawia. Por. D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 111 i tenże, *Boska Komedya*, *cz. I. Piekło*, przeł. J. Korsak, Złoczów 1897, s. 90.

25 „Ruina" (D., w. 34), poprzedzona rodzajnikiem określonym, który sugeruje, że mamy do czynienia z czymś już nam znanym, doczekała się wielu interpretacji. Przytaczam niektóre z nich: zagłębienie, z którego bierze swój początek wicher; miejsce, przez które dusze, po usłyszeniu wyroku, wtłaczane są do drugiego kręgu; pierwsze z pęknięć powstałych na skutek trzęsienia ziemi, które nastąpiło po śmierci Chrystusa na krzyżu (D. Alighieri, *La Divina Commedia: Inferno*, red. U. Bosco, G. Reggio, Firenze 1988, koment. do *If.* V, 34; tenże, *La Divina Commedia: Inferno*, red. E. Pasquini, A. Quaglio, Milano 1988, koment. do *If.* V, 34; tenże, *La Divina Commedia*, dz. cyt., koment. do *If.* V, 34).

26 Taką interpretację postuluje G. Biagioli, którego komentarze, obok komentarzy K. Streckfussa, były dla Korsaka ważnym punktem odniesienia, jak głosi strona tytułowa wydania z 1860 roku. Zob. D. Alighieri, *La Divina Commedia*, t. I, oprac. G. Biagioli, Parigi 1818, koment. do *If.* V, 23–36.

> […] Przez potrzaskane skały, pod które wicher te duchy ciska, zapewne chciał Poeta wyrazić rozpaczających o zbawieniu, do którego przez grzech swój stracili prawo. Rumowiska skał napotykamy w Piekle; jak później się dowiemy, powstały z trzęsienia ziemi jakie poprzedziło śmierć Chrystusa na krzyżu.[27]

Możemy zauważyć, że ostatecznie Korsak nawiązuje do jednej z bardziej znanych teorii dotyczących zagadkowej ruiny.

Istota grzechu

Intesi ch'a così fatto tormento	Grzesznicy owi te cierpią katusze,
enno dannati i peccator carnali,	Co swe **zmysłami ścieleśnili dusze.** (36–37)
che **la ragion sommettono al talento**. (37–39)	

To jeden z najważniejszych momentów pieśni. Na pierwszy rzut oka widzimy, że w tłumaczeniu znika czasownik odsyłający nas do Dantego-bohatera (D., w. 37)[28]. Tłumacząc istotę grzechu, który przyczynił się do skazania dusz na męki w drugim kręgu piekielnym, florencki poeta wyraźnie mówi o podporządkowaniu rozumu instynktom i żądzom, nawiązując do tego, o czym pisał wcześniej w *Nowym Życiu*[29] i *Biesiadzie*[30]. Dantejscy „lussuriosi" (D., w. 63) to zatem osoby, które, kierując się ślepym popędem i pragnieniami, dobro-

27 Cytowany autokomentarz tłumacza znajduje się wyłącznie w wydaniu z 1860 roku: D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s.111.

28 Łatwość, z jaką Dante-protagonista, widząc naturę kary, pojmuje, jakiego grzechu dopuścili się potępieni, wydaje się podkreślać oczywistość „contrapasso" (tenże, *La Divina Commedia: Inferno*, red. E. Pasquini, A. Quaglio, dz. cyt., koment. do *If.* V, 37).

29 Po długim okresie żałoby i rozpaczy, w której bez reszty pogrążył się po śmierci ukochanej Beatrycze, Dante został oczarowany dobrocią bijącą ze spojrzenia pewnej tajemniczej kobiety, nazwanej przez niego „Donna Pietosa" (dosł. „Kobieta Litościwa"). Zakochał się w niej, niemal zapominając o swojej poprzedniej ukochanej. W pewnym momencie doświadczył wizji, w której ukazała mu się Beatrycze w takiej postaci, w jakiej ujrzał ją po raz pierwszy – jako dziewięcioletnia dziewczynka. Wizja tak głęboko nim wstrząsnęła, że zaczął on odczuwać wyrzuty sumienia z powodu uczucia, którym obdarzył Kobietę Litościwą. Zrozumiał, że jego druga miłość była w istocie jedynie „avversario de la ragione" (dosł. „przeciwnikiem rozumu"), miłością szaloną. W jego sercu na nowo narodziło się pragnienie Beatrycze (zob. D. Alighieri, *Vita Nova* XXXIX).

30 Tenże, *Convivio* IV, VII 11: „manifesto è che vivere ne li animali è sentire – animali, dico, bruti – vivere ne l'uomo è ragione usare" (dosł. „jasne jest, że życie zwierząt to odczuwanie – zwierząt, mówię, bestii – życie człowieka to używanie rozumu"), cyt. za: tenże, *La Divina Commedia*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *If.* V, 39.

wolnie wyrzekły się najwspanialszego daru, który człowiek otrzymał od Boga – rozumu. Korsak nadmiernie upraszcza tę kwestię, posługując się przy tym niezbyt udanym neologizmem: nie mówi o instynkcie i rozumie, lecz o ciele w opozycji do duszy, co sugeruje czytelnikowi, że ciało i sensualność to wartości negatywne, wręcz godne potępienia. A zatem, pozornie niewielka modyfikacja okazuje się mieć tutaj dużą wagę[31]. U Dantego ciało jest przedmiotem grzechu rozwiązłości, lecz nie jego esencją. W tym miejscu należy przypomnieć, że florencki poeta w całej swojej twórczości, począwszy od *Nowego Życia*, stara się pokazać idealną harmonię duszy i ciała, w *Boskiej Komedii* dochodząc nawet do swoistej gloryfikacji piękna fizycznego i zmysłowości.

Semiramis

«**La prima** di color di cui novelle	A mistrz: – "**Ta pierwsza** co widzisz, **po przedzie**
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,	**Rej** chóru duchów na powietrzu **wiedzie,**
«fu imperadrice di **molte favelle**.	**Przed wieki była wielu ziem królową,**
A vizio di lussuria fu sì rotta,	**I wielu ludów, różnych krwią i mową,**
che **libito** fé **licito** in sua legge,	**Lecz oszalona krewkością namiętną,**
per tòrre il biasmo in che era condotta.	**Prawem zatarła** kazirodztwa piętno,
Ell'è Semiramìs, **di cui si legge**	By hańbą w dziejach nie ciążyło na niej.
che succedette a **Nino** e fu sua sposa:	To Semiramis, dziedziczka i pani
tenne **la terra che 'l Soldan corregge**. (52–60)	Krajów Azyjskich, gdzie dziś Turczy**n broi.** (50–58)

Wergiliusz przedstawia zaciekawionemu Dantemu-protagoniście pierwszy cień z przelatującej w pobliżu grupy żałośnie zawodzących dusz: to Semiramis, uważana w średniowieczu za prawdziwe *exemplum* rozwiązłości i deprawacji moralnej. Nasz tłumacz, świadomy zapewne, że historia antycznej królowej asyryjskiej nie jest tak samo bliska kulturze i świadomości XIX–wiecznego czytelnika, aż trzykrotnie podkreśla jej przewodnictwo i amplifikuje *per incrementum*, wskazując przyczynę jej potępienia, którą miała być kazirodcza miłość do syna. W przekładzie wyjaśniona i rozwinięta zostaje także metonimia „molte favelle" (dosł. „wiele języków"), zredukowany zostaje natomiast efekt uzyskany przez Dantego dzięki zestawieniu podobnie brzmiących, lecz odległych znacze-

31 Korsak poprawia ten błąd, popełniony być może w poszukiwaniu rymu do słowa „katusze" (K., w. 36), dodając do omawianego fragmentu komentarz: „(...) największe dary Boże, jako to: rozum i wolną wolę podbili ślepą namiętnością" (tenże, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 111, adn 3).

niowo latynizmów „libito" i „licito" (dosł. „przedmiot pragnień" i „dozwolony"), będących jednocześnie, wraz z w. 58, wyraźnym nawiązaniem do pism Pawła Orozjusza[32]. Korsak pomija tę intertekstualną aluzję, doskonale widoczną dla średniowiecznego odbiorcy oryginału, dla czytelnika przekładu natomiast, jak i dla XIX–wiecznego czytelnika pierwowzoru nieopatrzonego w komentarz – prawdopodobnie nie do odgadnięcia. Alternatywnym rozwiązaniem mogłaby być glosa wyjaśniająca ten „ciemny" fragment oryginału, należy jednak pamiętać, że celem Korsaka nie był przekład „krytyczny", lecz artystyczny, nawet jeśli ostatecznie został on opatrzony pewną liczbą autokomentarzy.

Niezwykle interesujące wydają się zmiany, które dotknęły ostatnią tercynę omawianego fragmentu. Z tłumaczenia znikają Nino i Sułtan, a niezbyt precyzyjny opis ziem będących królestwem Semiramis[33] zostaje zastąpiony wskazaniem niewątpliwie więcej „mówiącym" XIX–wiecznemu polskiemu czytelnikowi (K., w. 58). Tego typu substytucja, wpisująca się w założenia przekładu nastawionego na odbiorcę[34], mogłaby znaleźć uzasadnienie, gdyby nie fakt, że słowa składające się na interesującą nas aluzję do aktualności znacznie obniżają rejestr fragmentu. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku „Cleopatras lussuriosa" (D., w. 63; dosł. „rozwiązła Kleopatra"), która w przekładzie przedstawiona zostaje jako kobieta „na chuć rozpasana" (K., w. 62). Takie wybory naszego tłumacza sprawiają, że polska wersja omawianej pieśni wydaje się czytelnikowi o wiele mniej liryczna od Dantejskiego oryginału.

---

32 To właśnie przede wszystkim w *Historiarum adversus paganos libri septem* Pawła Orozjusza, piśmie będącym filarem średniowiecznej edukacji historyczno-moralnej, należy upatrywać źródła tak surowej oceny życia Semiramis. Dantejskie tercyny poświecone antycznej królowej są wyraźnym nawiązaniem do fragmentów *Historiarium*, momentami niemal wiernym ich przekładem (zob. tenże, *La Divina Commedia: Inferno*, red. U. Bosco, G. Reggio, dz. cyt., koment. do *If*. V, 54–57; A. Martina, *Orosio Paolo* [hasło w:] *Enciclopedia Dantesca (1960)*, http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-orosio_(Enciclopedia-Dantesca)/ [dostęp: 10.06.2014]).

33 Miastem Semiramis był niewątpliwie Babilon, lecz Dante, podążając prawdopodobnie za przekazem Diodora Sycylijskiego, według którego Nino miał podbić Egipt, rozszerza obszar jej panowania (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *If*. V, 60).

34 Zob. U. Eco, dz. cyt., s. 124–133.

Spotkanie z Franceską

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'**aere perso**
noi che **tignemmo il mondo di sanguigno**,
se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,poi c'hai
pietà del nostro **mal perverso**.
Di quel che **udire** e che **parlar** vi piace,
noi **udiremo** e **parleremo** a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace. (88–96)c

„O! czuła" rzekły „i szlachetna duszo!
Co nas odwiedzić szedłeś w te **otchłanie**,
I masz snadź litość nad naszą katuszą!
Gdybyśmy śmieli wznieść nasze wołanie
Ku Panu świata, i gdyby On w niebie
Przyjąć je raczył, wnet byśmy oboje
Prosili Jego o pokój dla ciebie,
Tak nam jest miłe te współczucie twoje.
Pytać, lub o czem chcesz **rozmawiać** z nami?
Mów, będziem **słuchać**, albo **odpowiemy,**
Póki wiatr będzie, jak w tej chwili, niemy". (86–96)

Po raz pierwszy głos zabiera Francesca, która zwraca się do Dantego w sposób bardzo wysublimowany, wpisujący się w retorykę *captatio benevolentiae*. W przytoczonym fragmencie warto zwrócić uwagę na przykłady uproszczenia obrazu poetyckiego: peryfraza „aere perso" (tj. „powietrze pełne mroku, wpadające w czerń, lecz jednocześnie zabarwione purpurą"[35]; określenie zdaje się nawiązywać do „aere maligno" [D., w. 86, tj. „powietrze przesiąknięte złem"] z wcześniejszych wersów, które w przekładzie staje się zaledwie „powietrznym zamętem" [K., w. 83]), zostaje zastąpiona słowem „otchłanie", a mroczna i niejednoznaczna metafora „mal perverso" (tj. „zła krzywda", „okrutne zło" lub/i „piekielny ból"[36]) – bardziej konkretnymi, lecz mniej efektownymi poetycko „katuszami". Swoich odpowiedników w tłumaczeniu nie znajdują także peryfraza „tignemmo il mondo di sanguigno" (dosł. „zabarwiliśmy świat krwistą czerwienią") oraz rozbudowane powtórzenie „udire […] parlar […] udiremo […] parleremo" (dosł. „słuchać […] mówić […] będziemy słuchać […] będziemy mówić").

Należy przyjrzeć się dokładniej drugiej tercynie powyższego fragmentu, która od wieków wzbudza emocje i dzieli komentatorów. Czy potępiony może w ogóle myśleć o modlitwie do Boga? Wśród dzisiejszej krytyki zdaje się przeważać opinia, że w słowach Franceski „se fosse amico il re de l'universo"

35 D. Alighieri, *Convivio* IV, XX 2: „Lo perso è uno colore misto di purporeo e i nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina" (dosł. „«perso» jest kolorem łączącym w sobie purpurę i czerń, lecz dominuje czerń i to od niej bierze swą nazwę"), cyt. za: tenże, *La Divina Commedia*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *If.* V, 89.

36 Interesującą interpretację intertekstualną tego niejednoznacznego sformułowania, zaproponowaną przez M. Picone, przytacza M. Maślanka-Soro [w:] tejże, *Tragizm w Komedii Dantego*, Kraków 2010, s. 218.

(dosł. „gdyby przyjacielem był król wszechświata") pobrzmiewa jej głęboki żal do całego świata i do Boga, którego teraz, będąc skazana na piekielne męki, uważa raczej za swojego wroga, a także jej bolesna świadomość definitywnej i nieodwołalnej utraty pokoju duszy[37]. Korsak natomiast, zgodnie z powszechną w jego epoce interpretacją historii miłości Paola i Franceski, wykazuje skłonność do eksponowania szlachetności i łagodności, by nie powiedzieć: niewinności, bohaterki[38]. Ślady tej romantycznej optyki są rozsiane w całym epizodzie. Zwróćmy uwagę na dwa znaczące przykłady.

Quali colombe dal **disio** chiamate	A, jak gołębi para szybko leci
con l'ali alzate e ferme al **dolce** nido	Z rozpiętem skrzydłem do gniazda swych dzieci,
vengon per l'aere, dal **voler** portate;	Tak one, z pośród orszaku Dydony. (80–82)
cotali uscir de la schiera ov'è Dido. (82–85)	

Poetyckie, bardzo melodyjne porównanie pary potępionych kochanków do gołębi, zainspirowane – jak zgodnie twierdzą komentatorzy – obrazem Wergiliańskim[39], nie tylko podkreśla lekkość bohaterów, ale wprowadza także pewne dramatyczne napięcie: słowa „disio", „dolce" i „voler" (dosł. „pragnienie", „słodkie", „chęć"), pominięte przez naszego tłumacza, w kontekście pieśni poświęconej duszom rozwiązłych, mają niewątpliwie wydźwięk tragiczny. Korsak amplifikuje w innym miejscu (K., w. 81), podkreślając w ten sposób łagodność i dobroć bohaterów[40]. Warto zauważyć, że obraz gniazda z pisklętami

37 Zob. M.A. Balducci, dz. cyt, s. 37–69; M. Maślanka-Soro, dz. cyt., s. 200–226.

38 Skłonność do „rozgrzeszania" głównej bohaterki V pieśni *Piekła* prezentował już Boccaccio, który rozbudował Dantejską historię o dodatkowe, wpadające w melodramatyzm, wątki narracyjne, z których wyłania się obraz Franceski – niewinnej ofiary miłości (zob. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, red. G. Padoan, Milano 1965, s. 280–344). Interpretacja ta została podjęta i rozbudowana przez krytykę romantyczną (zob. U. Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di* Dante [w:] tegoż, *Opere*, red. G. Bezzola, Milano 1956, s. 913–929; F. De Sanctis, *Francesca da Rimini* [w:] tegoż, *Nuovi saggi critici*, Napoli 1873, s. 1–19), widzącą we Francesce prawdziwą heroinę, której winę całkowicie usprawiedliwiałaby nieprzejednana siła miłości. Zob. M. Luberti, A.E. Quaglio, *Francesca da Rimini* [hasło w:] *Enciclopedia Dantesca* , http://www.treccani.it/enciclopedia/francesca-da-rimini_(Enciclopedia-Dantesca)/ [dostęp: 5.06.2014].

39 Wergiliusz, *Eneida*, V 213–217: „dualis spelunca subito commota columba, / cui domus est dulce latebroso in pumice nidi, / fertur in arva volans… mox aere lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commovet alas", cyt. za: D. Alighieri, *La Divina Commedia*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *If.* V, 82.

40 Taka interpretacja, co może być istotne dla niniejszej analizy, pojawia się również w komentarzu G. Biagioli: „«chiamate dal disio» dei loro dolci nati" (dosł. „wzywane przez pragnienie swych słodkich pociech"), zob. D. Alighieri, *La Divina Commedia*, oprac. G. Biagioli, dz. cyt., koment. do *If.* V, 82–84.

w oryginale *Boskiej Komedii* również się pojawia, lecz w zupełnie innym – bo rajskim – kontekście, gdzie składa się na jeden z wielu poetyckich opisów Beatrycze[41].

E quella a me: «Nessun maggiore dolore	A ona na to: "Ach nic tak nie boli,
che ricordarsi del tempo felice	Jak chwile szczęścia wspominać w niedoli!
ne la miseria; **e ciò sa 'l tuo dottore**.	Lecz gdy ty, gościu, chcesz wiedzieć początek
Ma s'a conoscer la prima radice	Miłości naszej, na mój ból niebaczę;
del nostro amor tu hai cotanto affetto,	Powiem jak pierwszy zawiązał się wątek,
dirò come colui che piange e dice. (121–126)	Podobna temu, co mówi i płacze. (124–129)

Powyższy fragment otwierają wersy przytoczone w *Bibliografii krytycznej* Waleriana Preisnera, niezbyt ceniącego tłumaczenie Korsaka, jako przykład „miejsc udanych"[42], pomimo utraty aluzji do Wergiliusza (D., w. 123). Warto wspomnieć, że nasz tłumacz słusznie zauważa i zaznacza w komentarzu do omawianych wersów, że jest to cytat z *De Consolatione* Boecujsza[43]. W drugiej części fragmentu pojawia się natomiast amplifikacja, interesująca nas w kontekście romantycznej interpretacji epizodu, gdyż zdecydowanie akcentuje ona wielkoduszność i ofiarność Franceski.

Tłumacz zdaje się dystansować od Dantejskiego wyroku, którym Francesca została skazana na wieczne potępienie, co widoczne jest także w jednym z jego komentarzy do przekładu:

---

41 *Par.* XXIII, 1–12: „Come l'augello, intra l'amante fronde, / posato al nido de' suoi dolci nati / la notte che le cose ci nasconde, / che, per veder li aspetti disïati / e per trovar lo cibo onde li pasca, / in che gravi labor li sono aggrati, / previene il tempo in su aperta frasca, / e con ardente affetto il sole aspetta, / fiso guardando pur che l'alba nasca; / così la donna mïa stava eretta / e attenta, rivolta inver'la plaga / sotto la quale il sol mostra men fretta".
Analogiczne wersy w przekł. Korsaka: „Jak między liśćmi ptaszyna ukryta, / Siedząc przy gnieździe ukochanych dzieci, / Gdy noc świat siecią nakrywa ciemnoty, / Ażeby widzieć swe drogie przedmioty / I znaleźć pokarm, po który poleci / Nakarmić siebie i głód swojej dziatwy, / (Trud wprawdzie miły dla niej, lecz niełatwy), / Przez przeźrocz liści bez przerwy patrząca / Z strzelistą żądzą oczekuje słońca, / Śledzi oczyma, czy jutrzenka świta? / Tak moja pani stojąc w miejsce wryta, / Wyprostowana, obracała oczy/ W stronę, gdzie słońce powolniej się toczy".
42 Zob. W. Preisner, dz. cyt., s. 54–55.
43 Zob. D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 115, adn 10.

> Dante zgodnie z nauką Kościoła, że każdy występek nie wyznany przed śmiertną spowiedzą, nie zgładzony żalem i pokutą za życia, zasługuje na potępienie, nieszczęśliwą Franczeskę uważał za potępioną. Ale tu surowy umysł Danta ustępuje przed wrażeniem jej czułego serca, jakiem podziela los młodej, pięknej a nieszczęśliwej córki swojego dobroczyńcy[44], a nawet swojej powinowatej. Rzewne współczucie poety tem piękniej się tu odbija, że z niem rzadko spotykamy się w tej pierwszej części poematu.[45]

W tym miejscu warto podkreślić, że Korsak w swoim przekładzie delikatnie wzmacnia współczucie, którym Dante-protagonista darzy cierpiących kochanków:

Queste parole da lor ci fuor porte.	Gdy duch to mówił, **głos jego za serce**
Quand'io **intesi** quell'anime offense,	**Tak mię ujmował**, że z łzą mimowolną
china' il viso e tanto il tenni basso,	Schyliwszy czoło, stałem, aż po chwili:
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?». (108–111)	„O czem tak myślisz?" spytał mię Wirgili. (112–115)

Krótkie „intesi" (dosł. „wysłuchałem"), które same w sobie nie oznacza współczucia (w omawianym fragmencie pewną jego namiastkę może nieść natomiast wyrażenie „anime offense" (dosł. „boleśnie dotknięte dusze") oraz inne fragmenty omawianej pieśni), zostaje tutaj rozbudowane do „głos jego za serce tak mnie ujmował", a na twarzy Pielgrzyma pojawiają się łzy.

Takie wybory Korsaka nie powinny nas dziwić – są „głosem" epoki romantycznej, w której interesujący nas przekład powstał. Należy jednak podkreślić, że w oryginale postać Franceski jest bardziej dwuznaczna: niewątpliwie cechuje się pewną delikatnością i uprzejmością, lecz jednocześnie zdaje się skrywać w sobie żal i nienawiść do męża, kochanka, wreszcie do samego Boga.

Uzupełniając i podsumowując, możemy stwierdzić, że w tłumaczeniu Korsaka, oprócz różnic wynikających z dystansu czasowego, mamy do czynienia z dość dużym zubożeniem warstwy stylistycznej poematu: niektóre figury retoryczne ulegają całkowitej redukcji lub też stają się o wiele mniej wyrafino-

44 Korsak, być może ufając przeczytanym komentarzom, myli tutaj postać Guido da Polenta (ojca Franceski) z jego młodszym krewnym, Guido Novello da Polenta, który na kartach historii zapisał się przede wszystkim dzięki gościnności okazanej Dantemu przebywającemu w Ravennie od 1318 roku aż do śmierci.

45 Tenże, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 114, adn 7.

wane niż te obecne w oryginale. Dantejskie metafory, metonimie i peryfrazy w przekładzie nierzadko zostają wyłożone w sposób eksplicytny i jednoznaczny: polisemiczna „briga" (D., w. 49; dosł. „zawierucha", „wojna"[46]) staje się „wiatrem", „le dolenti note" (D., w. 25) zastąpione zostają przez „łkania i jęczenia", „aere perso" (D., w. 89) – przez „otchłanie", „le colpe" (D., w. 5, dosł. „winy") – przez „grzeszniki", „cotanto offizio" (D., w. 18, dosł. „wysoki urząd") – przez „sądy". Parafrazując Antoine'a Bermana, możemy zatem powiedzieć, że tam, gdzie oryginał bez trudu porusza się w nieokreśloności, tłumaczenie Korsaka dąży do narzucenia określoności[47], co widoczne jest także na poziomie większych fragmentów: np. słynne „e 'l modo ancor m'offende" (D., w. 102; dosł. „a sposób wciąż mnie dręczy"[48]) staje się „śmierć ją [urodę] nagle zniszczyła sposobem, / co mię przeraża nawet poza grobem"[49]. Tłumacz nie jest w stanie oddać dynamizmu (por. „così quel fiato li spiriti mali / di qua, di là, di giù, di sù li mena" [D., w. 42–43; dosł. „tak podmuch ten złe dusze w tę, we w tę, w dół, w górę ciska"] z „tak owe duchy wiatr prądem zawiei / gnał tu i ówdzie" [K., w. 40–41]) ani efektów dramatycznych uzyskanych przez Dantego dzięki umiejętnemu użyciu w narracji techniki zmiany punktów widzenia.

Znikają całkowicie niektóre aluzje intertekstualne, tak istotne w tej pieśni (przykładem niech będzie wers „Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende" [D., w. 100], błyskawicznie odsyłający włoskiego czytelnika do poetyki nowego słodkiego stylu [*dolce stil novo*]), jednak trudno byłoby temu zapobiec. Wydaje się, że w tym przypadku możemy mówić o pewnej nieprzekładalności cytatu, związanej z zanikiem „obrazu źródła"[50], gdyż poezja włoska poprzedzająca twórczość Dantego była XIX–wiecznemu polskiemu czytelnikowi całkowicie obca[51].

46 Warto zwrócić uwagę, że podobne „wojenne" akcenty w toku całej pieśni są wielokrotnie „symfonicznie" przywoływane (określenie zapożyczam od M. A. Balducci) i przetwarzane, tworząc w ten sposób swoistą sieć znaczeniową (zob. A. Berman, dz. cyt., s. 250), znakomicie podkreślającą problematykę omawianej pieśni (zob. D., w. 3, 27, 30, 49, 63–65, 132). W przekładzie sieć ta ulega częściowemu zatarciu.

47 A. Berman, dz. cyt., s. 254–255.

48 Komentatorzy interpretują ten fragment na dwa różne sposoby, odnosząc „modo" (dosł. „sposób") raz do "che mi fu tolta" (dosł. „[piękna postać] która została mi odebrana"), raz do „prese costui" (dosł. „[miłość] zawładnęła nim") z wcześniejszego wersu. Zob. D. Alighieri, *La Divina Commedia: Inferno*, oprac. A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *If.* V, 102.

49 Za powiązaniem wyrażenia „e 'l modo ancor m'offende" z okrutną śmiercią zadaną z ręki męża wyraźnie opowiada się, odrzucając inne interpretacje, m. in. G. Biagioli (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, oprac. G. Biagioli, dz. cyt., koment. do *If.* V, 100–102).

50 E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów"*, Poznań 2011, s. 142–143.

51 Zapoznanie się z włoską, średniowieczną poezją liryczną było dla XIX-wiecznego polskiego czytelnika nieposługującego się językiem włoskim praktycznie niemożliwe ze względu na brak polskich przekła-

Korsak wykazuje dbałość o ogólny sens pieśni, starając się pozostać blisko oryginału, choć czasem zdarza mu się, głównie z powodu amplifikacji lub inwersji, delikatnie zmienić „wymowę" danego fragmentu lub też nadmiernie uprościć przekaz, aż do utraty pewnych istotnych jego elementów. Należy jednak docenić fakt, że nasz tłumacz, świadomy licznych niedoskonałości skomponowanych przez niego wersów, nierzadko dodaje do tekstu komentarze uzupełniające i korygujące tłumaczenie, co świadczy o jego dbałości o właściwy sens przekładu[52].

Warto podkreślić, że tłumaczenie wykonane przez Juliana Korsaka w 1860 roku miało charakter pionierski, było niewątpliwie przedsięwzięciem niezwykle trudnym, otwierającym nowy rozdział w historii obecności *Boskiej Komedii* w Polsce. Przekład ten, ze swoją jasnością języka, lekkością wersów nienasyconych nadmiernie myślą teologiczną, z wieloma objaśnieniami, niekoniecznie całkowicie niepożądanymi[53], niewątpliwie przybliżył polskiemu czytelnikowi to sławne i jakże skomplikowane dzieło Dantego. Zdaje się, że właśnie taki był cel, który postawił przed sobą Korsak, o czym świadczą jego słowa zamykające wstęp do przekładu:

> Znawcy Boskiej Komedyi w jej rodzinnym języku najlepiej ocenią ciężkie powołanie jej tłumacza i trudności z jakiemi, że pominę Dantowskie wysłowienie poetyczne, tłumacz ledwo nie na każdej karcie walczyć musiał, ażeby myśl Poety, często spowitą

---

dów. Wśród znanych nam tłumaczeń powstałych do XVIII wieku włącznie utwory wielkich twórców okresu narodzin włoskiej poezji zajmują miejsce marginalne. W XIX wieku dużym zainteresowaniem cieszył się Dante, jednak właściwie wyłącznie jako autor *Boskiej Komedii*, nie jako liryk. Dopiero wieki XX i XXI przyniosły większą liczbę przekładów włoskiej poezji miłosnej wieków średnich, choć właściwie aż do dnia dzisiejszego twórczość ta, tak ważna dla historii włoskiej i europejskiej literatury, w świadomości polskich czytelników pozostaje dość enigmatycznym obszarem. Szczegółowe informacje na temat przekładów włoskiej poezji lirycznej zainteresowany czytelnik znajdzie w opracowaniu: M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszalska, M. Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny*, Kraków 2003.

52 Jerzy Święch zauważa, że „takie przeznaczenie autokomentarzy translatorskich daje się po raz pierwszy zaobserwować w dobie romantyzmu, [...] gotowy i skończony tekst tłumaczenia osnuty bywa w zeznaniach tłumaczy tamtej epoki całą siecią wątpliwości i chorobliwych podejrzeń, iż należy on do klasy dzieł niepełnych, nieostatecznych, że jest wynikiem kompromisów, w których autor pierwodzieła zapewne więcej stracił, niż zyskał" (J. Święch, *Przekłady i autokomentarze* [w:] *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 193–198).

53 Antoine Berman rozróżnia dwa rodzaje objaśniania: 1) objaśnianie, które spontanicznie wydobywa na światło dzienne element w oryginale niewidoczny, lecz mimo tego bardzo silnie obecny – dla współczesnego autorowi odbiorcy oryginału wręcz „namacalny" (do tej kategorii możemy zaliczyć np. omawiany przypadek Semiramis), 2) objaśnianie negatywne, polegające na „jasnym" wyrażaniu tego, co w oryginale jasnym być nie zamierza. Zob. A. Berman, dz. cyt., s. 255.

zasłoną symbolu lub ideą teologiczną, wyrazić jasno i niebłędnie. Biorąc na się ciężar niezastosowany może do sił moich, mogłem nie wszędzie sprostać wzniosłemu lotowi orła florenckiego; dość dla mnie będzie stać się w literaturze dobrym przykładem i zachęcić sobą szczęśliwsze pióro do drugiego tłumaczenia Boskiej Komedyj, wołając z chrześcijańską pokorą słowami samego Danta:

Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà, perché Cirra risponda.

Za małą iskrą wielki płomień bucha
Może kto po mnie w potężniejszej mowie
wymodli, że mu Apollo odpowie.[54]

---

54 D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 78–79. Wersy ujęte w nawiasy nie zostają przytoczone przez Korsaka – zostały dodane przeze mnie (A.P.).

Piotr **Sadzik**

Uniwersytet Warszawski

Jan Andrzej Morsztyn Francisa Ponge'a. O strategiach translatorskich w „Anthologie de la poésie polonaise"

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku obfitowały we wzmożone zainteresowanie polską literaturą, w tym poezją, za granicą. Świadczą o tym ukazujące się w kolejnych językach zachodnioeuropejskich antologie, takie jak wydana w Londynie w 1956 r. pod opieką Jerzego Pietrkiewicza *Polish Prose and Verse*, *Lektion der Stille* z 1959 r. pod redakcją i w tłumaczeniu Karla Dedeciusa, antologia *Poeti polacchi contamporanei* przygotowana przez Carlo Verdianiego, która ukazała się w Rzymie w 1961 r. oraz tom *Postwar Polish Poetry* z 1965 r. edytowany w Stanach Zjednoczonych przez Czesława Miłosza. W roku 1965 światło dzienne ujrzał także zbiór, który miał być pierwszą tak obszerną prezentacją poezji polskiej na terenie Francji, tomem zbierającym najważniejsze polskie utwory poetyckie, poczynając od religijnych pieśni z okresu średniowiecza, kończąc zaś na utworach najnowszych. Jakkolwiek antologię tę zwykło się wiązać z osobą jej redaktora, Konstantego „Kota" Jeleńskiego, to, jak przyznawał on sam, niebagatelną rolę w przygotowaniu materiału odgrywali też: Aleksander Wat (z którym kształt tomu Jeleński konsultował podczas niemal codziennych rozmów), Jan Brzękowski oraz Czesław Miłosz. Charakter i zakres przetłumaczonego materiału był zatem wypadkową kilku tych perspektyw, urozmaiconych tak pod względem doświadczeń każdego z redaktorów, ich preferencji estetycznych, jak i wykonywanych zajęć[1].

Tym, co odróżnia opracowany przez nich tom jest przede wszystkim niezwykła metoda translatorska, na jaką zdecydował się przy jego tworzeniu redaktor. Otóż, poza Oskarem Miłoszem (wybitnym francuskim poetą,

1 *Anthologie de la poésie polonaise*, red. K. Jeleński, Paris 1965.
Jedną z pierwszych wzmianek o planach powstania antologii zawiera datowany na 22 sierpnia 1962 r. list Jeleńskiego do Czesława Miłosza. Korespondencja obydwu dostarcza ciekawego materiału do badania przebiegu powstawania publikacji. Zob. szczególnie: Cz. Miłosz, K. Jeleński, *Korespondencja*, Kraków 2011, s. 25–32, 37–41.

krewniakiem Czesława; w tomie znalazło się jego tłumaczenie utworów Mickiewicza), Charlesem Dobzinskim (piszącym po francusku synu emigrantów z Polski), Marianem Pankowskim i Janem Brzękowskim (którzy próbowali swoich sił także w języku francuskim) żaden z kilkudziesięciu tłumaczy, których praca złożyła się na finalny efekt w postaci antologii, nie znał języka polskiego. Jeleńskiemu zależało bowiem na tym, by propozycję przetłumaczenia polskich utworów skierować do poetów francuskich[2]. Dotychczasowych niepowodzeń w oddziaływaniu rodzimej poezji we Francji upatrywał bowiem w tym, że jej przekładami nie zajmowali się poeci, lecz najczęściej polscy emigranci znający miejscowy język (a zatem dochodziło do sytuacji odwrotnej niż w przypadku poezji francuskiej w Polsce, która znajdowała znakomitych tłumaczy w osobach poetów właśnie). W ten sposób Jeleński skonstruował i rozpoznał w poecie swojego modelowego tłumacza, co nastręczało przecież fundamentalnego i oczywistego kłopotu: ów idealny adresat jego propozycji nie znał języka tekstów oryginalnych. Sposobem na ominięcie tej trudności było obranie intrygującej strategii translatorskiej: w pierwszym etapie utwory zostały poddane dosłownemu przekładowi na język francuski (niemal we wszystkich przypadkach pracę tę wykonał sam Jeleński), a w ten sposób uzyskany materiał dopiero w fazie kolejnej przedstawiano Francuzom, którzy mieli go przetransponować „z zachowaniem w miarę możności, systemu metrycznego i rymów wierszy oryginalnych" (niuanse poszczególnych wierszy i zagadnień prozodycznych przedstawiał tłumaczom redaktor zbioru). W ten sposób chciano uzyskać „«równoważniki» polskich wierszy"[3], jak ujął to Jeleński w komentarzu, który ukazał się w paryskiej „Kulturze". Pomysł na takie rozwiązanie zaczerpnął z antologii poezji węgierskiej, która niedługo przedtem ukazała się we Francji pod redakcją Ladislasa Gary, który notabene namówił „Kota" do zaprojektowania polskiego odpowiednika tomu, jak i skontaktował go z paryskim wydawnictwem Seuil. Polska poezja zdobywała zatem przyczółek w postaci bodaj czy nie najbardziej awangardowej witryny wydawniczej ówczesnej, niezwykle ożywionej intelektualnie Francji. W latach 60-tych wydawnictwo było miejscem, z którego wysyłano w świat dzieła, mające wykroczyć daleko

2 Postępowanie redaktora rekonstruuję na podstawie jego własnych uwag wyrażonych w instruktywnym szkicu: K. Jeleński, *Na marginesie antologii*, „Kultura", 1964, nr 9.
3 Tamże, s. 48.

poza granice Paryża, rewoltując całą światową humanistykę i naznaczając ją na długie lata swoim przemożnym wpływem. Dość wspomnieć, że w roku 1963, a zatem w chwili, w której rodzi się pomysł powstania antologii polskiej poezji, jedną z serii wydawniczych Seuil, serią „Tel Quel", kierował Philippe Sollers, wydając w niej m.in. dzieła Rolanda Barthesa, Gerarda Genette'a i Julii Kristevej. W tej właśnie serii za kilka lat ukażą się także teksty fundacyjne dla wczesnego okresu Derridiańskiej dekonstrukcji: *L'Écriture et la différence* z 1967 r. i późniejsze o pięć lat *La dissémination*. To w Seuil również, w 1966 r., w serii „Champ freudien" wyjdzie jeden z fundamentalnych dla przełomu poststrukturalistycznego tekstów, a mianowicie lacanowskie *Écrits*. W taki sposób polska poezja zyskiwała nietuzinkowe miejsce prezentacji. Nietuzinkowy był również dobór poetów–tłumaczy zaprzęgniętych do pracy. Część z nich antologia polska odziedziczyła niejako po węgierskim projekcie Gary, ale zestaw ten uzupełniony został o kilka postaci należących do najwybitniejszych francuskich intelektualistów i poetów ówczesnego czasu m.in. o Rogera Cailloisa, Yvesa Bonnefoya i André du Boucheta, o których obecności w polskim zbiorze przesądziła tak charakterystyczna dla Jeleńskiego swoboda, z jaką poruszał się wśród intelektualnych elit Paryża. Dwaj ostatni byli już wówczas wybitnymi tłumaczami: zdaniem „Kota" Bonnefoy był najlepszym francuskim tłumaczem Shakespeare'a, du Bouchet z kolei przekładał wiersze Hölderlina (w antologii znajdą się ich tłumaczenia wierszy Norwida). Tym bardziej zdumiewające jest milczenie wokół tego zbioru, jakie po jego ukazaniu się zapadło po obu stronach, by tak rzec, tekstowej granicy. Ta intrygująca książka niemal nie doczekała się ani polskich ani francuskich komentarzy, o czym przesądził być może właśnie jej ekstrawagancki charakter: w finalnej postaci antologia jest w ostateczności przekładem przekładu, a zatem praktyką w translatologii najułomniejszą i traktowaną wzgardliwie.

Pomysł skonstruowania zbioru polskich wierszy, który byłby wynikiem przekładu przekładu, jakkolwiek w tym wypadku zaczerpnięty został z antologii poezji węgierskiej, to jednak wpisywał się w znacznie dłuższą tradycję translatorską. Wspominał o tym sam Jeleński, przypominając, że *Śpiewy historyczne* Niemcewicza zostały najpierw przetłumaczone na francuską prozę, by dopiero w dalszej kolejności zostać poddane poetyckiej obróbce (niekiedy przez uznanych poetów, takich jak Théophile Gautier).

Przyjęcie takiej metody pracy wymagało skonstruowania całej sztafety tłumaczy (tylko kilka wierszy ukazało się w bezpośrednim przekładzie poetyckim dokonanym przez Jeleńskiego). Pierwszym ogniwem był najczęściej sam

redaktor tomu, który miał już zresztą doświadczenie w przekładaniu poezji, jako że kilka lat wcześniej, w 1957 r. przetłumaczył utwory Mieczysława Jastruna, Adama Ważyka, Juliana Przybosia oraz Pawła Hertza, które znalazły się w „polskim" numerze czasopisma „Preuves"[4].

Przy tworzeniu omawianej antologii, Jeleński zmuszony był jednak dokonać przekładu kilkuset utworów. Dodajmy, że finalny kształt i zakres zbioru jest znacznie zredukowany w stosunku do jego wymiaru pierwotnego – poprzez analogię wobec tomu „węgierskiego" redaktor zbioru polskiego przygotował 500 stron materiału; jak jednak przyznał z rozbrajającą szczerością: „w zapale przekroczył nieco tę granicę, licząc na pobłażliwość wydawcy"[5]. Wyrozumiałość wydawnictwa Seuil nie była aż tak wielka: Jeleńskiemu kazano zredukować liczbę stron do 320, ale z właściwą sobie przekorą i tego wymogu redaktor nie dopełnił, przekraczając nieco wyznaczoną mu barierę, z czym wydawnictwo musiało się już pogodzić.

Jakkolwiek zatem to Jeleński jest autorem większości pierwszych, literalnych wersji tłumaczeń, to jednak wiersze sygnowane są jedynie nazwiskami tłumaczy finalnych, tj. tych, którzy dokonali przekładu wtórnego wobec tego dokonanego przez redaktora zbioru. Pierwszy tłumacz zostaje tu zatem skazany na niewidzialność, czy raczej obecność widmową, to od jego bowiem filologicznego tłumaczenia i językowych kompetencji zależało, jaki kształt przybierze przekład ostateczny dokonany przez francuskiego poetę. Jakkolwiek nazwisko pierwotnego tłumacza – Jeleńskiego zostało zatem zastąpione sygnaturami tłumaczy, by tak rzec, wersji finalnych wierszy, to jednak widmowa obecność jego idiomu w sposób niezbywalny stanowi o charakterze tych przekładów, pełniąc funkcję ich immanentnej cechy.

Do auto-demaskacji Jeleńskiego dochodzi dopiero w posłowiu zatytułowanym (w tłumaczeniu) *Przekładać poezję*[6], w którym redaktor odsłania mechanizmy zarządzające przekładami, składającymi się na antologię. Imperatywem determinującym translatorskie wybory miało być tu zachowanie metryki, pod warunkiem wszakże, że dążenie do jej zachowania nie zniszczy

4 To Jeleński odpowiadał również za wprowadzanie na grunt francuski dzieł Witolda Gombrowicza, pomagając temu nie tylko swoim autorytetem, lecz także pracą przekładową. Był współtwórcą przekładów gombrowiczowskich dramatów, a także *Trans-Atlantyku* oraz *Iwony, księżniczki Burgunda* (wraz z Geneviève Serreau).

5 K. Jeleński, dz. cyt., s. 57.

6 Wspominany szkic *Na marginesie antologii* jest polską wersją tego tekstu.

warstwy semantycznej wiersza, jak mogłoby się stać, zdaniem Jeleńskiego, choćby przy okazji *Vademecum* Norwida. Decyzja taka konfrontowała redaktora z kolejnymi problemami: niekiedy adekwatność tłumaczenia nie powinna być bowiem powieleniem jego metryki, lecz znalezieniem metryki ekwiwalentnej, tj. takiej, która odpowiadałaby francuskiej poezji danej epoki (dlatego w miejsce polskiego trzynastozgłoskowca, należało wprowadzić klasyczny dla literatury francuskiej „aleksandryn"). Na tej triadzie (pozostawienie oryginalnego metrum, zastosowanie metryki ekwiwalentnej i „zachowanie ścisłego znaczenia"[7]) rozpięta jest praktyka translatorska całej antologii. Jakkolwiek Jeleński wyrażał swoje zdumienie tym, jak wiele „tłumaczeń" zdołało zachować oryginalną prozodię, to jednak w opisywaniu finalnego kształtu projektu rezygnował z topiki adekwatności, mówiąc o tym, że francuskie tłumaczenia są tu raczej „cieniami"[8] oryginałów (w kilku przypadkach Jeleński zaznaczył wręcz, że mamy do czynienia z adaptacjami).

Odmiennie i wyjątkowo na tle całego tomu przedstawiają się dwa utwory Jana Andrzeja Morsztyna (pojawiającego się w zbiorze jako Andrzej Morsztyn), którymi zajął się wybitny francuski poeta, Francis Ponge[9]. „Przekłady Ponge'a – pisał Jeleński – stanowią zresztą w *Antologii* wyjątek, który mnie cieszy". Morsztyn jest w zbiorze reprezentowany za sprawą całkiem pokaźnego zbioru wierszy tłumaczonych przez Mariana Pankowskiego, Anne-Marie de Backer i Pierre'a Besse'a (jedynego nie–poetę w tym gronie, który był, jak to ujął Jeleński, „zamożnym, młodym człowiekiem"[10]). Tym, co odróżnia przekłady te od „przekładu" Ponge'a, to ich staranie o zachowanie adekwatności formalnej (prozodyjnej) i treściowej (semantycznej), sproblematyzowanej, jeśli nie porzuconej, z kolei w ujęciu autora *Po stronie rzeczy*. O statusie Ponge'a w projekcie świadczy choćby duża swoboda, jaką pozostawił mu Jeleński w opracowaniu materiału, jak i w tym, że dwa dokonane przez Ponge'a „przekłady" stanowią całostkę wydestylowaną z reszty zbioru za pomocą osobnego tytułu: *Quatre pièces d'Andrzej Morsztyn mises par moi dans le goût français* (*Cztery kawałki Andrzeja Morsztyna podane przeze mnie w guście francuskim*). Tytułu,

7 K. Jeleński, dz. cyt., s. 51.

8 Tamże.

9 D. Hollier, *L'opinion changée quant* à *Ponge*, „Tel Quel", 1967, nr 28, s. 90. Cyt. za: T. Swoboda, *5 x P, czyli Przewodnik Po Polskich Przekładach Ponge'a*, „Literatura na świecie", 2006, nr 9–10, s. 319–345, s. 321. Obszerny wypis tłumaczeń Ponge'a i tekstów o nim po polsku można znaleźć w: T. Swoboda, dz. cyt. Przedruk w: T. Swoboda, *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Gdańsk 2014.

10 K. Jeleński, dz. cyt., s. 54.

który, jak słusznie zauważał Jeleński, „wyraża nadbudowę wyrafinowanego baroku współczesnego na baroku XVII–wiecznym”[11]. Zakodowany w tytule semantyczny naddatek sugeruje, że nie chodzi tu tylko o innowatorski sposób przełożenia ściśle barokowych motywów, lecz o uczynienie barokową samej wypowiedzi współczesnego pisarza. Zachowanie warstwy metrycznej tekstów, kluczowe dla całej antologii, zostaje tutaj zawieszone, a francuski poeta poddaje utwory Morsztyna przekształceniu, deformując je ściśle podług zasad własnej praktyki pisarskiej. Zamiast wierszy otrzymujemy w „przekładzie” krótkie poematy prozą („proematami”), tak charakterystyczne dla pisania Ponge’a[12]. Proematami określał poeta wymyślony jakoby przez siebie quasi-gatunek literacki, którego nazwa powstała w wyniku kontaminacji „prozy” i „poezji”, dwojga komponentów niezbywalnie splecionych ze sobą w jego tekstach. W ramach proematu właśnie Ponge starał się ponadto nadawać szkicowi rzeczywistą autonomię, nie traktując go jako pracy przygotowawczej, lecz jako dzieło pełnowartościowe, choć odrzucające pojęcie kompletności. W ten sposób, pisarz umożliwiał sobie przekraczanie granic obydwu fundujących proemat porządków wypowiedzi (tj. prozy i poezji). Refleksja transmitowana przez zapisany tekst nie jest już tutaj odrębna od procesu jego zapisywania. Prowadzi to z kolei do zatarcia granicy pomiędzy brulionowym zapiskiem a finalnym rezultatem pracy, otwierając utwór na samo pisanie. Wektorem zarządzającym odtąd twórczością Ponge’a będzie zmierzanie ku coraz bardziej konsekwentnemu zacieraniu granicy między pre–tekstem a finalnym kształtem dzieła, lecz także pomiędzy porządkiem wypowiedzi utożsamianym z poezją, a tym charakterystycznym dla prozy. Charakter odkształcenia tekstu oryginalnego jest tu zatem determinowany przez charakter twórczości własnej „tłumacza”: „ten poeta – podkreślał w szkicu o Ponge’u Italo Calvino – pisze wyłącznie prozą”[13]. Aspekt ten stanowił zatem *differentia specifica* jego twórczości, rzutujący również na kształt „przekładów” utworów Morsztyna. W konsekwencji zatraciły one swój poetycki charakter i zamieniły się w krótkie,

11 Tamże, s. 55.

12 F. Ponge, *Proematy*, przeł. A. Kozak, J. Giszczak, K. Rodowska, A. Wasilewska, „Literatura na świecie”, 2006, nr 9–10, s. 29–44. S. Martin, *Le proême pongien aujourd’hui* [w:] *Les Nouveaux courants poétiques en France et en Grèce, 1970–1990*, red. Ch. Van Rogger Andreucci, Pau 1995. G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Proemat czyli Wstęp Wyzwolony*, „Przegląd Humanistyczny”, 1984, nr 7–8.

13I. Calvino, *Francis Ponge*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na świecie”, 2006, nr 9–10, s. 25.

Ponge'owskie proematy. Jeśli Ponge rezygnuje z zachowania utworów Morsztyna w formie wierszy, rezygnacja ta musi wyrazić się już w samym tytule utworu, z którego znika obecna w oryginale informacja, klasyfikująca go jako „sonet".

W chwili, w której Jeleński zgłasza się do Ponge'a z prośbą o wzięcie udziału w przedsięwzięciu, poeta zyskuje powoli status żyjącego klasyka awangardy (a także kandydata do Nobla), na które to miejsce namaści go pisany jeszcze podczas wojny szkic Jean-Paula Sartre'a[14]. W przyszłości Ponge'em zainteresuje się także Jacques Derrida[15], choć sam poeta wyznawać będzie w *My Creative Method*: „jakże mnie dziwi to zainteresowanie filozofów moją osobą: nie jestem przecież inteligentny, zaś idee nie są moją mocną stroną"[16]. Skoro już o metodzie Ponge'a mowa, to być może najtrafniej ujmował ją wspomniany Italo Calvino:

> Wystarczy obrać sobie jakiś, choćby najskromniejszy przedmiot, wypatrzyć najzwyklejszy gest i przyjrzeć mu się na przekór nawykom postrzegania, opisać go, wymykając się zużytym mechanizmom języka. I oto rzecz tak nijaka i niemal amorficzna jak drzwi ujawnia niespodziewane zasoby; nagle czujemy się szczęśliwi, znalazłszy się w świecie pełnym drzwi, czekających na otwarcie i na zamknięcie. I to nie z jakiegoś powodu, który wykraczałby poza fakt sam w sobie (natury symbolicznej, ideologicznej czy estetycznej), ale dlatego, że przywracamy swój stosunek do rzeczy jako takich, dostrzegając ich wzajemną odmienność, i odmienność każdej rzeczy od nas samych. Niespodziewanie odkrywamy, że egzystencja może być doświadczeniem dużo bardziej interesującym, intensywniejszym i prawdziwszym od tej nużącej gonitwy, w której pogrążył się nasz umysł. Właśnie dlatego Francis Ponge jest, jak sądzę, jednym z nielicznych wielkich mędrców naszych czasów, jednym z nielicznych pisarzy fundamentalnych, którzy pozwolą nam rozpocząć wędrówkę od nowa, jeżeli nie chcemy obracać się nadal w próżni.[17]

Poezja Ponge'a jest w tym ujęciu staraniem o to, by skonfrontować język z rzeczą (tę rozumie poeta w sposób szeroki, wliczając w nią ludzi i zwierzęta), a poezję uczynić specyficzną formą zogniskowania uwagi na przedmiocie. Poezja ta jest rodzajem obserwacji natury połączonej z badaniem możliwości

14 J. P. Sartre, *Człowiek i rzeczy*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na świecie", 2006, nr 9–10, s. 70–105.
15 Zob. J. Derrida, *Sygnowane Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na świecie", 1988, nr 8–9, s. 301–318. J. Derrida, *Déplier Ponge – Entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, 2005.
16 F. Ponge, *My Creative Method*, przeł. J. M. Kłoczowski, „Literatura na świecie", 2006, nr 9–10, s. 112.
17 I. Calvino, dz. cyt., s. 23–24.

zaprzęgnięcia wobec niej języka, jest detalicznym opisywaniem przedmiotów, uporczywym zastawianiem na rzeczy siatki słów, „furią wyrażania”[18] (by posłużyć się terminem samego Ponge’a). Ponge mnoży sposoby, za których pomocą stara się sprostać językiem opisywaniu przedmiotów zgoła na pozór nieważnych i doświadczanych codziennie jako w pełni przezroczyste (drzwi, skrzynki, szklanki wody). Z rzeczami, zauważono, Ponge obchodzi się inaczej niż dwie inne wielkie „rzeczowe” propozycje literatury francuskiej: nie staje ani po stronie strategii Sartre’a rozpoznającej w rzeczy jedynie obcość i nośnik asemantycznej materii ani po stronie Robbe-Grilleta, przybierającego nie–antropomorficzny, całkowicie neutralny i zobiektywizowany punkt widzenia, wygaszony w swoim nieafektywnym chłodzie. Ponge lokuje się pomiędzy obydwiema tymi praktykami, starając się pisać tak, jak gdyby człowiek wychodził z siebie, by stać się rzeczą, poczuć się jak rzecz[19]. Jakkolwiek poeta mnoży perspektywy, z których pisze o przedmiotach, chociaż nawarstwia kolejne łańcuchy zdań, starając się dokonać możliwie detalicznego opisu, wręcz studium przedmiotu, które byłoby możliwie zobiektywizowane w swojej bezosobowej, językowej krystalizacji, to jednak ma także świadomość tego, że nie sposób ustrzec się antropomorfizacji. Snute wokół rzeczy „proematy” przybierają najczęściej formę krótkich pasaży, niekiedy jednak opis rzeczy urasta do rozmiarów książki. Jak zauważał Sollers, to, co pozostaje z pisania Ponge’a, to stylowy drobiazg, a pismo staje się tu samą rzeczą, nie tyle nośnikiem jakiegoś znaczenia, co objawieniem samej materialności słów, rzeczowym artefaktem, słownym bibelotem, językowym odpowiednikiem rzeczy. Jak celnie zauważał Tomasz Swoboda: w precyzji, z jaką zastawia język na rzecz Ponge „nie chodzi zatem o opisanie przedmiotu, lecz o jego naśladowanie w taki sposób, aby słowo samo stało się tym przedmiotem, a przynajmniej się do niego upodobniło”[20]. Z obsesyjnym uporem poeta mnoży zatem słowa, posiłkując się idiomatycznymi formułami języka francuskiego, których wykorzystywanie tak bardzo problematyzuje tłumaczenie jego dzieł. „Jeśli poemat Ponge’a jest przekładem przedmiotu, to czym jest jego polskie tłuma-

18 F. Ponge, *Furia wyrażania*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, „Literatura na świecie”, 2006, nr 9–10, s. 57–69.
19 Zob. T. Swoboda, dz. cyt.
20 Tamże, s. 323.

czenie, jeśli nie przekładem przekładu, a więc praktyką słusznie zwalczaną przez translatologów?"[21]. W tym jednak znaczeniu, przekład przekładu, jakim jest dzieło powstające na styku idiomów Ponge'a i Morsztyna, stanowi nie jakąś wątpliwą z punktu widzenia translatorskiej etyki metodę, lecz sytuację, jaką projektuje dzieło Ponge'a *per se*. Jeśli zatem w pewnym sensie nie istnieje Ponge inny niż ten, który dokonuje tłumaczenia przedmiotu, to sytuacja, w której zmuszony jest dokonać tłumaczenia przedmiotu, jakim jest przekład wiersza Morsztyna, stanowi sytuację raczej znormalizowaną niż wyjątkową dla jego metody twórczej. Innymi słowy, strategia przekładania przekładu właśnie w Ponge'u znajduje właściwego realizatora, co uniemożliwia zarazem traktowanie jego „przekładu" Morsztyna jako pośledniego lub ułomnego, lecz jako dzieło, na swój sposób, „typowo ponge'owskie". Niemniej, ma rację Tomasz Swoboda, uznając za konieczną niezwykłą precyzję, z jaką powinniśmy obchodzić się z dziełem autora *Po stronie rzeczy*. Na ironię zakrawa jedynie fakt, że za nieomal niemożliwe uznaje przekładanie owego przekładu, jakim jest dzieło Ponge'a. Nie odnotowuje jedynie przy tym, że Ponge, kiedy tłumaczył Morsztyna, sam czynił to jedynie z innego tłumaczenia.

Zdawałoby się jednak, że trudno o „tłumacza" mniej odpowiedniego do przełożenia wierszy Jana Andrzeja Morsztyna niż Francis Ponge. Dostrzec można przecież u Morsztyna cechy zrywające z wymogami Ponge'owskiego zamiłowania do uporczywego opisywania rzeczy. Polski twórca stanowi przykład poety o silnej skłonności do marinowskiej, skomplikowanej i kunsztownej metaforyki, manierystycznej dygresyjności, niestroniącego od scen zmysłowych, alegorycznie niekiedy nieomal pornograficznych, niezwykle sprawnego jednocześnie przy aranżowaniu ekscentrycznych językowych form[22]. O wyborze do tłumaczenia Morsztyna nie zadecydowały tutaj preferencje samego Ponge'a: twórca *Kanikuły albo psiej gwiazdy* został mu zaproponowany, czy wręcz narzucony przez samego Jeleńskiego. Ten ostatni mówił o tym następująco: „trudniej [niż Bonnefoya i du Boucheta – przyp. P.S.] mi przyszło przekonać Francisa Ponge'a. Wiedziałem, że pisze esej o gongoryzmie i że jest wielkim smakoszem poezji barokowej"[23]. Materiał do tłumaczenia został zatem Ponge'owi przekazany przez redaktora antologii i być może rozpoznanie przez Francuza obcości

21 Tamże, s. 324.
22 Zob. P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn – Szymon Zimorowic – Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996.
23 K. Jeleński, dz. cyt., s. 55.

poezji Morsztyna kryje się za owym maskującym opór poety, stwierdzeniem Jeleńskiego: „dopiero po dwóch rozmowach udało mi się namówić go na tłumaczenie Morsztyna”[24]. Mimo tych wstępnych wątpliwości francuskiego pisarza, decyzja o powierzeniu mu przekładu przyniosła niezwykle intrygujące skutki, a z finalnej formy przedsięwzięcia, w którym, jak pamiętamy, Jeleński zostawił poecie wolną rękę, jeśli idzie o formalne zorganizowanie przekładu, skupiając się jedynie na zakomunikowaniu mu warstwy treściowej, redaktor był szczególnie zadowolony. Ma bowiem rację Jeleński, kiedy pisze o barokowych filiacjach dzieła Ponge'a i o jego zainteresowaniu okazywanym XVII–wiecznej literaturze. Twórca „proematów” jednym z patronów swojego pisarskiego projektu uczynił przecież poetę z przełomu XVI i XVII wieku (zmarłego w 1628 r., gdy Jan Andrzej Morsztyn miał siedem lat) Françoisa de Malherbe'a, twórcę stylistyki klasycystycznej, która stanie się w XVII–wiecznej Francji hegemoniczną. Notabene, szkic Ponge'a poświęcony temu poecie ukazał się w konkurencyjnym wobec Seuil wydawnictwie Gallimard w tym samym roku, co antologia poezji polskiej, a to każe sądzić, że obydwoma tekstami: „przekładem” Morsztyna i wydaniem pochwały Malherbe'a poeta zajmował się, jeśli nie równolegle, to w zbliżonym czasie[25]. Co szczególne jednak, Ponge przestrzega w tym tekście przed budzeniem „hydry baroku”[26], dostrzegając stylistykę idealną w klasycystycznym zobiektywizowaniu i dążeniu do klarowności narracji. Pisanie przemienia się tu zatem w „walkę poety z barokowym aniołem”, którego językowym wyrazem jest gadulstwo, poniechanie dyskursywnej precyzji kojarzonej przez Ponge'a z malherbe'owskim klasycyzmem. Tylko wtedy, gdy hydra barokowego rozgadania zostanie zduszona, możliwe stanie się wygrzebanie rzeczy spod gęstwiny stłoczonych ponad nimi słów. Jednakże, w rozpoznaniach tych widziano także przekorę Ponge'a, która uniemożliwia zredukowanie go do pozycji prostego apologety klasycyzmu.

Takie właśnie postrzeganie poezji przez Malherbe'a decyduje o tym, że jego stylistyczno-formalne propozycje lokują się w kontrze wobec nurtu marinowskiego, stanowiącego formację, z którą zwykło się utożsamiać pisanie

24 Tamże.

25 F. Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris 1965. Zob. F. Ponge, *Na rzecz Malherbe'a*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na świecie”, 2006, nr 9-10, s. 209-221. Jeleński wspomina o projektowanym przez Ponge'a szkicu o gongoryzmie (właśnie to mając na uwadze, redaktor tomu złożył francuskiemu poecie swą propozycję). Nie udało mi się ustalić, o jaki tekst chodzi. Być może doszło tu do zaskakującej pomyłki: w czasie „tłumaczenia” Morsztyna Ponge zajmował się bowiem właśnie szkicem o Malherbie. Jakkolwiek powstawał on w latach 1951-1952, to wydany został właśnie w roku 1965.

26 Tamże.

Morsztyna. Myliłby się jednak ktoś, kto uznałby, że XVII wiek Ponge'a stanowi odmienną formację intelektualną od tej, do której przynależał Morsztyn. Jak podkreśla Alina Nowicka-Jeżowa, dominujące w dawnych badaniach przekonanie o klarownej rozdzielności postulatów Malherbe'a i Marina, a w konsekwencji rozdzielności francuskiego klasycyzmu od włoskiego marinizmu nie daje się obecnie utrzymać, a punktem problematyzującym tę prostą dychotomię jest m.in. właśnie twórczość Jana Andrzeja Morsztyna[27]. Jakkolwiek bowiem pisarstwo jego wyrasta w dużej mierze z inspiracji marinowskich, to jednak w kilku punktach polemizuje on ze swoim włoskim źródłem inspiracji, a osią polemiki stają się aspekty, na które uwagę zwracał także Malherbe, domagając się (w kontrze m.in. do Ronsarda i du Bartasa) zintelektualizowania poezji, okiełznania jej gadatliwości oraz wyklarowania jej języka. Do postulatów tych Morsztyn odnosił się przecież z dużą aprobatą (z tych samych powodów Marino będzie zarzucał poezji Malherbe'a zbytni formalizm, kostyczność stylistyczną, zbyt wyabstrahowaną pedanterię). Jak dowodzi badaczka, punkty niezgody Morsztyna z Marinem są zarazem punktami zgody Morsztyna z Malherbem[28], co zresztą każe części badaczy właśnie we Francji, nie w Italii, widzieć źródła Morsztynowskiego marinizmu. Jako prąd poetycki rozkwitał on bowiem w Paryżu bardzo prężnie w czasie rozlicznych pobytów poety we Francji (a nie zapominajmy, że łączyły Morsztyna zapewne dość ścisłe związki z paryskim światkiem, nie tylko literackim; był bowiem Morsztyn agentem francuskiego króla w Polsce). Innymi słowy, marinizm francuski, tyleż czerpał z inspiracji swego włoskiego prekursora, co pozostawał również otwarty na pozornie obcą mu stylistykę Malherbe'a, której apologia wyszła spod pióra Ponge'a i ku której z sympatią zerkał polski poeta. Postępowanie autora *Lutni* będzie bowiem charakteryzować w tym względzie duża ambiwalencja (wskazywano na to, że sięga on wprawdzie po Corneille'a po to, by go przetłumaczyć, lecz poddaje oryginał obróbce stylistycznej łamiącej patetyczny i wysoki ton oryginału, zgodnej z marinistycznym osadzeniem intelektualnym)[29].

W ten sposób, za bardzo trafne należy uznać rozpoznanie przez Jeleńskiego

27 Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa 2000, s. 197.

28 Tamże.

29 A. Karpiński, A. Stepnowski, *Wprowadzenie do lektury* [w:] P. Corneille, J.A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, Warszawa 1999, s. 12-13.

właśnie w Ponge'u paradoksalnego, lecz idealnego tłumacza poezji Morsztyna. Nie dziwi też zatem, że – jak zauważył Jeleński – „Ponge dążył do wydystylowania z tych czterech wierszy samej esencji barokowej poezji, silnie podkreślając pewne obrazy"[30]. A zatem „przekładem" Ponge'a rządzić miałaby intensyfikacja szeregu Morsztynowskich figur, stroniąca przy tym od ich karykaturyzowania. Zestawienie Ponge'a z barokową poezją wydaje się zatem szokujące jedynie na pierwszy rzut oka. Ów ponge'owski motyw rzeczy skrytej pod woalem gadaniny postrzega się bowiem w badaniach właśnie jako wyraz „barokowych skłonności Ponge'a"[31]. Innymi słowy, zachwyt nad propozycją Malherbe'a jest tu zachwytem nad jej językową klarownością (w dosłownym rozumieniu tego ostatniego słowa), lecz być może ważniejsze filiacje z barokiem zasadzają się gdzie indziej. Znaczny nurt barokowej poezji z francuskim twórcą współdzieli przede wszystkim podobną wizję języka rozumianego jako rzecz. Abstrahując nawet od malherbe'owskich upodobań poety, wraz z barokiem (a Marino jest tu zresztą jednym z prekursorów) dochodzi do odkrycia czegoś, co w badaniach uważa się często zbyt pospiesznie dopiero za osiągnięcie literatury ponowoczesnej, której jednym z najbardziej charakterystycznych emblematów mogłaby być twórczość Ponge'a. Charakterystyczny dla wieku XVII kryzys poznawczy, skutkujący rozbiciem dotychczasowej spójności świata, przemieniał koherentną dotąd rzeczywistość w składającą się z połupanych fragmentów ruinę (tego dotyczy w istocie poświęcona barokowemu dramatowi praca Waltera Benjamina)[32]. Poznawać można odtąd, jedynie katalogując rozrzucone bezładnie rzeczy, przemieniając je w enumeracyjny, encyklopedyczny ciąg, który świadczy tyleż o zdolnościach poznawczych tego, kto go konstruuje, co i o niewydolności takiego starania. Kryzys poznawczy skutkuje tu kryzysem samego języka. W miejsce ufności w jego przejrzystość, w miejsce przekonania o jego zdolności przedstawieniowej i referencjalności, barok odkrywa słowo jako materialny artefakt, jako oswobodzoną ze znaczenia samą rzecz. To właśnie ten walor barokowej, a właściwie manierystycznej literatury rozpoznał Jorge Luis Borges, rozpoznając w projekcie Marina scenę pierwotną problematyki tak charakterystycznej dla swoich własnych prac[33]. Charakterystyczne dla wielu XVII–wiecznych utworów enumeracyjne ciągi ujawniają tutaj słowo nie jako narzędzie opisu, lecz jako samą rzecz. Słowa przemieniają się w łańcuchy rze-

30 K. Jeleński, dz. cyt., s. 55–56.
31 Ph. Herjean, *Zmierzch rzeczy*, przeł. E. Wieleżyńska, „Literatura na świecie", 2006, nr 9–10, s. 207.
32 W. Benjamin, *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.
33 J.L. Borges, *Żółta róża* [w:] *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974.

czy wymienianych jedna po drugiej, niczym w katalogu porządkującym zasoby popularnych ówcześnie kunstkamer[34]. Również twórczość polskich poetów nie była wolna od takich zabiegów, pojawiają się one także w „tłumaczonych" przez Ponge'a wierszach Morsztyna. W ten sposób dochodzi tu do intrygującej sytuacji, w której ujawnienie „rzeczowości" słowa, tak charakterystyczne dla ponowoczesnej literatury, zostaje przez XX–wiecznego pisarza rozpoznane jako znacznie bardziej leciwe. Przekład staje się tu zatem formą archeologii, w ramach której XX–wieczny tłumacz dostrzega własne formy i tematy w twórczości barokowego pisarza. Tak rozumiane tłumaczenie jest tu zatem także miejscem rozpoznania nieuchronnego powinowactwa z tym, co minione.

Ponge „przełożył" ostatecznie nie cztery, jak mniemał redaktor i tłumacz, lecz ledwie dwa utwory Morsztyna. Były nimi *Do Jagnieszki* oraz *Do motyla*[35]. Dwa kolejne utwory, przypisane w antologii Morsztynowi to, jak można stwierdzić, przebijając się przez wprowadzaną wraz z Ponge'owskim przekładem zacierającą oryginał nieczytelność, wiersze zaczynające się w wersji polskiej incipitami „Nie chce Kupido pawia, choć złotymi" i „Nigdy by świeca jasno nie gorzała", które pochodzą w istocie z *Hieroglifików albo wizerunków amoris* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Utwory te do czasu wydania krytycznego dzieł Jana Andrzeja Morsztyna w 1971 r. błędnie atrybuowano bowiem autorowi *Lutni* i to te właśnie wydania redaktor tomu uczynił podstawą przekładu[36].

Zastosowane w obydwu przekładach zabiegi zmierzają, jak słusznie wskazuje na to Jeleński, do zintensyfikowania szeregu figur pojawiających się w utworach polskiego poety. Nie są to jednak figury przypadkowe, lecz takie, które stanowią zarazem uprzywilejowane miejsca Ponge'owskiej topiki. Sprawia to, że perspektywa charakterystyczna dla francuskiego poety wykazy-

---

34 O manierystycznych wierszach-przedmiotach w kontekście *Kunst-* i *Wunderkammer* (na przykładzie poezji Daniela Naborowskiego): K. Mrowcewicz, *Skamieniała langusta i suszony kameleon – w manierystycznej kunsztkamerze panegiryku* [w:] *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm–manieryzm–barok*, Warszawa 2005.

Zob. także: V. Stoichita, *Intertekstualne tryby* [w:] *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 131–177; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996; M.P. Markowski, *O kolekcjach* [w:] tegoż, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

T.F. de Rosset, *Świat kunstkamery* [w:] *Kwiaty naszego życia/Flowers of Our Lives*, red. J. Zielińska, Toruń 2008.

35 *Anthologie...*, s. 65 i s. 106–107.

36 Zob. L. Kukulski, *Komentarz edytorski* [w:] J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 689–690. Obydwa utwory Kukulski wymienia wśród przypisanych błędnie Morsztynowi przez Władysława Seredyńskiego. Zob. W. Seredyński, *Andrzeja Morsztyna Niewydane poezje*, odb. z: „Rozprawy Wydz. Filologicznego Ak. Umiejętności", Kraków 1874, t. II, s. 101–109, 112–113. Zob. St. H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, oprac. A. Karpiński, Warszawa 1995, t. I, s. 349.

wać może nie tylko, jak wydawałoby się w pierwszym odruchu, własną obcość wobec pisarstwa Morsztyna, lecz także szereg uderzających podobieństw. By jeszcze bardziej rozciągnąć kawalkadę zapośredniczeń, nadmienić trzeba, że oprócz Ponge'a, który przekłada przekład Jeleńskiego, przekładającego Morsztyna, sam wiersz Morsztyna *Do motyla* jest rodzajem przekładu, imitacji rozciągniętej na similiach zaczerpniętych z *Adona* Marina (notabene w anonimowym twórcy polskiego przekładu rozpoznaje się czasem właśnie Morsztyna)[37].

Obydwa wiersze przekształcone przez Ponge'a w proematy, jedynie luźno zachowujące strukturę tekstów oryginalnych, zorganizowane są bowiem podług logiki, która nie jest obca utworom samego autora *Po stronie rzeczy*: są w istocie zwięzłymi opisami, mnożeniem językowych figur służących do opisania rzeczy – osoby (*Do Jagnieszki*) lub zwierzęcia (*Do motyla*), jak i ekspozycją niemożliwości tego trudu, ujawniającą ostatecznie materialność samego języka:

DO JAGNIESZKI

Nie każda gwiazda takie światło toczy,
Jaki blask twoje wydawają oczy;
Włosy nad złoto są sidła zdradliwe,
W które nam łowisz, panno, serca chciwe;
Z karmazynowym zaś koralem usty
Zrównasz, które nas wabią do rozpusty;
Piersi bez mleka, ale równe mlecznym
nabiałom, równe i lilijom ślicznym;
Alabastrowa czoło jest tablica,
Na której szczęścia mego tajemnica;
Ręka tak gładka i ulana w mierze,
Że każde serce do więzienia bierze.
Stąd-ci mię dzierżą w nieprzetrwanej męce:
Oczy, włos, usta, piersi, czoło, ręce.[38]

37 G. Marino, *Adon*, przeł. Anonim, Warszawa 1993. Zob. także: A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn i Marino – poeci dwóch kultur*, „Barok", 1994, nr 1, s. 31–48. Tejże, *Nad polskim wydaniem* Adona *Giambattisty Marina*, „Barok", 1995, nr 2 (1994), s. 125–131.
38 J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 65.

DO MOTYLA

Sonet

Lekko, motylu! Ogień to szkodliwy!
Strzeż się tej świece i tej jasnej twarzy,
W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy.

Sam się w grób kwapisz i w pogrzeb zdradliwy,
Sam leziesz w trunnę i tak ci się marzy,
Że cię to zbawi, co cię na śmierć sparzy
Ach! Jużeś poległ, gachu nieszczęśliwy!

Aleś w tym szczęśliw, że z pocałowaniem
I dokazawszy zawziętej rozpusty
Z twoją kochaną rozstałeś się świecą.

O! Gdybyż wolno równym powołaniem
Dla tej, której się ognie we mnie niecą,
Umrzeć, złożywszy pierwej usta z usty![39]

W „przekładach" Ponge'a utwory te prezentują się następująco:

A LA PETITE AGNÈS

Au bord de tes yeux scintille une étoile de la prèmiere grandeur, traîtresse fille, et tandis que dans la nasse dorée de ta chevelure sont pris nos cœur, vers la turgescence du corail pourpre de tes lèvres nous sombrons à pic.
La liqueur nacrée, absente encore de ta poitrine, enrobe de sa blancheur la naissance de ta gorge, pareille aux charmantes cornues du lys; ton front de marbre figure à merveille l'énigmatique page blanche de mon bonheur, cependant que ta main sur mon âme referme la douce petite grille de sa prison.
Voici donc votre liste, bourreaux qui vous relayez à ma torture: ses yeux, sa chevelure, ses lèvres, sa gorge, son front, ses mains.[40]

39 Tamże, s. 106-107.
40 *Anthologie...*, dz. cyt., s. 75

A UN PAPILLON

Ah, modère ta frénésie! Ne va pas, pauvre papillon, jouer avec le feu! Méfie-toi de ce cierge au visage translucide, à l'intérieur duquel la mort secrètement parée brille. Ne te rue pas à ton supplice. N'en crois pas tes songes, et ne cherche pas ton salut dans ce qui va t'incendier. Oh, tu as déjà péri, malheureux! Bienheureux cependant d'avoir pris congé de ton amour dans une étreinte si ardente.

Ah, s'il pouvait en être ainsi pour moi! Si je pouvais, secoué par la mortelle passion qui m'embrase, mourir, mes lèvres sur tes lèvres![41]

Szczególne, że unikający raczej recenzowania przekładów Jeleński, udziela z kolei komentarza do strategii „przekładowej" Ponge'a, sugerując, że tym, co ją by charakteryzowało, byłoby dążenie do wydestylowania jakiegoś abstrakcyjnego i niesprecyzowanego tutaj sedna barokowej poezji. Jest nim, jak się wydaje, nie językowa frenezja, uchodząca przecież w oczach krytycznego wobec niej Ponge'a za dystynktywną dla ówczesnej literatury. Barokowość ma tutaj charakter raczej benjaminowski. Jest płaszczyzną, na której ujawnia się materialność słowa jako rzeczy.

Jeleński ma rację, mówiąc, że strategią Ponge'a rządzi intensyfikacja pewnych Morsztynowskich motywów, co widać już od pierwszych zdań obydwu utworów. O ile w oryginale powiada się: „nie każda gwiazda takie światło toczy, jaki blask twoje wydawają oczy", o tyle „przekład" zarysowuje konsekwentnie sytuację nieco odmienną (w przekładzie filologicznym): „na brzegu twoich oczu migocze gwiazda pierwszej wielkości, córka podstępna". Podjęta w stosunku do pierwszego wersu Morsztyna strategia Ponge'a konsekwentnie będzie rozwijana w dalszej części „przekładu" (Morsztyn powiada: „nie każda gwiazda", Ponge posługuje się określeniem znacznie silniejszym: „gwiazda pierwszej wielkości"). Intensyfikacja jest tu jednak, często w sposób uderzający, zgodna z poetyką i topiką wierszy własnych francuskiego poety. „Na przykład, podczas gdy Morsztyn mówi po prostu o *koralu* warg Agnieszki, Ponge wzbogaca to przez „la turgescence du corail pourpre", i odkrywa to co polski poeta być może przeczuwał: że erotyzm tego porównania związany jest bardziej z ziarnistą powierzchnią koralu niż z jego kolorem..."[42]. Chodzi o fragment:

41 Tamże, s. 76.
42 K. Jeleński, dz. cyt., s. 55–56.

Z karmazynowym zaś koralem usty
Zrównasz, które nas wabią do rozpusty (w. 5–6).

przetłumaczony jako:

vers la turgescence du corail pourpre de tes lèvres nous sombrons à pic.

Sugestia Jeleńskiego jest tutaj niezwykle celna: Ponge istotnie przenosi akcent erotyczny z koloru koralu („karmazynowy") na jego materialność, ziarnistość, która określona zostaje rzeczownikiem „la turgescence" określającym „jędrność", „obrzmiałość", „nabrzmienie", a zatem konotującym jednocześnie topikę sugestywnie cielesną. Ponge zyskuje zatem obraz zintensyfikowany erotycznie, w którym rozbudowaniu w stosunku do oryginału ulega także skala użycia leksemów, mogących odnosić się do sfery seksualnej („jędrność purpurowego koralu"). „Obrzmiałość" staje się tu zatem jakością wyeksponowanego w ten sposób minerału. Podobną, właściwą sobie materialność Ponge koduje we fragmencie:

la liqueur nacrée, absente encore de ta poitrine, enrobe de sa blancheur la naissance de ta gorge, pareille aux charmantes cornues du lys

w oryginale:

Piersi bez mleka, ale równe mlecznym
nabiałom, równe i lilijom ślicznym (w. 7–8).

Zamiast mleka, piersiom u Ponge'a brakuje więc „perłowego likieru" („la liqueur nacrée"), przy czym użyty przez poetę przymiotnik „nacrée" wskazuje nie tylko na kolor, lecz, znów, na mineralność, jako że „nacrée" oznacza także kamień zawierający macicę perłową. Na fakt, że chodziłoby tu o kamień (nieobecny u Morsztyna) wskazywałby fragment, w którym Ponge mówi o tym, że ów likier „otula swą białością początek twojej szyi" („enrobe de sa blancheur la naissance de ta gorge"), co wskazywać mogłoby na rodzaj biżuterii wykona-

nej z masy perłowej. Obok intensyfikacji motywów mineralnych lub ich wprowadzenia w miejscach, w których brak ich u Morsztyna, w przekładzie zachowane również zostają oczywiście (jakkolwiek sparafrazowane) „kruszcowe" metafory pojawiające się w oryginale. Dwuwers: „włosy nad złoto są sidła zdradliwe,/ W które nam łowisz, panno, serca chciwe" przybiera w „przekładzie" formę: „dans la nasse dorée de ta chevelure sont pris nos cœur" („w złocone sieci twoich włosów złowione zostały nasze serca"), zaś „alabastrowa czoło jest tablica" z wiersza Morsztyna to w wersji francuskiej: „ton front de marbre figure" („twoje czoło marmurowej figury").

Szczególne, że figurą, za pomocą której francuski poeta intensyfikuje znaczenia zawarte w oryginale, jest właśnie minerał. Akt ten być może mógłby pozostać neutralnym, gdyby nie fakt (o którym Jeleński nie wspomina), że Francis Ponge, jako może pierwszy poeta od czasów Novalisa, skonstruował swój model poezji w tak dużym stopniu, opierając go o fascynacje mineralogiczne („trzeba najpierw wziąć pod uwagę kamienie"[43]). Francuski poeta na przestrzeni całej swojej twórczości okaże się zatem konsekwentnym piewcą mineralnej materialności świata, a tym, co go zainteresuje, na co zwracał uwagę już Sartre, będzie właśnie rzecz nieożywiona, a w konsekwencji, konfrontacja pisania z „całunem materii". Jak chciał twórca „proematu", jej zapisywanie powinno być również jej drążeniem (stąd szereg Ponge'owskich utworów poświęconych kamieniom), wypróbowywaniem języka stojącego naprzeciw tak bardzo niespektakularnej przedstawieniowo rzeczy. Poeta pytający gdzie indziej o to, „dlaczego zatem widok kryształów tak nas gwałtownie poraża?"[44], rozpoznaje zatem w wierszu Morsztyna figury nie tyle nawet charakterystyczne dla własnego pisania, co wręcz stanowiące jego *differentia specifica*, i to za ich pomocą stara się zintensyfikować uznaną przez siebie z kolei za dystynktywną dla Morsztyna, subtelnie erotyczną topikę. To przy użyciu charakterystycznych dla własnego pisarstwa figur, Ponge stara się zatem odkształcić wiersz polskiego autora, wpisując w tłumaczenie własny idiom, funkcjonujący odtąd jako rodzaj sygnatury niewymazywalnej dla jego przekładu.

---

43 Hasło: *Francis Ponge* www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Ponge/176142 [dostęp: 10.04.2014].

44 Zob. F. Ponge, *O naturalnych kryształach* [w:] *Wielki zbiór. Metody*, przeł. A. Kozak, „Literatura na świecie", 2006, nr 9–10, s. 134–150, s. 149.

W pewien sposób zgodna z perspektywą Ponge'owską jest także wyrażona w finale utworu Morsztyna, charakterystyczna dla twórczości manierystycznej, figura enumeracji rozumianej zarazem jako ekspozycja niemożliwości pochwycenia opisywanego przedmiotu czy osoby przez siatkę słów, które nie tyle opisują tu już cokolwiek, ile zostają ujawnione jako kolekcja rzeczy. Jak świetnie ujął to ostatnio Krzysztof Mrowcewicz, z chęci opisania cudnej Agnieszki czy, jak u Daniela Naborowskiego, królewny angielskiej, pozostaje jedynie sznur słów wyjawionych we własnej materialności, które rozumiane odtąd winny być jako hieroglify, rzecz słowna i artefaktualna, eksponowana przecież często w pisaniu samego Ponge'a[45].

Do podobnej sytuacji, w której obrazowanie Ponge'a okazuje się analogonem topiki Morsztynowskiej, czy raczej do sytuacji, w której Ponge stara się intensyfikować szereg Morsztynowskich figur, poddając je zgodnemu z logiką własnych proematów przekształceniu, dochodzi w utworze *Do motyla*. Wiersz polskiego twórcy odnajduje swój zaskakujący powidok w jednym z najsłynniejszych utworów francuskiego poety, *Motylu*. Utwór ten, umieszczony w tomie *Po stronie rzeczy* z 1942 r. stanowi jeden z najbardziej emblematycznych przykładów Ponge'owskiej strategii opisywania rzeczy, której logika przenika nieuchronnie do omawianego „przekładu".

U Morsztyna, skojarzony z motylem natarczywy kochanek, mimo ostrzeżeń („strzeż się tej świece"), dąży do kontaktu z rozżarzoną i ukochaną świecą (hipostazą ciała kochanki) i ginie, spalony przez nią, dokazawszy „zawziętej rozpusty". Koncept Morsztyna polega tu na skonstruowaniu sceny, w której przez obraz ginącego w ogniu motyla przeziera powidok w postaci amanta, którego u końca miłosnego spazmu czeka niechybny uwiąd. Taki typ obrazowania stanowi praktykę dość charakterystyczną dla konceptystycznych zabiegów Morsztyna[46]. Śmierć motyla jest w istocie być może post–koitalnym uwiądem kochanka (orgazm określa się przecież we francuszczyźnie mianem *la petite-mort*: „małej śmierci"), a źródłem żaru jest nie tylko mamiąca i przywabiająca motyla świeca, lecz także on sam („dla tej, której się ognie we mnie niecą"). Analogon z obrazowaniem Ponge'a jest tu niewątpliwie na tyle duży, że być może ten właśnie walor

45 Zob. K. Mrowcewicz, *Małe folio. Historia jednego wiersza*, Warszawa 2012.
46 Zob. J. A. Morsztyn, *Na krzyżyk na piersiach jednej panny* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, dz. cyt., s. 106.

zadecydował o decyzji Jeleńskiego, by to właśnie autorowi „proematów" zlecić dokonanie przekładu wiersza (tym bardziej, że *Motyl* stanowi jeden z najważniejszych wierszy poety, co mogło nie ujść uwadze znakomicie zorientowanego w nadsekwańskiej literaturze redaktorowi antologii).

Również w *Motylu* Ponge'a dochodzi bowiem do sytuacji, w której „motyl" utożsamiony zostaje z „płomieniem", z czym, jak zauważał Swoboda, nie radzili sobie dotąd dobrze polscy tłumacze. Szczególnie problematyczna okazywała się fraza „allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse" (dosł. „latająca zapałka, jej płomień nie jest zaraźliwy"). Nie rozpoznawszy subtelności semantycznej pozornie łatwego do przetłumaczenia francuskiego „un papillon", tłumacze odbierali sobie możliwość właściwego rozegrania „płomiennej" topiki utworu[47]. „Un papillon" bowiem to nie tylko motyl, lecz jak podaje słownik Littrégo (notabene książka, z którą Ponge, pisząc, niemal się nie rozstawał[48]) „określenie płomienia niektórych palników, uchodzącego w formie przypominającej motyla"[49]. W ten oto sposób, motyl „jest" zarazem ognikiem. Ten splot znaczeniowy wpisany w „un papillon", „motyla" z wiersza Ponge'a pod podobnym tytułem, wprowadza zatem w utwór, co intrygujące, dokładnie te same zawiązki sensu, które obecne są także w *Do motyla* Morsztyna: w obydwu tekstach powtarza się ta sama sytuacja, w której motyl spalający się w ogniu świecy, sam jest nośnikiem żaru. O ile jednak, w przypadku Morsztyna, poeta zmuszony jest w sposób literalny fakt ten podkreślić, o tyle Ponge'owi podobną możliwość podsuwa niejako sam język, którym się posługuje. W taki sposób, *Do motyla* Morsztyna antycypuje szereg ponge'owskich rozwiązań z jego *Motyla* i jednocześnie, zgodnie z logiką aporetycznej wstęgi Möbiusa, w przekładzie uzyskuje charakter zgodny z ponge'owską stylistyką. Jeśli polscy tłumacze nie radzili sobie z przekładem wiersza Ponge'a, to, jak się okazuje, retrospektywnie i anachronicznie udało się to poprzedzającemu Francuza polskiemu, barokowemu poecie.

47 Trop ten rekonstruuję oczywiście za znakomitym szkicem Tomasza Swobody. Zob. T. Swoboda, dz. cyt.
48 Tamże.
49 Analogiczne rozwiązanie pojawia się w utworze *Le feu* (*Ogień*), gdzie uwalniający się z palnika żar określony jest jako „papillon".

Reasumując, zastosowane przez Francisa Ponge'a zabiegi translatorskie, konsekwentnie zmierzają do wydestylowania z utworów Morsztyna szeregu figur rozpoznanych jako emblematyczne dla polskiego poety, a które są równie, jeśli nie bardziej nawet, charakterystyczne dla twórczości autora *Proematów*. Jakkolwiek zatem przekłady Ponge'a są w istocie przekładami przekładów dokonanych przez Jeleńskiego, to jednak uwidaczniają i wyostrzają w szczególnie intrygujący sposób, zadzierzgający się w tłumaczeniu splot pomiędzy idiomem poety-tłumacza a poety-twórcy tekstu oryginalnego. Jakkolwiek zatem, z konieczności, wobec nieznajomości przez Ponge'a języka polskiego, nie mogąc uchodzić za przekłady bezpośrednie i zgodne z kanonem translatorskich zasad, wnoszą jednak o nadanie pełnowartościowego statusu takiemu paradoksalnemu tłumaczeniu, w którym rezygnacja z przekładowej adekwatności nie musi wiązać się z redukcją warstwy znaczeniowej oryginału, czy, przeciwnie, z obdarzeniem przekładu naddatkiem znaczeniowym, lecz może wieść do rozpoznania w przekładzie miejsca ujawnionego (tutaj i nigdzie indziej) powinowactwa czy przyjaźni dwojga zbratanych zarazem w różnicy i powtórzeniu idiomów: poety (twórcy oryginału) i poety (tłumacza).

Łukasz **Wróbel**

Uniwersytet Warszawski

„A man of an excellent wit, profound conceit…" Tnące ostrze spojrzenia: lekcja anatomii pana Burtona

chodzimy po zapadniach cudzego przerażenia,
w encyklopediach odkrywamy starość[1]

Pochodzące z 1632 roku płótno Rembrandta pod tytułem *Lekcja anatomii doktora Tulpa* przedstawia sekcję zwłok złodzieja Arisa Kindta (znanego też jako Adriaan Adriaanszoon), który tego samego dnia rano (prawdopodobnie 16 stycznia) został powieszony za kradzież płaszcza (był recydywistą). Obraz nie jest realistyczny: nie widać na nim żadnych instrumentów do sekcji zwłok poza jednym – zaciskiem chirurgicznym[2] trzymanym przez doktora Nicolaesa Tulpa w prawej dłoni. Martwe, blade światło tworzy tło łukowato okalające stłoczone, pochylone nad zwłokami postaci mieszkańców Amsterdamu, uczniów chirurga. Lekcja anatomii trwa – widzimy ścięgna, mięśnie i kości lewej ręki Kindta, ale czy mogła się kiedykolwiek zacząć, skoro na obrazie nie ma narzędzi służących do rozcinania skóry, otwierania ciała[3]? Tylko część zgromadzonych wpatrzona jest w ciało przestępcy, doktor Tulp natomiast w ogóle na nie nie patrzy. Jego wzrok ucieka gdzieś poza lewą krawędź obrazu. Kompozycja dzieła jest oczywista – lekcja anatomii to teatralny pokaz, wszystko służy tutaj władzy wzroku, to on jest najważniejszy. Niespokojne, rozbiegane w kilku kierunkach spojrzenia postaci ukazanych na płótnie wprowadzają ruch i niepokój w tę statyczną, zdawałoby się, kompozycję na pla-

1 Adam Zagajewski, *W pierwszej osobie liczby mnogiej* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 8.
2 Inaczej „klem", „klamp" – wyraz pochodzi od holenderskiego „Klamp" oznaczającego klamrę lub drewniany uchwyt na liny. Zacisk chirurgiczny, klamp, klem to narzędzie do uciskania (np. tętnicy), łączenia brzegów rany, ale też do przytrzymywania, chwytania czegoś. *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 1997, s. 551, hasło: *klamp*.
3 Zupełnie inaczej niż na przeszło dwadzieścia lat późniejszym obrazie Rembrandta pt. *Lekcja anatomii dr. Deijmana* (1656 r.).

nie krzyża sklepionego półokręgiem niezdrowego światła[4]. Nikt się tutaj nie rusza, ale spojrzenia uciekają w lewo, w prawo, wnikają też bezpośrednio w ciało przestępcy. Rembrandt nie musi pokazywać instrumentów chirurgicznych, to same ostrza spojrzeń nacinają powierzchnię poddawanego sekcji ciała, rozcinają lewą i prawą krawędź obrazu, a także, co chyba najbardziej dojmujące, wbijają się bezpośrednio we mnie stojącego przed obrazem.

Na pierwszy rzut oka można pomyśleć, że Rembrandt pominął widownię, która zawsze gromadziła się w Theatrum Anatomicum Amsterdamu, świadków spektaklu, na który, żeby wejść, trzeba było kupić bilet[5]. Wydaje się, że malarz zredukował na płótnie teatralność pokazu anatomii, że w ogóle z niej zrezygnował. Byłoby to jednak mniemanie błędne. Dwie pary oczu patrzą prosto na mnie stojącego nie tyle przed płótnem, ile przed poddawanym sekcji ciałem. Te spojrzenia lokalizują mnie i włączają w krąg wydarzenia. To ja patrzę, ja jestem widzem, ja należę do widowni w tym teatrze. Przyszpilony ostrością spojrzeń wrażających się we mnie z obrazu zawsze czuję się nieswojo, tak jakby obraz był zwierciadłem, a otwarte i wydane na łup spojrzenia ciało przestępcy moim odbiciem (mężczyzna stojący najwyżej nie tylko wymownie na mnie spogląda, ale w dodatku jego palec wskazujący pełni tutaj rolę *deixis* – to, co dzieje się tu i teraz, a czego właśnie jestem świadkiem, odnosi się, zdaje się mówić mężczyzna, właśnie do mnie). Nigdy nie jestem pewien, na czyim ciele doktor Tulp dokonuje sekcji, i czy obraz – nacinając powierzchnię mojego ciała – nie traktuje przypadkiem o mnie. Jednego natomiast jestem pewien – lekcja anatomii, tutaj będąca sekcją zwłok (z łac. „secare" – 'ciąć, rozcinać, rozciąć, rozdzielać'), to spektakl tnących krawędzi wzroku, ostrzy spojrzenia.

Ale nie tylko o spojrzenie tu chodzi. Nieodmiennie zastanawia mnie także gra chirurgicznych i anatomicznych zapośredniczeń, przechodniość czynności trzymania, chwytania. Doktor Tulp trzyma w dłoni zacisk, w którego szczękach

4 W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of dr. Nicolaas Tulp*, New York 1958; J.R. Martin, *Portraits of Doctors by Rembrandt and Rubens*, „Proceedings of the American Philosophical Society", 1986, nr 1, s. 7–20; D. Mitchell, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Tulp": A Sinner among the Righteous*, „Artibus et Historiae", 1994, nr 30, s. 145–156.

5 R. Knoeff, *Dutch Anatomy and Clinical Medicine in 17th-Century Europe*, „European History Online" / „Europäische Geschichte Online". http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-dutch-century/rina-knoeff-dutch-anatomy-and-clinical-medicine-in-17th-century-europe [dostęp: 10.08.2014]; A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.

uchwycony został mięsień zginacz powierzchowny palców, odpowiadający za zginanie palców dłoni. Chirurg manipuluje narzędziem i jednocześnie lewą dłonią pokazuje, jak praca tego właśnie mięśnia wpływa na ruch palców. Doktor dzierży zacisk, zacisk trzyma mięsień, mięsień służy do poruszania palców dłoni Kindta, który mógłby uchwycić nimi wszystko, cokolwiek. Na przykład płaszcz. Rembrandt splata: naturalne (mięśnie, palce) i sztuczne (klem); żywe (ręce Tulpa) i martwe (ręka Kindta); świadome oraz wolicjonalne (Tulp) i bezwiedne, poruszane z zewnątrz (Kindt); biologiczne i mechaniczne. Warto pamiętać, że zaledwie trzydzieści lat wcześniej William Shakespeare włożył w usta Poloniusza słowa z listu Hamleta do Ofelii, w którym książę Danii odnosił się do swojego ciała jako do maszyny: „Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him"[6]. Z kolei w tym samym 1632 roku Kartezjusz pisał o ciele ludzkim jako układzie mechanicznym[7], w trybie modalnym traktując taką maszynę jako przyszłego człowieka[8]. Do tego maszyna potrzebuje bowiem duszy, dlatego filozof podkreśli później przeniknięcie tej maszyny tchnieniami życiowymi, pneumą psychiczną („esprits animaux", „spiritus animales"). Rembrandt poprzestaje na wyodrębnieniu i naprzemiennym sfunkcjonalizowaniu poszczególnych instrumentów, jak mięśnie, palce czy klem. Zaciera tym samym granicę między naturą i techniką, duszą rozumną zarządzającą instrumentarium ciała i narzędziami chirurgicznymi oraz determinacją z zewnątrz.

Uderzające są ten przeplot biologii i techniki, naturalnego i sztucznego oraz ujęcie wzroku jako narzędzia fragmentacji, jako instrumentu rozcinania, rozspójniania – wprowadzają w niepokojące drżenie koncepcję stabilnych ontologicznie bytów o statycznych i przypisanych do nich cechach. Wyznaczają też, w moim odczuciu, jeżeli nie właściwy początek tego, co nazywamy nowoczesnością, to przynajmniej jeden z najwcześniejszych jej sygnałów. Dokładnie w ten sam sposób, dokładnie w tym samym czasie, aczkolwiek 427 kilometrów dalej na południowy-zachód od Amsterdamu, traktuje o spojrzeniu Robert Burton w encyklopedii *Anatomia melancholii*, której pierwsza z pięciu autorskich edycji ujrzała światło dzienne w 1621 roku[9].

Tożsamość bohatera i zarazem narratora encyklopedii angielskiego humanisty nie jest jasna ani stabilna. W przedmowie do czytelnika zrazu pisze

6 W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* [w:] tegoż, *The Complete Works of William Shakespeare*, Hertfordshire 1996, s. 682.

7 Zob. R. Descartes, *Człowiek* [w:] tegoż, *Człowiek*; *Opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 3, 8, 12 i nast.

8 Tamże, s. 53, 56.

9 Korzystam z wydania: R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Philadelphia 1883.

o sobie jako o błaźnie („an antic") oraz aktorze („a personate actor") naprzykrzającym się widzom w *theatrum* świata („intrudes upon this common theatre, to the world's view"[10]), by po chwili dopełnić gestu zwielokrotnienia masek i, przybierając cudze imię, nazwać się Demokrytem Młodszym[11]. W ten sposób znużony zgiełkiem świata, oddany samotności i studiom starzec, rezygnujący z kompanii i zamykający się w ogrodzie Demokryt staje się *porte-parole* autora. Figura Demokryta ma swoją ikonografię[12]. Diogenes Laertios pisał o nim: „Demokryt był tak pracowity, iż wybrał sobie na mieszkanie mały domek otoczony ogrodem i tam się zamykał […] a nawet spędzał czas między grobami"[13]. Z kolei rada i lud Abdery, wzywając na pomoc Hippokratesa, pisali w liście do koryfeusza medycyny: „nasz obywatel […] zachorował z nadmiaru przepełniającej go mądrości. […] Przedtem nie dbał bowiem o nic, nawet o samego siebie, teraz czuwa dzień i noc, śmiejąc się z wszystkich rzeczy, małych i dużych, i trwa w przekonaniu, że życie nie jest w ogóle nic warte; […] on z wszystkiego się śmieje […] Powiada, że powietrze wypełnione jest podobiznami (*eidola*), i nasłuchuje głosu ptaków […]. Twierdzi, że czasami zapuszcza się w bezkres (*apeiria*), gdzie znajduje się niezliczenie wielu Demokrytów, podobnych do niego samego"[14].

Warto w tym miejscu podkreślić wielość gestów multiplikujących przesłony teatralizacji, jak się bowiem zdaje, zjawisko melancholii jest zrośnięte (także poprzez postać Hamleta) z rozmaitymi wymiarami widowiskowości, fasadowości dziania się – czy to rozumianych jako proliferacja przesłon, hipertrofia sztuczności, czy też jako konstruowanie wszechobejmującej domeny

---

10 R. Burton, *Democritus to the Reader* [w:] tegoż, *The Anatomy…*, dz. cyt., s. 15. [Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia: Ł.W.]

11 Przypadek zrządził, że i pozostali bohaterowie tego artykułu funkcjonowali pomiędzy imionami prawdziwymi i przybranymi. Aris Kindt znany był jako Adriaan Andriaanszoon. Z kolei Claes Pieterszoon przybrał po przybyciu do Amsterdamu nowe imię: Mikołaj oraz nowe nazwisko: Tulipan – Nicolaes Tulp. Doktor Tulp, który później wsławił się pierwszymi w Europie anatomicznymi rysunkami szympansa, przyjął również tulipana jako swój emblemat heraldyczny. R.M. Goldwyn, *Nicolaas Tulp (1593–1674)*, „Medical History", 1961, nr 5, s. 270–276; C.D. O'Malley, H.W. Magoun, *Early concepts of the Anthropomorpha*, „Physis. Rivista di Storia della Scienza", 1962, nr 4, s. 39–64.

12 Zob. K. Leśniak, *Demokryt* [w:] tegoż, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972, s. 221–262.

13 Diogenes Laertios, *Demokryt z Abdery* [w:] tegoż, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, współpr. B. Kupis, przeł. i oprac. I. Krońska, Warszawa 2012, ks. IX, s. 536–537.

14 Pseudo-Hippokrates, *List 10* [w:] tegoż, *O śmiechu Demokryta*, przeł. K. Bartol, Gdańsk 2007, s. 49.

widzialności, przestrzeni sceny i widowni z dominującą w ich obrębie władzą wzroku. Oto Hippokrates przybywa, by wyleczyć filozofa z szaleństwa. Krystyna Bartol, tłumaczka epistolograficznej noweli, wskazuje na specyfikę scenografii: Abderyci oglądają dom i ogród Demokryta z pobliskiego pagórka pokrytego czarnymi topolami. Jakkolwiek rzecz dzieje się w Abderze, szereg wykorzystanych tutaj elementów, podkreśla Bartol, sugeruje typowe dla ateńskich teatrów urządzenie widowni[15] oraz przestrzeni spektaklu[16]. W listach Pseudo-Hippokratesa, na obrazie Rembrandta, ale i u Burtona wszystko sprowadza się do steatralizowanej, fasadowej gry spojrzeń („The multitude stood gazing round about to see the congress" – pisał Anglik[17]).

Powyższą charakterystykę greckiego filozofa przejmuje i rozwija Robert Burton. Portretowany przez Demokryta Młodszego, narratora *Przedmowy do czytelnika*, *alter ego* autora *Anatomii melancholii*, Demokryt zamieszkujący Abderę – cytuję tłumaczenie Tadeusza Sławka – „Mąż wielkiego umysłu i głębokiego dowcipu […] mieszkał opodal miasta, w ogrodzie, całkowicie oddając się swym studiom i samotności z wyjątkiem rzadkich chwil, kiedy schodził do portu i śmiał się do rozpuku na widok przeróżnych zgromadzonych tam przedmiotów"[18]. „A man of an excellent wit, profound conceit"[19] – czytam w oryginale; „wielki umysł i głęboki dowcip" – tłumaczy Tadeusz Sławek. Zastanawia mnie ta decyzja translatorska.

Zrazu nie wydaje się błędna. Pod tym jednakże warunkiem, że dla rzeczownika „wit" zachowamy atrybucję noetyczną (zdolność poznawcza, rozum, umysł, intuicja rozumowa), zaś rzeczownikowi „conceit" przypiszemy domenę działalności czysto językowej, igraszek słownych, dowcipów (co zresztą zbiega się do pewnego stopnia z figurą *philosophus ridens*). Że połączymy *nóesis* i *poíesis*.

Na zestawienie filozofa i poety pod względem poznawczego aspektu ich działalności pozwala już Arystoteles[20]. W *Analitykach wtórych* wskazywał, że wszelka wiedza naukowa (*épistéme*) wsparta jest na rozumowej intuicji (*nous*), ta

15 Mieszkańcy Abdery to widzowie w teatrze. Polskie określenia „widownia", „widzowie" pięknie funkcjonują w tym kontekście. Po angielsku wszakże, z racji przestrzennego oddalenia (Abderyci nie słyszą rozmowy Demokryta z Hippokratesem, ten wszystko musi im potem powtórzyć), ich status oddaje nie tyle rzeczownik „an audience", co właśnie „spectators".

16 K. Bartol, *Wstęp* [w:] Pseudo-Hippokrates, *O śmiechu…*, dz. cyt., s. 40–43.

17 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 33.

18 R. Burton, *Anatomia melancholii*, przeł. T. Sławek, „Literatura na Świecie", 1995, nr 3, s. 49.

19 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 16.

20 Podkreślała tę kwestię także Dorota Gostyńska. Zob. taż, *Rozumowanie i tworzenie* [w:] tejże, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 25–42.

zaś wyrasta z poprzedzających ją postrzeżeń zmysłowych będących indukcyjnym sposobem gromadzenia danych[21]. W ten sposób, wyciągając wnioski w oparciu o zgromadzone fakty, filozof dochodzi do wiedzy (ogólnej, koniecznej i prawdziwej), której wcześniej nie posiadał. *Aisthesis*, postrzeżenia zmysłowe zanurzone są w niezbornej materii rzeczy, chaosie faktyczności, w pozornie pozbawionej ładu domenie fizycznego, materialnego przejawiania się bytów; po stronie doznającego podmiotu odpowiada im przepływ rozmaitych wrażeń. Wszystko tu jest jednostkowe, rozproszone i niestabilne. Stąd należy wznieść się ku abstrakcjom intuicji rozumowej – dedukcji, sylogizmom, logice. Poznanie naukowe, poznanie godne filozofa dociera do tego, co wspólne różnym rzeczom postrzeganym w świecie, odkrywa to, co ogólne, płaszczyznę niezbornych zjawisk, pozornie rozsypanych i pozbawionych spoiwa akcydensów. Idzie tutaj o bystrość umysłu („aghínoia", czyli, jak pisze Stagiryta, „zdolność momentalnego uchwycenia terminu średniego"[22]). Ta zdolność chwytania *tertium comparationis* ma przynajmniej dwie odsłony. Po pierwsze jest dowodem na sprzęgnięcie poznawania umysłowego trybami sylogistyki, po drugie zaś wskazuje właśnie na konieczność odkrywania ukrytych przyczyn tego, co zróżnicowane, bezładne, jednostkowe[23]. Poznanie autentyczne to znajomość przyczyn pozwalająca zsyntetyzować to, co rozsypane i pozornie różnorodne, umożliwiająca odnalezienie wspólnego w tym, co różne.

Jak zaznacza Dorota Gostyńska, termin „aghínoia", którym posługiwał się Arystoteles, na łacinę był tłumaczony jako „sollertia" albo „ingenii acumen"[24]. Badaczka podkreśla też, że ta sama „bystrość umysłu" pojawi się również w *Poetyce*, kiedy, rozważając cechy stylu poetyckiego, Arystoteles podejmie

---

21 Arystoteles, *Analityki wtóre* [w:] tegoż, *Analityki pierwsze i wtóre*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1973, s. 185–188 (71 b–72 a); 254–256 (88 b–89 b).

22 Tamże, s. 256 (89 b). W tym samym fragmencie Filozof podaje następujący przykład odsyłający do porządku postrzeżeń zmysłowych: „Na przykład jeżeli ktoś widząc, że Księżyc na swą jasną stronę stale odwróconą ku Słońcu, momentalnie dostrzega przyczynę tego, że mianowicie, Księżyc pożycza swe światło od Słońca". Tamże, s. 256–257 (89 b).

23 „Sądzimy, że wówczas poznajemy coś bezwarunkowo, a nie w sposób sofistyczny, akcydentalny, gdy jesteśmy przekonani, że poznaliśmy przyczynę, dzięki której rzecz istnieje, że jest jej rzeczywistą przyczyną, i że inaczej być nie może". Tamże, s. 185 (71 b).

24 D. Gostyńska, *Retoryka…*, dz. cyt., s. 28.

kwestię metafory. Tam „aghínoia" skojarzona zostanie z wrodzonym talentem, geniuszem (gr. „euphue", łac. „ingenium"[25]), który, jak się okazuje, przejawia się w działalności i filozofa, i poety: „Tego jednego nie można się od nikogo nauczyć, gdyż jest to sprawa wrodzonego talentu. Tworzenie dobrej metafory jest przecież równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych"[26]. Wydobywając to, co wspólne rzeczom pozornie różnym, odsłaniając głębinowe związki między niezbornymi zjawiskami przejawiającymi się zmysłowo – obie: filozofia i poezja, obaj: filozof i poeta podzielają przedmiot zainteresowania, zajmują się tym, co ogólne. „Przez «ogólne» rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością"[27] – pisał Arystoteles. Stąd szczególna w tym kontekście wartość spójnika koniunktywnego: *nóesis* i *poíesis*, „philósophos" i „poietés".

W XVII wieku „bystrość umysłu" – już w wersji łacińskiej („ingenium") i skojarzona po prostu z intuicją rozumową, umysłem – pojawi się w Kartezjuszowych poszukiwaniach właściwej metody naukowej, czyli zbioru prawideł, na których będzie można oprzeć czynności poznawcze umysłu (Prawidła kierowania umysłem; łac. *Reagulae ad directionem ingenii*, napisane prawdopodobnie przed 1637 r.)[28]. Z kolei w roku 1658 działalność poetycką zestawi z pojęciem entymematu Emanuele Tesauro w swojej *Lunecie Arystotelesowskiej* przedstawiającej zasady ciętej i pomysłowej riposty. Włoski teoretyk będzie rozważał m.in. zagadnienie subtelności („argutia") w kunsztownej, wyrafinowanej sztuce słowa, w tym także tzw. „konceptów metaforycznych" („argumentum metaphoricum"), mocą których bystry poeta wykrywa zarodki możliwych sylogizmów, tworzy „subtelne entymematy" („arguta enthymemata"), krzesze pomysłowe koncepty („argumentum ingeniosum")[29]. W powyższych zastanawia mnie

25 Z kolei na przykład Horacy, posługując się łacińskim terminem „ingenium" odsyłającym w jego wersji do greckiego wyrazu „manía", zestawiał *de facto* talent literacki z szałem poetyckim: „Ponieważ Demokryt natchnienie uważał za szczęśliwsze od biednej sztuki i usunął z Helikonu poetów przy zdrowych zmysłach, niemała część literatów nie dba o obcinanie paznokci i brody, szuka samotnych miejsc, unika łaźni". Q. H. Flaccus, *List do Pizonów*, przeł. T. Sinko [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 56.
26 Arystoteles, *Poetyka* [w:] tegoż, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 356 (1459 a).
27 Tamże, s. 330 (1451 b).
28 Kartezjusz tymi słowy otwierał *Prawidło IX*: „Oportet ingenii aciem ad res minimas et maxime faciles totam convertere […] donec assuescamus veritatem distincte et perspicue intueri" (R. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii. Rules for the Direction of the Natural Intelligence*, red., przeł. G. Heffernan, AmsterdamAtlanta 1998, s. 122). Ludwik Chmaj tytułowe w swoim tłumaczeniu oddał jako „umysł", zaś w treści prawidła dziewiątego skorzystał ze sformułowania „bystrość umysłu". R. Descartes, Prawidła kierowania umysłem [w:] tegoż, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1958, s. 44–45.
29 E. Tesauro, *Il cannociale Aristotelico (Luneta Arystotelesowska)*, w wersji łacińskiej: *Ideae argutae et ingeniosae dictionis (Zasady ciętej i pomysłowej wymowy)*, przeł. W. Nowicka [w:] *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej*

zestawianie *poíesis* (z jej tropicznością, figuratywnością) i *nóesis* (z nieodłącznymi trybami dowodzenia sylogistycznego). Jest bowiem tak, że kusztowne koncepty potrafiły stawać się w sztuce słowa ciętymi dowcipami, zmieniając się w próżne igraszki słowne, zaledwie ornamenty słowne. Taki styl wyśmiał Shakespeare w postaci Ozryka z *Hamleta*, poddał też krytyce (posługując się terminem „acumen") np. Maciej Sarbiewski (*De acuto et arguto*, 1619/1620)[30]. Niemniej nie o argucję, akumin, modę eufuistyczną, styl pełen igraszek słownych, cięte riposty i głęboki dowcip (językowy) idzie, gdy mowa o „wit" i „conceit" Demokryta Młodszego / Roberta Burtona, lecz o koncepty myślowe[31].

Należy być ostrożnym w operowaniu takimi pojęciami jak „koncept", pisała Barbara Falęcka na marginesie swoich uwag o konceptyzmie polskiej poezji barokowej. Pojęcie to nad wyraz metamorficzne, o zmiennym zakresie przedmiotowym i płynnych definicjach[32]. Łacińskie źródło terminu „koncept" to „conceptus" (rzeczownik odczasownikowy pochodzący od wyrazu „concipere" – 'jednoczyć, łączyć', ale też 'ujmować, chwytać'). W siedemnastowiecznych traktatach poetologicznych „conceptus" – określający jednocześnie dyspozycję umysłową (*nóesis*), działalność językową, literacką (*poíesis*) i ich wytwór: tekst literacki[33] – często stosowany był wymiennie z innymi: gr. „aghínoia", „euphue", łac. „ingenium", „acumen". Wyrazem podstawowym „acumen" (z gr. „akóne" – 'ostrze, wierzchołek, bystrość', ale także 'dowcip') jest „acuere" ('ostrzyć, zaostrzać, pobudzać, pomnażać, wznosić'). Jako taki bliski jest pojęciu łacińskiej „argutia" (bystrość, wykręt, przebiegłość). „Acumen" i „argutia" tradycyjnie łączono – od antyku po wiek XVII – z kategorią „ingenium": geniuszem, talentem[34], rozumem, temperamentem, bystrością umysłu. Jak pisze Dorota Gostyńska, „*acumen* (*acutum*) to włoska *acutezza*, hiszpańska *agudeza*, *argutia* – włoska *argutezza*, *ingenium* – włoskie

---

w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok, oprac. M. Cytowska, T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 462–466.

30 „[…] istnieją bowiem jakby próżne i puste, czy raczej […] powierzchnia i pokrycie pointy. […] Otóż te właśnie pointy rozumiał Cycero […] pod dowcipnymi myślami, które sprawiają przyjemność. Gdyby się im odjęło ten ornament słowny, nie byłoby w treści niczego z pointy". M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki* (*Praecepta poetica*), przeł., oprac. S. Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 15.

31 Propozycję podziału konceptyzmu na: styl myślowy, styl językowy (argucja) oraz tzw. *stylus ingeniosus* będący połączeniem dwóch pierwszych wysunęła Barbara Otwinowska w artykule *Od „maniery" do „stylu" – paragon sztuki i literatury* [w:] *Estetyka – poetyka – literatura*, red. T. Michałowska, Wrocław 1973, s. 111.

32 B. Falęcka, *Poeta – konceptysta* [w:] tejże, *Sztuka tworzenia*, Wrocław 1983, s. 79. Zob. też: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005.

33 E.R. Curtius, *Manieryzm* [w:] tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 301 i nast.

34 Także Mirosław Korolko podkreśla, że już starożytni teoretycy retoryki łączyli ze sobą te terminy. Zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 39, 51.

ingegno, hiszpańskie *ingenio*, angielski *wit*, francuski *esprit*, staropolski *dowcip*"[35].

Rzecz wydaje się przesądzona. Demokryt Młodszy widzący to, czego inni nie dostrzegają, znający przyczyny różnych rzeczy (taką przyczyną jest diagnozowana przezeń melancholia): „a man of an excellent wit, profound conceit" – mistrz wiedzy i ciętej riposty, może zostać, jak uczynił to Tadeusz Sławek, określony mianem „człowieka wielkiego umysłu i głębokiego dowcipu". Jego spojrzenie jest przenikliwe, filozof wychodzi do portu i śmieje się do rozpuku z tego, co znajduje się w polu jego widzenia. Tym bardziej, że sam o sobie mówi: „Niczym filozof stoicki, ogarniający jednym spojrzeniem wszystkie wieki słyszę i widzę, co dzieje się dokoła, jak ludzie pędzą, galopują, kotłują się […] sam pozostając z dala od swarliwych spraw sądowych śmieję się sam do siebie z marności dworu, nad wszystkim, i nad wszystkimi się śmieję. Jestem jeno widzem przypadków i awantur będących udziałem innych ludzi, przyglądam się temu, jak odgrywają swe role, które na różne sposoby odtwarzają przede mną niczym na scenie jakiej lub w teatrum"[36]. Jest zdystansowanym wobec poznawanych przez siebie przedmiotów tylko li ich obserwatorem. Jest tylko spojrzeniem[37]. W ten oto sposób zaczyna pętlić się gra spojrzeń. Ja patrzę na zwłoki Kindta, Tulp patrzy w prawo, dwóch mężczyzn wpatruje się wprost we mnie, reszta spojrzeń rozbiega się w różnych kierunkach. Abderyci siedzą na pagórku, obserwując Demokryta rozmawiającego z Hippokratesem. Według nich filozof oszalał z nadmiaru wiedzy, *épistéme*. Sam Demokryt zaś już wcześniej zajmował wobec nich pozycję zdystansowanego obserwatora. Jedyna relacja,jaką utrzymywał z otoczeniem, to relacja w obrębie spojrzenia. Demokryt Młodszy obserwuje ludzi na scenie świata, choć sam jest aktorem przymierzającym cudze imię własne. Oto aktor z ekskluzywnej pozycji widza ogląda nieświadomych nieprawdziwości wszystkiego, co ich otacza, aktorów w *theatrum mundi*. Precesja widzialności to wszak warunek wszelkiego spektaklu teatralnego. Oto zatem i „pan-opticon": „krąg wszech-spojrzeń",

35 D. Gostyńska, Czym jest koncept? Objaśnienia i komplikacje [w:] tejże, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 6–7.

36 R. Burton, *Anatomia…*, dz. cyt., s. 50–51.

37 Cyceron na przykład pisał o Demokrycie, co następuje: „Ten człowiek myślał nawet, że wzrok tępi bystrość umysłu, a gdy drudzy często nie widzieli co było przed ich nogami, on przebiegał całą nieskończoność, nie zatrzymując się na żadnej granicy". Cyceron, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. E. Rykaczewski, Warszawa 2009, ks. V, s. 246.

„wszech-widzialności". Wewnątrz człowiek przyszpilany wzrokiem. Człowiek spoglądający w okręgu widzenia, w obieży spojrzeń. Spojrzenie skrzyżowane ze spojrzeniami.

Jakim spojrzeniem jest Demokryt? Jego charakterystyka zdaje się spełniać wskazywane przez Arystotelesa kryteria jednej z trzech modalności *bíos*, czyli form życia właściwych jednostce bądź grupie, trzech trybów życia w murach *pólis*. Stagiryta wyróżnił *bíos apolaustikos*, czyli życie, w którym szczęściem podstawowym są zwykłe przyjemności cielesne – tak żyje niewykształcony ogół, prostacy, to życie najbliższe naturze niewolnika, jedynym horyzontem takiej egzystencji jest konsumpcja, używanie, cielesna rozkosz[38]. Ludzie o wyższej kulturze, zauważał Stagiryta, wyznaczają sobie cele w działalności obywatelskiej, ale i taka egzystencja ma swoje wady – „pólitikoi" zabiegają bowiem o zaszczyty, majątek, które są pożyteczne, owszem, ale tylko jako środki do innych celów[39]. Życie najdoskonalsze to życie spędzone na rozumowej kontemplacji, *bíos theoretikós*. To aktywność najwyższa, wszak „rozum jest najlepszą naszą częścią, i z przedmiotów poznawalnych najlepsze są te, które są przedmiotami rozumu"[40]. To czynność najbardziej ciągła. Teoretyczną kontemplację, powiadał Stagiryta, miłuje się dla niej samej, z kontemplacji nie rodzi się bowiem nic prócz samej kontemplacji[41]. Filozof bezsprzecznie usytuował wszelkie poznanie, wszelką działalność rozumową po stronie najwyższego z trzech rodzajów życia – *bíos theoretikós*. Jak pisał: „rozum bardziej niż cokolwiek innego jest człowiekiem"[42]. Demokryt czuje się jeno spojrzeniem, zgodnie z etymologią, wedle której *theoría* jest przede wszystkim kwestią spojrzenia czystego *nous*. Spojrzenie jego bystrego umysłu dostrzega przyczyny rzeczy i pod powłoką tego, co jednostkowe, zróżnicowane, zdaje się odnajdywać *tertia comparationis*. Ta zdolność odnajdywania tego, co ogólne, wspólne, sygnowana jest mocą koniunktywnego przedrostka „con-" w wyrazach „conceptus" i „conceit".

Ale sytuacja jest bardziej skomplikowana. Demokryt nie jest u Burtona figurą statycznego, stabilnego i syntetyzującego spojrzenia. „Żywioł błądzenia nigdy mnie nie opuszczał – pisze Anglik i dodaje – kto mieszka wszędzie,

38 Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł., oprac. D. Gromska, Warszawa 1982, ks. I, s. 10, 1095 b 17–1095 b 20.
39 Tamże, s. 10–12, 1095 b 20–1096 a 10.
40 Tamże, ks. X, s. 378–379, 1177 a 20.
41 Tamże, s. 380, 1177 b 1.
42 Tamże, s. 382, 1178 a 5.

nie mieszka nigdzie"[43]. Zobrazowany jest w ciągłym ruchu, nieustannie przemieszcza się między światem na zewnątrz ogrodu – na przykład portem, i studiami w samym ogrodzie. Podczas każdej kolejnej wycieczki jego spojrzenie dostrzega, jak sam powiada, że „królestwa, prowincje spowija melancholia, miasta, rodziny, wszelkie stworzenia wegetatywne, sensytywne i rozumowe, każdego typu, rodzaju, gatunku, w każdym wieku i w każdej kondycji są rozstrojone („out of tune") […], zanim jeszcze przyjdą na świat, już są zakażone kielichem zepsucia („they are intoxicated by error's cup"). […] Któż bowiem nie jest pozbawiony rozsądku („fool"), pełen melancholii, szalony? «Qui nil molitur inepte», kto nie jest chory na umyśle? A głupota, melancholia i szaleństwo są jedną chorobą, której na imię Delirium"[44]. Portretowany przez Burtona Demokryt, zdegustowany otaczającą go rzeczywistością, wycofuje się do swojego ogrodu. Wokół niego świat rozpada się na wielość niezbornych, bezładnych rzeczy, które w dodatku pozbawione są własności, tożsamości i autentyczności. Melancholia petryfikuje bowiem wszystko, wszystko przeżarte jest jej kwasem. Rynek miejski to pułapka, jaką zastawili na siebie ludzie. Świat to chaos, bałagan zachowań, nieczystości, teatr hipokryzji („the theatre of hipocrisy"), kiermasz łotrostw („a shop of knavery"), scena pełna bełkotu, gadaniny („the scene of babbling"). Jedyną boginią, którą się uwielbia, jest Dea Moneta, Królowa Pieniądz, poza tym nie istnieje już jakakolwiek wartość wartości. Wartości pozbawione są mądrość, uczciwość, religia[45]. Upadkiem dotknięta jest przyroda, świat organiczny, zwierzęta, ale i instytucje konstytuujące *pólis*[46].

Także sam człowiek, powiada *alter ego* Roberta Burtona, zatracił indywidualność, spójną i stabilną tożsamość. „Zmienia kształty niczym kameleon lub jak Proteusz – czytam w *Przedmowie* – dwadzieścia członków i osób („persons") porusza się w nim jednocześnie […] ma kilka twarzy, ubiorów i osobowości („character") dla każdego, kogo spotyka"[47]. Jest niespójny, niesamowity, to znaczy pozbawiony tożsamości. Jego niezborne zachowania nie posiadają *iunctim*, dziwactwa nie znajdują głębszego uzasadnienia. Jego dewiza: „Omne

43 R. Burton, *Anatomia…*, dz. cyt., s. 50.

44 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 28. Zob. też: *Słownik pochodzenia nazw i określeń medycznych. Antyczne i nowożytne dzieje chorób w ich nazwach ukryte*, oprac. K.W. Zieliński, współpr. H. Zalewska-Jura, Bielsko-Biała 2004, s. 188, hasło: *delirium*.

45 Tamże, s. 43. Zob. też: C. Crignon-De Oliveira, *Mercantilisme et utopie dans la „Préface" de L'Anatomie de la Mélancolie de Robert Burton*, „Revue de Métaphysique et de Morale", 2003, nr 3, s. 345–363.

46 Jak w noweli epistolograficznej *O śmiechu Demokryta*, w której Hippokrates pisał do Dionizjusza, personifikując trackie miasto: „Jak jedna dusza całe miasto zachorowało razem ze swoim obywatelem". Pseudo-Hippokrates, *List 13* [w:] tegoż, *O śmiechu…*, dz. cyt., s. 56.

47 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 43.

meum, nihil meum"[48] – sygnuje byt pozbawiony stałych własności, niestabilną egzystencję, frenetyczne bycie.

Znamienna jest w tym kontekście figura syna Posejdona, Proteusza. Kiedy Jan Kochanowski przywoływał tę postać w trzeciej księdze *Fraszek* (*Do gór i lasów*), łączył ją z opisem życia pędzonego w zgodzie z porządkiem natury, kosmicznym rytmem przemian:

> Wysokie góry i odziane lasy!
> Jako rad na was patrzę, a swe czasy
> Młodsze wspominam, które tu zostały,
> Kiedy na statek człowiek mało dbały.
> Gdziem potym nie był? Czegom nie skosztował? [...]
> Dziś żak spokojny, jutro przypasany
> Do miecza rycerz; dziś miedzy dworzany
> W pańskim pałacu, jutro zasię cichy
> Ksiądz w kapitule [...]
> Taki był Proteus, mieniąc się to w smoka,
> To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka.
> Dalej co będzie? Śrebrne w głowie nici.[49]

Krzysztof Mrowcewicz podkreślał w odniesieniu do tej fraszki łączność Proteusza z rytmem natury, u Kochanowskiego dodatkowo zestawioną z neoplatońską wiarą w zasadniczą jednorodność substancji całego stworzenia i odwieczny związek życia ludzkiego z kosmicznym makroorganizmem wszechświata[50]. Fenomeny opisane we fraszce spaja wewnętrzny porządek. Proteusz doznaje przemian w cztery żywioły: wodę (deszcz), ogień, powietrze („barwa obłoka") oraz ziemię (symbolizowaną za pomocą figury smoka). Tak też autobiograficzny podmiot liryczny jest zanurzony w rytmie epok życia ludzkiego: jego młodość przechodzi w spokój wieku średniego, który już zaczyna przeglądać się w patynie starości, „kiedyś" przeszło w „dziś" i spokojnie oczekuje nadchodzącego „jutra", żak staje się rycerzem, dworzanin księdzem. Mit o Proteuszu, podkreśla Mrowcewicz, wprowadza w tę zmienność

48 Tamże, s. 20.

49 J. Kochanowski, *Do gór i lasów* [w:] *Patrząc na rozmaite świata tego sprawy. Antologia polskiej poezji renesansowej*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1984, s. 75.

50 K. Mrowcewicz, *Człowiek w świecie ładu* [w:] tegoż, *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, Wrocław 1987, s. 123–124. Zob. też: tenże, *Proteusz i cztery żywioły. Wątki platońskie i hermetyczne we fraszce „Do gór i lasów"* [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984, s. 171–181.

porządek natury, wskazuje na umieszczenie jednostki w otulinie kosmicznego rytmu natury i jej cyklicznych przemian[51].

U Roberta Burtona sytuacja jest tylko do pewnego stopnia podobna, w większej mierze dokonuje on bowiem zerwania z tradycją „religio", to znaczy więzi między mikro- i makrokosmosem, jeśli ta miałaby zakładać stabilną ontologię i hermeneutyczny prymat sensu w domenie stworzenia. Z jednej strony, gdy Demokryt Młodszy pisze: „Kulminujący Saturn patronował mym narodzinom, a Mars, który z nim w znacznej pozostawał koniunkcji ukształtował me obyczaje"[52], nawiązuje do tej samej wizji ciągłości między makro- i mikroświatem, łącząc ją z zarazem patologią humoralną Hippokratesa. Z drugiej jednak, kiedy Burton pisze z większą nawet mocą: „człowiek zmienia kształty niczym kameleon lub jak Proteusz"[53], a następnie poświęca czternaście kolejnych akapitów (rozpoczynających się anaforycznym „To see a man / servant / scholar / mother / poor fellow / wise men") na drobiazgową i indukcyjnie enumeracyjną analizę niestabilności społecznych, rozpadu tożsamości, erozji wartości, wypłukania ze wspólnoty punktów orientacyjnych (dobro – zło, mądrość – głupota etc.) – po prostu wskazuje na wszechobecny i wszechobejmujący chaos, przemieszanie bytów, utratę ontologicznych i etycznych własności, rozpad jakiegokolwiek porządku. Proteusz Burtona nie jest symbolem wewnętrznego spoiwa przepajającego stworzenie. Funkcjonuje niczym pęknięta metonimia rejestrująca wprawdzie aspekty, fragmenty, ułamki i ułomki, ale nie odsyłająca ich nigdy i nie sytuująca wobec jakichkolwiek całości. Pod jego rozmaitymi wcieleniami nie ma zasady scalającej, tak jak pod barwami kameleona nie ma zwierzęcia, a pod maskami aktorów na scenie życia jakichkolwiek osób, jakiejkolwiek autentycznej tożsamości. W takim świecie wzrok rejestruje metamorficzne, niestabilne kształty, ale niczym chmury wskazywane przez Hamleta Poloniuszowi, są one tylko efektem zewnętrznego zetknięcia się czyjegoś spojrze-

51 Tamże, s. 128–129.

52 R. Burton, *Anatomia…*, dz. cyt., s. 50.

53 Cały fragment, m.in. z racji enumeracyjności, zachowuje wysoki wskaźnik emocjonalności: „To see a man turn himself into all shapes like a camelion, or as Proteus, *omnia transformans sese in miracula rerum*, to act twenty parts and persons at once, for his advantage, to temporize and vary like Mercury the Planet, good with good; bad with bad; having a several face, garb, and character for everyone he meets; of all religions, humours, inclinations; to fawn like a spaniel, *mentitis et mimicis obsequis*, rage like a lion, bark like a cur, fight like a dragon, sting like a serpent, as meek as a lamb, and yet again grin like a tiger, weep like a crocodile, insult over some, and yet others domineer over him, here command, there crouch, tyrannize in one place, be baffled in another, a wise man at home, a fool abroad to make others merry". R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 43.

nia z powierzchnią przedmiotu, są tylko wyglądami, pod którymi nie kryje się nic stałego. W każdej chwili byle podmuch może je zdekomponować bądź po prostu rozwiać.

Dotknięte chorobą są świat, w którym Demokryt Młodszy żyje, zwierzęta, rośliny, nawet minerały, chore są królestwa, państwa, miasta i rodziny. Rozpadają się na niestabilne, metamorficzne i ruchome elementy. Chora jest jego dusza i ciało. Robert Burton ustami filozofa znajduje jedno określenie dla tej choroby: „melancholia"[54].

Zarazem dokonuje szczególnej ontologizacji melancholii[55]. Melancholia to w jego ujęciu nie tylko choroba ciała i duszy ludzkiej, ale wręcz sposób istnienia. Dotyka ona minerałów, roślin, zwierząt, ludzi i instytucji. Właściwie należałoby napisać, że melancholia nie jest emocją ani stanem psychicznym, nie jest też substancją czy cechą – ona sprawia, że wszystko, co kiedyś spójne, ulega rozpadowi, że byty, cechy, działania, stany i procesy stają się niezależne. Melancholia to przeciwieństwo grawitacji, jej efektem jest rozproszenie, chaotyczny wir akcydensów pozbawionych spoiwa.

Świat, jaki dostrzega Demokryt, nie tylko jest rozstrojony, to świat, który wypadł z zawiasów, w którym młodzi, starzy i w średnim wieku – wszyscy są głupi i zdziecinniali. Pozbawione tożsamości i autentycznej egzystencji ludzkie kształty („Skąd mam wiedzieć, żeś człowiek? Po kształcie? – pyta Demokryt za św. Janem Chryzostomem i odpowiada – Widzę zwierzę podobne do człowieka!"[56]) zamieszkują pełen chaosu świat, w którym nie panuje

---

54 Zob. M.A. Lund, *Robert Burton The Spiritual Physician: Religion and Medicine in „The Anatomy of Melancholy"*, „The Review of English Studies. New Series", 2006, nr 232, s. 665–683.

55 Zob. T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii"*, „Literatura na Świecie", 1995, nr 3, s. 63 i nast.

56 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 49. To motyw, który pojawił się także u innych bohaterów tego artykułu. Nie tylko bowiem Kartezjusz problematyzował kwestię spojrzenia i niepewności jedynie zmysłowego postrzegania. „Lecz oto spostrzegam przez okno ludzi przechodzących ulicą. […] Cóż jednak naprawdę widzę prócz czapek i szat, pod którymi mogłyby się ukrywać automaty, lecz sądzę, że to są ludzie" (R. Descartes, *Medytacja druga: O naturze umysłu ludzkiego. Że jest on bardziej znany niż ciało* [w:] tegoż, *„Medytacje o pierwszej filozofii" wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz „Rozmowa z Buranem"*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958, t. 1, s. 40). Analogiczny splot zagadnień znajduje się również w *O śmiechu Demokryta*. Jakkolwiek filozof zrazu podkreśla: „jedynie postrzeganie zmysłowe prowadzi człowieka do nieomylnego myślenia", to jednak wydobywa w liście do Hippokratesa złudność panoptyzmu, pułapkę, w jaką wpada człowiek obserwujący tylko powierzchnie rzeczy, ich zmysłowe przejawy: „gdybyś zastał mnie nie przy pisaniu, lecz […] gadającego do siebie, to znów zasępionego, to znów uśmiechającego się do swoich myśli […] mógłbyś uznać na podstawie obserwacji tego, co widać, że Demokryt prawdopodobnie wykazuje objawy szaleństwa. Lekarz nie może jednak zdiagnozować choroby wyłącznie na podstawie oględzin" (Pseudo-Hippokrates, *List 17*, *List 18* [w:] tegoż, *O śmiechu…*, dz. cyt., s. 73, 78–79).

już żaden porządek, tak biologiczny, jak społeczny, polityczny oraz moralny, a nawet, Burton radykalizuje w ten sposób swoją tezę: kosmiczny. Skoro Kopernikanie wierzą, że Ziemia to planeta odbijająca światło jak Księżyc, zaś Kepler utrzymuje że Księżyc jest zamieszkany, to Ziemia może być uznana za księżyc Księżyca. Jeżeli Ziemia jest księżycem Księżyca, to tak w głębi oraz na powierzchni naszej planety, jak i w przestrzeni kosmicznej panuje jeden wielki chaos, bałagan i brak stabilności[57]. *Anatomia melancholii* odnotowuje stan powszechnej anomii. Jak śpiewała Kora w piosence pt. *Szał niebieskich ciał*:

Saturn zimnem Ziemię smaga
Lód się w moje serce wkrada
W oku chętnie się sadowi […]

A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją
A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją

Patrzę w lustro na przyjaciół
Jacyś mniejsi, pokorniejsi
W półuśmiechach, w półmarzeniach
W gestach, pozach bez znaczenia […]

A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją
A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją.[58]

Melancholia to choroba uniwersalna, to epidemia materialna, biologiczna i duchowa. Melancholia w ujęciu Roberta Burtona z 1621 roku to pierwszy znany mi opis, konceptualizacja oraz zapis tego, co 250 lat później Friedrich Nietzsche nazwie metafizyczną, ontologiczną, epistemologiczną, etyczną i semantyczną słabością bytu, ludzi, świata i znaczeń. Nietzsche zarezerwuje dla tego zjawiska termin „nihilizm" i powiąże z początkiem nowoczesności, czyli „śmiercią Boga" – absolutnego spoiwa wszystkich różnorodnych rzeczy mate-

57 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 51. Warto zwrócić uwagę na fakt, że wir tożsamości, ról oraz funkcji dotyka bohaterów historii Demokryta już od wczesnych jej zapisów. W przywoływanej powyżej i atrybuowanej Pseudo-Hippokratesowi noweli miejscami oraz rolami zamieniają się nie tylko lekarz i pacjent (Hippokrates, Demokryt), ale także zdrowy i chory (Demokryt, mieszkańcy Abdery).
58 Kora, *Szał niebieskich ciał* [w:] tejże, *Stoję, czuję się świetnie*, Wrocław 2014, s. 45–46.

rialnych, gwaranta pewnego poznania i tożsamości bytów, źródła-warunku sensu, prawdy i poznania[59]. Wraz z tym, jak pisał filozof w ukończonej wiosną 1882 roku *Radosnej wiedzy*, „największym wydarzeniem ostatnich czasów" (Nietzsche posługuje się tutaj figurą spektaklu), dawna pewność bytowania obraca się w powszechne zwątpienie, świat staje się obcy, zaś człowiek budzi się nagle w „pięknym chaosie istnienia"[60]. Zewsząd otaczają go ruiny, wszystko dotknięte jest rozkładem. A pamiętajmy, że podobne doświadczenie stało się udziałem nie tylko Burtonowskiego Demokryta, ale i Shakespeare'owskiego Hamleta. Wszyscy oni stoją pośród zmurszałych ruin, w zachwaszczonym ogrodzie zapełnionym gnijącymi resztkami rozkładających się ciał czegoś, co kiedyś było wartościowe. „'tis an unweeded garden, that grows to seed"[61], powiada książę Danii. Świat to nieplewiony ogród, którego nie sposób uporządkować, ożywić, zestalić w konstrukt przypominający nie tylko francuski, ale choćby i angielski ogród uporządkowanych emocji, kierunków poruszania się etc. W ujęciu Nietzschego wraz ze śmiercią Boga, podmiotu najwyższego spojrzenia, rozpada się gmach *épistéme* wzniesiony przez czysty rozum, rozpływają się punkty orientacyjne, upada geografia, sens i porządek zostają wypłukane z domeny (świadomie nie posługuję się tutaj rzeczownikiem „porządku") stworzenia. Nic nie jest już pewne ani stałe.

> Ogólny charakter świata to [...] wieczny chaos[62], nie w sensie braku konieczności, ale w sensie braku porządku, rozczłonkowania, formy, piękności, mądrości [...] Strzeżmy się mówić, że w naturze istnieją prawa. Istnieją tylko konieczności [...] Strzeżmy się mówić, że śmierć jest przeciwieństwem życia. To, co żyje, jest tylko pewną odmianą martwoty, bardzo rzadką odmianą.[63]

59 Zob. R. Grant Williams, *Disfiguring the Body of Knowledge: Anatomical Discourse and Robert Burton's „The Anatomy of Melancholy"*, „English Literary History", 2001, nr 3, s. 593–613.
60 F. Nietzsche, *Radosna wiedza („La gaya scienza")*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, ks. IV, s. 181 [i] 229–230.
61 W. Shakespeare, *Hamlet...*, dz. cyt., s. 673.
62 Warto pamiętać, że „chaos" to nie tylko bezład, brak uporządkowania, zasady scalającej. To nade wszystko, jak poświadcza autorytet Samuela Lindego, 'zamęt, odmęt, mieszanina, gmatwa, das Chaos. Właściwie massa pierwsza zmieszana żywiołów'; zob. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807, t. 1, cz. 1, s. 231, hasło: *chaos*. Chaos to stopień zero tworzywa i tworzenia: płynne elementy, wymieszane żywioły, byty, czynności, działania, procesy, stany i atrybuty, to metamorficzność, ruch, niestabilność, bałagan zjawisk, brak początku, zasady, warunków możliwości jakiejkolwiek syntezy. Zob. też: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, kom. red. S. Bąk i inni, hasła oprac. S. Bełdowski i in., Wrocław 1968, t. 3, s. 175, hasło: *chaos*.
63 Tamże, ks. III, s. 125–126.

Nietzsche wskazuje na względność klasyfikacji i atrybucji: „żywe" – „martwe". Jak wcześniej Burton i Rembrandt, podkreśla, że żaden byt nie jest tożsamy z sobą samym. Ludzkie i nieludzkie, żywe i martwe, naturalne i sztuczne, biologiczne i techniczne zaczynają oto wirować na chaotycznej karuzeli nowoczesności, która piórem niemieckiego filozofa z dwustu pięćdziesięcioletnim opóźnieniem zaczęła rozpoznawać swój niezdrowy stan, która piórem angielskiego melancholika i pędzlem holenderskiego malarza dokonała bodaj czy nie pierwszych rozpoznań i postawiła wstępne diagnozy odnośnie do siebie samej. „Gnôti seautó". „Cognosce te ipsum". I pozbądź się wszelkiej nadziei.

Co jednak ze spojrzeniem Demokryta? *Anatomia melancholii* opatrzona została frontyspisem z dwunastoma drzeworytami i opisem każdego z nich. Oktawa opisująca pierwszy z kwadratów frontyspisu głosi:

Old Democritus under a tree,
Sits on a stone with book on knee;
About him hang there many features,
Of Cats, Dogs and such like creatures,
Of which he makes anatomy,
The seat of black choler to see.
Over his head appears the sky,
And Saturn Lord of melancholy.[64]

Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu
Rozłożył księgę, siedzi na kamieniu;
Na ziemi leżą rozrzucone szczątki
Psów, kotów, jako też innych zwierzątek,
Które on rozciął sztuką anatoma
Pragnąc żółć czarną wydobyć z ich łona.
Nad nim na niebie w całej swojej glorii
Zawisnął Saturn, książę Melancholii. [65]

Oto zniesmaczony minerałami, roślinami, zwierzętami, ludźmi, rodzinami, prowincjami, królestwami, światem sublunarnym, całym kosmosem, Demokryt wrócił do swojej ustroni, by oddać się *bíos theoretikós*. To, co ujrzał za granicami swojego ogrodu, oddają niedawne w gruncie rzeczy, bo pochodzące z 1611 roku słowa Johna Donne'a z elegii pogrzebowej pt. *An Anatomy of the World:*

Except they headlong come and fall upon
An ominous precipitatiön.
How witty's ruin, how importunate
Upon mankind! [...]
And new philosophy calls all in doubt;
The element of fire is quite put out;
The sun is lost, and th' earth, and no man's wit

Które na złamanie karku rodzą się,
A potem wpadają w złowieszczy pośpiech.
Cóż za gruzy rozumu, jakie ciężkie
Dla rodzaju ludzkiego! [...]
Nowa filozofia wątpi we wszystko;
Element ognia już zupełnie wygasł;
Słońce przepadło i ziemia, żadna myśl

64 R. Burton, *The Argument of the Frontispiece* [w:] tegoż, *The Anatomy...*, dz. cyt., s. XIII.
65 R. Burton, *Anatomia...*, dz. cyt., s. 54.

Can well direct him where to look for it.	Nie pomoże człowiekowi ich znaleźć.
And freely men confess that this world's spent,	I mówią ludzie, że kończy się ten świat,
When in the planets tand the firmament	Skoro na firmamencie, pośród planet
They seek so many new; they see that this	Tak wiele widać nowych; wiedzą też, że
Is crumbled out again to his atomies.	Cały rozsypał się znów na atomy.
'T is all in pieces, all coherence gone,	Wszystko potrzaskane, żadnej spójności,
All just supply, and all relatiön.[66]	Wszystko jeno protezą i wszystko względne.

Całość stworzenia dotknięta jest brakiem zdrowia, wszystko jest wątpliwe, niczego nie można być pewnym. Obumierają żywioły, ogień gaśnie, blask słoneczny nie ciemnieje – on w ogóle zanikł. I nawet najtęższe umysły nie potrafią odnaleźć ani przywrócić dawnej harmonii, porządku przemian. Podmiot liryczny Donne'a stoi pośród gruzowiska rozumu, w rozpadlinie myśli, a przestwór nieba straszy rozproszonymi bezładnie planetami. „Wszystko rozsypane w proch, zerwane wszelkie więzi, wszystko jest tylko pozorem i wszystko jest względne"[67]. To nie jest topos świata na opak. To nie „scholarski mięsopust zuchwały", motyw karnawału, po zakończeniu którego równowaga i prymat zasad we wszechświecie zostaną przywrócone[68]. Shakespeare („The time is out of joint"[69]), Donne („Then as mankind, so is the world's whole frame / Quite out of joint"[70]), Burton („all creatures […] are out of tune"[71]), dużo później także Nietzsche – wszyscy rejestrują krach świata ładu, upadek arytmetyki, geometrii i hermeneutyki, dekompozycję kosmosu, rozpad, którego już nawet glazura sztuki i fasada ładnych słów nie są w stanie zagadać ani przesłonić. Bo w bezdenną pustkę patrzącego Ja wpada wszystko, czegokolwiek dotknie ono swoim spojrzeniem: słowa, wypowiedzi, wyglądy, części przedmiotów, fragmenty ciał. Nic bowiem tak się nie rymuje, jak nadmiar i pustka, brak i przesyt.

Demokryt wraca zatem z portu do ogrodu, ale drzeworyt ukazuje scenkę dosyć koszmarną. Filozof oddaje się studiom, czyta bądź pisze, ale czy odnajduje

66 J. Donne *An Anatomy of the World* [w:] tegoż, *The Poems of John Donne from the text of the edition of 1633*, red. Ch.E. Norton, New York 1895, t. 2, s. 76, 90. Zob. też: D.A.H. Hirsh, *Donne's Atomies and Anatomies: Deconstructed Bodies and the Resurrection of Atomic Theory*, „Studies in English Literature 1500–1900", 1991, nr 1, s. 69–94.

67 Zob. *Wprowadzenie do lektury* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, współprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 2001, s. 5.

68 A warto pamiętać, że we Włoszech publiczne sekcje zwłok odbywały się właśnie podczas karnawału. G. Ferrari, *Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna*, „Past & Present", 1987, nr 117, s. 50–106.

69 W. Shakespeare, *Hamlet…*, dz. cyt., s. 679.

70 J. Donne, *An Anatomy…*, dz. cyt., s. 79.

71 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 28.

to, co ogólne i wspólne, *tertia comparationes*? Na ile jego wzrok łączy, zestawia, odnajduje podobieństwa? Jego przeszywające spojrzenie na zewnątrz ogrodu dostrzegało chaos, brak tożsamości, niespójność świata. Tu, w ogrodzie natomiast, zamiast oddawać się *bíos theoretikós* w łacińskim sensie tego wyrażenia: *vita contemplativa*, Demokryt Burtona nie łączy, nie scala, nie skupia się na tym, co wspólne. Odwróciwszy się od świata, toczy czerwonymi jak karbunkuł oczyma po ogrodzie zasłanym gnijącymi szczątkami porozcinanych w poznawczym zapale zwierząt. Rozsypany świat na zewnątrz zastąpiły teraz *dissiecta membra* zwierząt, niezborne, pofragmentowane truchła, pozostałości żywych kiedyś organizmów porozrzucane w anatomicznym szale.

„A man of an excellent wit, profound conceit" to rzeczywiście ktoś cechujący się bystrością umysłu, którą Arystoteles określał mianem *aghínoia*, na łacinę tłumaczonym jako *ingenii acumen*. W tym jednakże konkretnym przypadku spojrzenie Demokryta Młodszego, a zatem i spojrzenie Roberta Burtona: *theoría melancholikou*, raczej nie powinno być oddawane za pomocą „kontemplacji", „konceptu", a już na pewno „umysłu i dowcipu". Zwłaszcza, że i sam Demokryt Młodszy, który pożyczył sobie od kogoś innego imię, nie sili się na autentyczną inwencyjność, nie proponuje żadnych nowych odkryć. „Żadnych tutaj nowości poza tymi, które ukradłem od innych"[72] – pisze. „Omne meum, nihil meum", cytuje sentencję Makrobiusza, by po chwili dodać: „Niczym dobra gospodyni domowa zszywająca ubranie ze strzępów szmatek, pszczoła zbierająca wosk i miód z wielu kwiatów i łącząca je w nową całość […], pracowicie nagromadzałem ten centon z wielu pisarzy"[73]. Zresztą, jak pisze, i ci pisarze czerpali przecież z jeszcze innych pisarzy. Rozpad struktury własności dotyka w ten sposób i metodologicznego porządku dzieła Burtona. „Moje tłumaczenia czasem są raczej parafrazami aniżeli interpretacjami – czytam na dalszych stronach – Greckich autorów […] cytowałem za ich interpretatorami"[74]. Burton narusza tkankę własnego wywodu, szpikuje go cytatami, *quasi*-odniesieniami, faszeruje niezliczonymi obcojęzycznymi wtrętami. Obnażaszwy, otwiera zaplecze swojego dyskursywnego teatru, pokazuje kuli-

72 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 19.

73 Tamże, s. 20.

74 Tamże, s. 25. Jak wyliczył Michel Delon, *Anatomia melancholii* zawiera 13333 cytaty. M. Delon, *Un Encyclopédiste de la mélancolie*, „Magazine Littéraire", 2005, octobre-novembre, s. 54. Cyt. za: P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 36. Nie jest, oczywiście, niczym nowym w literaturze encyklopedycznej ani figura pszczoły, ani pokrewne jej bukietu, zbioru, gatunek centonu, „księgi kwiatów" itd. Niemniej, w tej konkretnej konceptualizacji rozpad struktury własności idzie dużo dalej i dużo głębiej. Ogarnia nie tylko porządek autorstwa przekazywanej wiedzy, odnosi się nie tylko do dzieła jako kompilacji. Jest po prostu zagadnieniem metafizycznym i ontologicznym.

sy przedstawienia. Jego pisanie na pewno nie czyni zadość epoce geometrycznych metod wykładu i ścisłego rozumowania. Miesza chronologię, dziedziny wiedzy, źródła, cytuje niedokładnie. Styl jego przedmowy to zapis koszmarnego snu Arystotelesa, neoplatoników, Kochanowskiego, Kartezjusza i Barucha Spinozy, to mroczny rewers ich uporządkowanych światów. To po prostu stenografia rozpadu. Rządzi tutaj wielka rozsypka, fragmentacja, dekompozycja, niespójność. Ciągi wyliczeń (przywodzące na myśl *Sonet 66* Shakespeare'a) nie zawsze znajdują uzasadnienie czy choćby słowo podsumowania. Enumeracje, zapisy rozmaitych indukcji nie znajdują uspójnienia w jakiejkolwiek arytmetyce syntetycznych gestów. Niepokój i bałagan świata manifestują się na stronicach encyklopedii Burtona. Wszystko zostaje poddane żywiołowi anatomizacji. *Theoreín* takiego człowieka, jego wzrok niczego nie scala, nie poszukuje wspólnych płaszczyzn. Najwyżej odnotowuje szeregami niezbornych faktów wielki demontaż kosmosu. Takie spojrzenie, spojrzenie Demokryta nie szuka wiązadeł, spoiw, zworników, nie łączy i nie wiąże – brutalnie przeszywa wszystko, na czym spocznie, rozcina każdą powierzchnię na atomy[75]. To spojrzenie to okular anatoma, skalpel chirurga, nie zaś *contemplatio* filozofa.

75 Prefiguracji takiego anatomicznego spojrzenia o ostrości chirurgicznego skalpela dopatruję się już w noweli Pseudo-Hippokratesa. Sławny lekarz przytacza w niej następujące słowa filozofa: „Chciałbym móc zajrzeć do wszystkich domów i nie pozwolić, by pozostała choćby jedna zasłona skrywająca wnętrze – tak, bym wiedział, co tam się dzieje. Zobaczyłbym, że […] Gdy więc patrzę na te ich wszystkie nic niewarte, nikczemne starania, jakże mam nie drwić z ich życia" (Pseudo-Hippokrates, *List 17*, dz. cyt., s. 75–76). Wiadomo, co Demokryt odnotowałby po drugiej stronie okien, we wnętrzach domostw: pałubowatość egzystencji, szeregi płaszczyzn, kształtów, czasem brył – wszystkich wydrenowanych, zżartych przez korniki melancholii.

Zastanawiające, że i precyzyjne (pamiętam tutaj o francuskim rzeczowniku *précis* – zarys) pod względem anatomicznym rozważania Kartezjusza umożliwia właśnie spojrzenie ostrzem wnikające w bryłę ciała, zestawianego w dodatku nie tylko z ideą *machinarium* ludzkiego *organonu*, ale wręcz mechaniką fontann i tego, co dzisiaj nazywamy parkami wodnymi: „Podobnie jak można było zauważyć, oglądając groty i fontanny założone w ogrodach naszych królów, że sama tylko siła, z jaką […] porusza się woda, wystarcza, by wprawiać tam w ruch rozmaite mechanizmy (*machines*)" (R. Descartes, *Człowiek*, dz. cyt., s. 12). Francuski filozof rozwija ten obraz. Pisze, że przedmioty zewnętrzne, które oddziałują na narządy zmysłów, „są jak zwiedzający, którzy, wkraczając do niektórych grot z fontannami, sami bezwiednie wyzwalają tam w ich obecności zdarzenia" (tamże, s. 12–13). Gdy zaś dusza rozumna trafi do wnętrza takiej maszyny, „będzie przypominać zarządcę fontann" (tamże, s. 13), który dowolnie manipuluje poszczególnymi instrumentami, organami. Oto dusza rozumna – czyste spojrzenie, bystry umysł jest niczym zwiedzający w fabryce ludzkiego ciała i dowolnie uruchamia poszczególne urządzenia. Nie inaczej czyni doktor Tulp, nie inaczej podąża wnętrzem ręki Kindta moje spojrzenie, po czym próbuje wniknąć w jego półotwarte usta, podczas gdy spojrzenia mężczyzn z obrazu wnikają we mnie.

„Ingenio acumen". Bystrość umysłu. „Sharp mind". „Acumen"– z łaciny ostrze, wierzchołek (na przykład kolca, żądła, łac. „aculeus") – przebija powierzchnię, wnika w zamkniętą dotychczas całość, rozdziera czyjąś / czegoś spoistość. Pozostawia po sobie ślad jak po nacięciu nożem, bliznę, której nie da się zaskle-pić i nie sposób się pozbyć. To zawsze otwarta, brocząca rana (gr. „trauma") powstała w wyniku rozdarcia od zewnątrz spoistości (na przykład skóry), wskutek naruszenia całości, integralności. „Acumen" zostawia otwarty ślad po przebiciu, nacięciu, stawia znak (wszak jest nim każda rana). Ta dziwna blizna, otwarta rana nosi miano „an-akólouthon". „An-akólouthon" to (także stylistyczny) ślad pozostawiony przez rozrywający ruch ostrza (gr. „acuere" – 'ostrzyć, pobudzać, dręczyć', ale także 'pomnażać')[76]. Może Demokryt Młodszy jest figurą śmiejącego się filozofa. Może i to, co wydobywa się z jego otwartych ust, to śmiech. Ale jeśli nawet, to ani wesoły, ani radosny. Demokryt smaga jak batem, jego głęboki dowcip („profound conceit") i wielki umysł („excellent wit") nie mają nic wspólnego z żartem, igraszkami słownymi. Demokryt smaga witką[77] dowcipu, batem umysłu. Perforuje glazurę dobrego samopoczucia Abderytów i Anglików, narusza ich wysokie mniemanie o sobie, rani uczucia.

Ostrze jego pióra namnaża ślady, znaki, rany, słowa i fasady. Skalpel jego anatomicznego spojrzenia narusza błony ciał, organizmów (biologicznych, politycznych i niebieskich), rozcina wszelkie spójności, uniemożliwia jakie-kolwiek zasklepienie. „Anakólouthon", anakolut swoją a-składniowością naru-sza gramatykę, gwałci reguły syntaktyczne i semantyczne, niszczy narrację. Powierzchnia ciała, ale też narcystyczna spójność wszelkiej tożsamości i opo-wieści (*diegesis*) zostają mocą tego spojrzenia rozerwane. *Technè* indywidualne-go, chirurgicznego spojrzenia wkracza tutaj w *physis* ciała, rozcięta *physis* ciała zdradza *nomos* natury (to w tym momencie naturalne i sztuczne, biologiczne i techniczne zaczynają tracić swoje ekskluzywne pozycje). Perforacja, otwarcie wnętrza i wydanie go na łup w teatralnym pokazie (każdy spektakl to prze-strzeń i dramat przecinających się spojrzeń), rana po przecięciu spojrzeniem anatoma, nieprzechodnim anakolutem, stanowią doświadczenie, wokół które-go pętli się encyklopedyczna logorea Demokryta Młodszego. Stanowią traumę,

76 Zob. Ł. Wróbel, *Chelifer cancroides (o konceptyzmie)* [w:] *Derrida/Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Puł-tusk 2006, s. 9–24; tenże, *Krytyka rozumu podzielonego. O Derridiańskim konceptyzmie*, „Studia Litteraria Polono-Slavica", 2008, nr 8, s. 93–118.

77 Dziękuję Panu Janowi Riesenkampfowi, który podczas poreferatowej dyskusji wysunął propozycję takiego właśnie tłumaczenia tytułowego pojęcia.

jaką pozostaje do dzisiaj encyklopedia Anglika, lekcja anatomii pana Burtona[78].

„Piszę o melancholii – pisze Robert Burton *alias* Demokryt Młodszy – aby być zajętym, by uniknąć melancholii. Nie ma większej przyczyny melancholii niż lenistwo, nie ma większego lekarstwa niż zajęcie się czymś. […] Pragnę pisaniem ulżyć memu umysłowi"[79]. Lekarstwem na melancholię, od której nie ma zresztą ucieczki (co manifestuje się do pewnego stopnia także w neurotycznym powtarzaniu przez narratora przedmowy samego słowa „melancholia" w tym i innych fragmentach), jest pisanie o niej. Podwajanie jej znaków, zwielokrotnianie fasad, dekoracji. Podmiot, który w punkcie wyjścia pozbawiony jest tożsamości i próbuje temu zaradzić, zgłębiając wymiary tej nieobecności, pozostaje jedynie złudzeniem, widmem, powidokiem zapisanych przez siebie słów. *Trickster* – błazen i aktor posługujący się protezą cudzego imienia mówi do nas o potrzebie autentyczności oraz jej dojmującym braku. Niespójny mówi o potrzebie spójności[80]. Oto prawdziwie nowoczesny podmiot: tragicznie rozbity, pozbawiony tożsamości i przepojony zbyt wieloma tożsamościami, zarazem obecny i nieobecny, manifestujący się i poszukujący siebie w odwlekającej i rozspójniającej aktywności pisania o własnym zaniku. Podmiot niekonsekwentny, który odwraca się od życia innych ludzi i zarazem tylko o nich mówi.

Powraca tutaj, tym razem w spersonifikowanej formie, figura anakolutu (gr. *anakólouthon*). To zabieg stylistyczny polegający na takim zniekształceniu konstrukcji składniowej, którego efektem jest niemożliwość gramatycznego, semantycznego przejścia między członami zdania, przerwanie ciągłości narracyjnej[81]. Jacques Derrida wskazywał, że w anakolut wpisana jest figura akolity (gr. *akólouthos* – ten, który podąża za kimś)[82]. Akolita podąża, anakolut ma zaś etymologicznie wpisaną w siebie niemożliwość podążania (*an-akólouthon*). Co istotne jednak, nie ma prostej opozycji między tym, który podąża, dostosowuje się (*akólouthos*), a tym, który przerywa bądź uniemożliwia

78 Także Kartezjusz, podejmując zagadnienie siedliska pamięci oraz mechanizmów powstawania wspomnień, pisał o perforującej, przebijającej powierzchnię tkaniny igle bądź rylcu zostawiających ślad, to znaczy punkt łatwego rozrywania się splotów włókienek mózgowych – wspomnienie. R. Descartes, *Człowiek*, dz. cyt., s. 50–51.

79 R. Burton, *Democritus*, dz. cyt., s. 18.

80 „For an inconstant man to write of constancy, a profane liver prescribe rules of sanctity and piety, a dizard himself make a treatise of wisdom". Tamże, s. 47.

81 Arystoteles pisał o solecyzmie, jednej z odmian anakolutu, że to błąd językowy polegający na braku, niezastosowaniu do dwóch równoległych terminów terminu trzeciego. Arystoteles, *Retoryka* [w:] tegoż, *Retoryka. Poetyka*, dz. cyt., ks. III, s. 250 (1407 b).

82 J. Derrida, *Following Theory* [w:] *life.after.theory*, red. M. Payne, J. Schad, London–New York 2003, s. 9 i nast.

dostosowywanie się. Podążanie w ostateczności implikuje własne przerwanie. By móc podążać, trzeba mieć możliwość zatrzymania się, potknięcia. Działanie i zaniechanie działania są bowiem do pewnego stopnia wymienne (stąd m.in. przykry stan zawieszenia, w jakim znajduje się nieustannie Hamlet). Oto nieciągły podmiot poszukujący warunków możliwości własnej ciągłości i potykający się o przyczyny oraz czynniki nieciągłości. Aktor wyrzekający na nieprawdziwość otaczających go postaci na deskach *theatrum mundi*. Poważnie i surowo śmiejący się filozof, który nieustannie rzuca się od portu do ogrodu i z powrotem. Który swoją narcystyczną tożsamość ciągle konfrontuje z nieusuwalnym wewnętrznym pęknięciem jej spójności. Zawsze w stanie odroczenia, zapisujący swój brak, zapisujący swoją obecność. Niepanujący nad własną niespójnością i demontażem kosmosu, choć zapisujący wszelkie ich przejawy z buchalteryjną skrupulatnością indukcjonisty-neurotyka. Reguły, zasady w jego świecie nie panują już nad sposobami postępowania, jak i syntaksa w jego tekście nie panuje nad treścią, ciągłością opowieści i ładem znaczeń. Nawet ciała niebieskie zamieniają się miejscami, wypadły z kolein i wariują. Nie słychać już muzyki sfer. Planety szaleją i śmieją się ostrym, rozdzierającym śmiechem Demokryta[83].

Jeżeli widzieć w *wit* i *conceit* tak ujmowaną *anakolouthia*, i zestawić z Burtonowską diagnozą melancholii jako zasadniczego sposobu bycia, podstawowego atrybutu (atrybut, pamiętajmy, nie jest cechą) wszystkiego, co istnieje, wówczas oba pojęcia nie będą do oddania za pomocą barokowej dysjunkcji poetów metafizycznych: „albo tak, albo tak", tym bardziej nie będą do oddania za pomocą manierystycznej koniunkcji „i tak, i tak"[84]. *Wit, conceit* to po prostu wewnętrznie rozbita oznaka (*trauma*) głęboko nieszczęśliwej świadomości wielkiego rozpadu, wyraz nowoczesnej w gruncie rzeczy tragedii: „ani tak, ani tak"[85]. Przedmowa Demokryta Młodszego taką funduje możliwość odpowiedzi na zasadnicze pytanie „miejskiego błazna miękkich podwórek" Hamleta: „Być czy nie być?", pytania przeformułowanego później na merkantylistyczny dylemat: „Mieć czy być?". Encyklopedia Roberta Burtona nie tai ludzkich słabości – nijak „być", nijak „nie być", nie sposób też „mieć". *Anatomia melancholii*

83 Ze skojarzenia składni (*syntaxis*) z poezją, astronomią i ruchem obrotowym ciał niebieskich (*syntaxis*) korzysta B. Johnson. B. Johnson, *Poetry and Syntax. What the Gypsy Knew* [w:] tejże, *Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore 1985, s. 67–75.

84 Zob. B. Otwinowska, *„Concors discordia" Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*, „Pamiętnik Literacki", 1968, z. 3, s. 81–110.

85 Zob. T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* [w:] tegoż, *Selected Essays*, London 1949, s. 281–291.

to gorzki rachunek, który wystawia ekonom(ia) bankructwa: metafizycznego, ontologicznego, egzystencjalnego i aksjologicznego.

Anakolouthia jako zasada Demokrytejsko-Burtonowskiego *wit* i *conceit* wraz z akumenem, do którego odsyłają, komplikują grę opozycji (wnętrza i zewnętrza, tożsamości i nietożsamości, świata i znaku, natury i kultury, biologii i techniki, wartości i ich braku), zaburzają klarowną parcelację atrybucji. Uniemożliwiają jakikolwiek pewny wybór między nimi. Nie znoszą w tej konkretnej konceptualizacji wewnętrznych pęknięć (*an-akólouthon* jako ten, który nie podąża, który się zatrzymuje, jakkolwiek samo podążanie, *akólouthia* wpisane jest w jego strukturę), raczej łączą je w dziwne, aporetyczne figury owocujące niemożnością podjęcia decyzji, melancholijnym szaleństwem namysłu nad niemożliwością gestów, wyborów, ruchu, bezruchu, nad niestabilnością dystynkcji żywe – martwe, naturalne – sztuczne. Jednym z ich produktów jest technicyzacja człowieka, groteskowe złączenie natury z techniką, które zresztą prowadzi tylko do dalszych analiz, sekcji, owocuje kolejnymi pokazami maszynerii organizmu[86]. Heterogeniczność wydobywa bowiem powszechną i zasadniczą nietożsamość. Tak jakby do epoki ironicznego rozpadu (której patronuje Nietzsche) droga wiodła przez etap groteskowej niezborności odnotowanej pędzlem Rembrandta i piórem Burtona.

Jeżeli szukać wyrazu mogącego oddać to wielokierunkowe i wielowymiarowe rozcięcie, to takiego, który sam będzie powielał tę niezborność. Anatomiczne spojrzenie Demokryta i Burtona nawet jeśli jest *theoría*, to raczej nie: *contemplatio*. Wszystko rozbija się tutaj o przedrostki. Demokryt Młodszy

86 Warto pamiętać, że renesansowym lekcjom anatomii patronuje opublikowane w 1543 roku w Bazylei *De humani corporis fabrica libri septem* autorstwa Andreasa Vesaliusa. Na to powstałe w pracowni Tycjana monumentalne dzieło składa się około 700 stron wypełnionych trzystoma anatomicznymi drzeworytami łączącymi naukowy realizm z zaskakującym z dzisiejszej perspektywy wyczuciem artyzmu (autorem rycin był uczeń Tycjana, Jan van Calcar). Strony *Budowy ciała ludzkiego* zapełnione są szkieletami lub preparatami mięśniowymi ukazanymi w typowych dla renesansowych wizerunków pozach zastygłych w ruchu ludzi: na tle przyrody, podczas wykonania określonych czynności. Prezentują np. szkielet oparty o grób, podpierający podbródek i zerkający wymownie na czaszkę; ciało bez skóry idące przez pole; ukazany na tle pobliskich wzgórz czy też skał zmęczony szkielet opierający się o stylisko łopaty. Vesalius, krótko mówiąc, nie tylko analizuje, jak przystało na anatoma, ciało ludzkie jak fabrykę, ale w dodatku pokazuje jego funkcjonalną logikę, strukturalne związki i współzależności. Co oznacza, iż czyni to ciało zarażone pustką, ciało nawiedzane przez niepewne siebie Ja, nie tyle zwłokami, co mechanicznym, układem wzajemnie sfunkcjonalizowanych elementów. Ch. Singer, E. Ashworth-Underwood, *The Rebirth of Science* [w:] tychże, *A Short History of Medicine*, Oxford 1962, s. 90–95; Z. Gajda, *Rozwój anatomii* [w:] tegoż *Do historii medycyny wprowadzenie*, Kraków 2011, s. 309–310.

doświadczający rozpadu świata, nietożsamy z samym sobą i otoczony rozrzuconymi szczątkami porozcinanych przez siebie zwierząt, nie tyle ma je ustawione jako przedmioty w polu pasywnego widzenia. Gest przed-stawiania (*ob-iecto*, *iectare*) staje się w jego wykonaniu czynnością rozcinania, fragmentacji (*dis-iecto*, *iectare*). Po łacinie nie byłaby to *con-templatio*, ale *dis-tem-platio*. Wewnętrznie pęknięty wyraz rozspójnionej tożsamości w rozpadniętym świecie. Zachowana jest w nim cząstka *tem-* odsyłająca do świątyni i zamieszkującego ją boga, bóstwa, Boga – do władzy patrzenia (*theoreín*), w dodatku zostaje ona połączona ze spokojem, zadowoleniem i łagodnością (*placeo*, *placere*) wpisanymi w kontemplację. Całość takiej konstrukcji jako zarazem warunku możliwości spokojnego oglądu, pasywnego przedstawienia narusza i nacina jednak dysruptywny prefiks *dis-*, uniemożliwiając konstytucję czystego i syntetyzującego, poszukującego i odnajdującego *tertia comparationis* spojrzenia.

Ostrze bystrego spojrzenia (*acumen*) przebija wszystko i zostawia po sobie otwarte rany. Robert Burton/ Demokryt Młodszy przedmowę do czytelnika domyka wezwaniem: „Płacz, Heraklicie […], aż nie będziesz miał, o co płakać, nie będzie już niczego smutnego. Śmiej się, Demokrycie […], aż nie będziesz widział niczego próżnego i głupiego. Teraz (niestety!, jakże głupim stał się świat) tysiąca Heraklitów i tysiąca Demokrytów potrzeba”[87]. W *Namiętnościach duszy* również Kartezjusz, nawiązując do obu wymienionych postaci, pisał: „śmiech Demokryta i płacz Heraklita mógł z tej samej pochodzić przyczyny”[88]. Oto nie ma już Demokryta Młodszego, jak zresztą Demokryta i Heraklita – są śmiech i płacz z jednego płynące źródła. Angielski humanista w swojej apostrofie nie dodaje, choć powinien: płacz i śmiej się tak długo, aż nie będzie komu płakać ani śmiać się, aż pozostaną same zewnętrzne, płaskie fenomeny – płacz i śmiech trawione przezierającą zza nich pustką.

Wracam przed obraz Rembrandta. Szczupła twarz umieszczonego w centrum kompozycji mężczyzny z ostro ściętą bródką przeszywa mnie spojrzeniem, wytrąca z pasywnego oglądu, wskazujący palec drugiego włącza moje ciało w czas i przestrzeń spektaklu. Rozbija moją tożsamość tylko-widza, rozspaja stabilny podział na scenę i widownię. Bariera między widzem spektaklu a aktorami na scenie, przestrzenią przedstawienia a przestrzenią przed obra-

87 „Weep, O Heraclitus, it suits the age, / Unless you see nothing base, nothing sad. / Laugh, O Democritus, as much as you please, / Unless you see nothing either vain or foolish […] / Now (for alas! how foolish the world has become), / A thousand Heraclitus', a thousand Democritus' are required”. R. Burton, *To the Reader at Leisure* [w:] tegoż, *Anatomy…*, dz. cyt., s. 80.

88 R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1958, s. 160.

zem zostaje rozerwana. I tak jest od pierwszego razu, kiedy spojrzenia z tego obrazu spoczęły we mnie. Za każdym razem jestem nieswój.

Gdy czuję w sobie wzrok mężczyzny, z tyłu dochodzi mnie głos Demokryta Młodszego *alias* Roberta Burtona: „Śmiejesz się ze mnie, ja z ciebie, my obaj z jeszcze kogoś trzeciego. […] Innych oskarżamy o szaleństwo, głupotę, to wyraz naszego samooszukiwania się”[89]. Te słowa odsyłają zresztą do pierwszej strony przedmowy: „Thou thyself art the subject of my discourse”[90] – „Ty sam jesteś przedmiotem tego traktatu”[91]. Ponownie widzowie i aktorzy przedstawienia zamieniają się miejscami, czytelnik staje się przedmiotem opisu w czytanym traktacie i nie wiadomo, czy śmiać się czy płakać. Zresztą śmiech i płacz przestają być odróżnialne. Ponownie karuzela spektaklu, teatr z obrotową sceną tożsamości, ról i funkcji zostają wprowadzone w ruch. Ciało leżące na stole anatomicznym w *theatrum anatomicum* zdaje się być ciałem widza bezpiecznie oglądającego wszystko z widowni, sprzed powierzchni płótna.

Nigdy nie jestem pewien, na czyim ciele doktor Tulp i pan Burton dokonują sekcji, kto poddawany jest anatomii. Wydaje mi się, że także ja. Mam nadzieję, że nie ja, że nie-Ja. Przez szczeliny w krawędziach obrazu dociera do mnie płacz Heraklita i nade wszystko śmiech Demokryta. Wydaje mi się, że ze mnie. Mam nadzieję, że nie ze mnie. Nie jestem już pewien, co znaczy Ja. Ani mnie.

89 R. Burton, *Democritus…*, dz. cyt., s. 47.
90 Tamże, s. 15.
91 R. Burton, *Anatomia…*, dz. cyt., s. 47–48

Anna **Cetera**
Piotr **Kamiński**

(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik)

Jak brzmi polski Shakespeare?

Alicja Bielak: Państwa duet jest niepowtarzalny, także dlatego, że dokonuje rzeczy na polskim gruncie prekursorskiej. Zadziwiające jest, że William Shakespeare, dramaturg, być może najpopularniejszy spośród dramaturgów obcych, źródło setek inscenizacji, twórca, który doczekał się wielu polskich przekładów, tak szeroko omawiany, pisarz, którego dzieła służyły za osnowę dla mówienia o problemach narodowych, którego frazy przeniknęły do potocznej polszczyzny, pozostawał do tej pory pozbawiony wydania zawierającego aparat krytyczny. To państwo jako pierwsi na gruncie polskim podjęli się tego zadania. Bardzo prosilibyśmy na samym wstępie o opowiedzenie nam o tak ciekawym mariażu, jakim jest państwa duet translatorski, który łączy doświadczenie wybitnej szekspirolożki, wykładowcy uniwersyteckiego oraz znawcy opery i tłumacza-pasjonata, mającego na koncie przekłady dzieł Shakespeare'a, Samuela Becketta, Jeana Geneta czy Raymonda Chandlera. Chcielibyśmy zapytać, w jaki sposób i na jakich płaszczyznach w takim duecie tłumacz koryguje filologa, i jednocześnie filolog kształtuje język tłumacza. Zaznacza pani niejednokrotnie w swoich książkach, że translacja, czyli poniekąd prze-pisywanie literatury poza wpływaniem pozytywnie na jej badanie, wywołuje także emocjonalne oddźwięki w tłumaczu. Mogą państwo nam zdradzić, w jaki sposób emocje tłumacza i badacza ścierały się ze sobą podczas wspólnego odczytywania i przekładania dzieł Shakespeare'a?

Anna Cetera: To kilka pytań w jednym, więc spróbujmy rozsupłać wątki. Po pierwsze myślę, że co do zasady – wspólnej pracy nad każdym tomem – powstanie takiego duetu nie jest niczym nadzwyczajnym. Zdarzało się w przeszłości, że krytycy współpracowali z tłumaczami, czy też filolodzy uczestniczyli w powstawaniu przekładów, których autorami byli na przykład poeci, nie specjalizujący się w języku oryginału czy też epoce, w której dany utwór

powstał. Dziewiętnastowieczne serie przekładów były bardzo często w ten właśnie sposób pomyślane, poczynając od klasycznej niemieckiej edycji przekładów Augusta Wilhelma Schlegla pod redakcją Ludwiga Tiecka. Chciałabym w tym kontekście przypomnieć fakt bardzo bliski mojemu sercu. Pierwszemu, absolutnie pierwszemu polskiemu wydaniu przekładów Shakespeare'a z oryginału autorstwa Ignacego Hołowińskiego przyświecał dokładnie taki cel: połączenie przekładu z komentarzem, objaśnieniami, przypisami, a więc całym tak zwanym aparatem naukowym, który uważano wtedy za nieodzowny. Jakkolwiek na to spojrzeć, jesteśmy obecnie jako kraj pewnym ewenementem w skali europejskiej. Brak edycji krytycznej w kraju, w którym recepcja Shakespeare'a jest dość intensywna, więcej, gdzie postrzegamy Shakespeare'a jako dramaturga, który wyraża nas – zawsze współczesnych – na różne sposoby, jest zdumiewający i smutny. Powiedziałabym nawet, że specyfika polskich odczytań Shakespeare'a zawłaszczyła w pewien sposób szekspirologię. Mam tu na myśli wiedzę o epoce elżbietańskiej, rozczytanie znaczeń utworu na poziomie historycznym, filologicznym, które przecież w żaden sposób nie sprzeciwia się nowym interpretacjom. Odwrotnie, im więcej wiemy o pierwotnej, powiedzmy, energii utworu, tym łatwiej nam transponować te relacje na współczesność, nie wpadając przy tym w rażące, śmieszne anachronizmy wynikające z niezrozumienia tekstu, kontekstu, pretekstu... Wszystko to z pewnych powodów – przypadek? awersja? lenistwo? – w Polsce akurat nie istnieje. Natomiast w odpowiedzi na pani pytanie odnośnie sposobu funkcjonowania takiego duetu w wymiarze indywidualnym, to myślę, że chodzi tu przede wszystkim o wzajemne zrozumienie. Pani użyła sformułowań „tłumacz koryguje filologa... filolog kształtuje tłumacza"... To są słowa, które zdają się należeć do tego samego pola semantycznego co rzeźbienie, a więc wywieranie nacisku, współpraca polegająca na wzajemnej – niejako odkształcającej – presji. Otóż, gdyby nie istniała między nami pewna więź emocjonalna, psychologiczna, w najprostszym ujęciu – gdyby nam się ze sobą miło nie pracowało – to byśmy dawno tę pracę porzucili. Nie istnieje żadna recepta na duet w tej dziedzinie, nie każdy filolog może współpracować z tłumaczem i odwrotnie. To jest zawsze układ wyjątkowy, jeśli dwie osoby obdarzone pewnym, bądźmy szczerzy, nie całkiem spokojnym temperamentem, mogą ze sobą latami korespondować, psuć sobie nawzajem dziesiątki pomysłów, urządzać awantury, obstawać przy swoim... a jednak pisać dalej. Z drugiej strony to samo pisanie wymaga wycofania, wyciszenia, oderwania od osób i spraw, izolacji. Potem jednak przychodzi etap, kiedy koniecznie trzeba się tym, co powstało, podzie-

lić. Myślę, że w ten właśnie sposób jesteśmy dla siebie wzajemnie pomocni: ja czytam pierwsze wersje Piotra, a Piotr czyta moje eseje i komentarze, i to jest przestrzeń, w której teksty dojrzewają, a potem żyją już sobie własnym życiem, poza nami... To jest chyba najważniejszy powód, dla którego ciągle jeszcze nam się ze sobą…

Piotr Kamiński: …chce wytrzymać. Może ja to opowiem, bo tu akurat czuję się bezpiecznie. Doszło do tego właściwie na życzenie naszego pierwszego wydawcy, to znaczy Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Ja sam swoją, jeśli mogę się tak wyrazić, karierę szekspirowską zacząłem na długo, zanim poznałem panią Annę. Zdefiniowała mnie pani jako znawcę opery, ale tłumaczyć zacząłem bardzo dawno, w latach siedemdziesiątych, i parę książek zdążyło się ukazać jeszcze przed emigracją. Czyli uprawiałem równolegle dwa zawody: muzycznego, że się tak wyrażę, gawędziarza i tłumacza, m. in. literatury pięknej. No i właśnie – tak się akurat złożyło, że kiedy kończyłem francuską wersję mojej książki o operze, pojawiła się perspektywa wystawienia *Ryszarda II* w Teatrze Narodowym. Już wiele razy opowiadałem o tym, że szukaliśmy z Andrzejem Sewerynem przekładu, który by nam odpowiadał. Mam dość emocjonalny stosunek do tej sztuki, bardzo ją lubię, ale kiedy już przejrzałem wszystkie istniejące przekłady, okazało się, że żaden właściwie nie odpowiada moim pragnieniom i mojej wizji tego tekstu, zwłaszcza w różnych punktach kardynalnych, które wśród Anglosasów należą do najsławniejszych w całym Shakespearze, ale w Polsce są znane bardzo słabo. Wtedy Andrzej po prostu mnie zapędził do roboty. Tekst powstał, był grany, choć przedtem jeszcze interweniowała tu (na życzenie teatru zresztą, który nieufnie się odnosił do tłumacza-debiutanta w takim tekście), pani profesor Marta Gibińska z Krakowa, czyli jedna z najwybitniejszych polskich szekspirolożek. Pani profesor dała mi po łapach w paru miejscach, zawsze bardzo słusznie. Potem siadłem do pisania wersji polskiej książki o operze i dopiero po pięciu latach, kiedy ją już skończyłem, doszedłem do wniosku, że trzeba ciągnąć dalej z tym Shakespeare'em, bo skoro coś z tego wyszło, jest to dobry pomysł na życie. Zjawiłem się w WUW-ie, a ówczesny dyrektor tego wydawnictwa uznał, że konieczny jest ktoś sprawujący naukowy i merytoryczny nadzór nad tym tekstem. I to właśnie on znalazł panią Annę – na wyższym piętrze w tym samym budynku. Jemu w pewnym sensie zawdzięczamy to spotkanie. Niestety, później nasze stosunki trochę się popsuły i musieliśmy odejść do innego wydawnictwa. Ale, skoro państwa te aspekty emocjonalne tak szalenie interesują, przyznam,

że z początku ja strasznie się bałem Anny, Anna strasznie bała się mnie, a uratowało nas właściwie – oddalenie. Ja mieszkam w Paryżu, ona mieszka pod Warszawą, korespondowaliśmy elektronicznie i w tych mailach widać, że patrzymy na siebie trochę spode łba, zastanawiając się, kiedy dojdzie do spięcia. Ale nie doszło właściwie do dziś, ponieważ bardzo szybko zrozumieliśmy, że jesteśmy w stanie się porozumieć, pomimo bardzo emocjonalnego stosunku do tych utworów. Trudno tu mówić o czymś innym niż o miłości do tych tekstów, a każda taka miłość jest osobna, oddzielna, ale w takim zadaniu muszą się one jakoś ze sobą pogodzić. Na początku Anna zabrała się do tego *Ryszarda II*, którego zdemolowała oczywiście od stóp do głów; musiałem go solidnie przerobić, bo oczywiście tylko mi się zdawało, że zrobiłem dobry przekład. Potem siedliśmy do następnych tekstów, przy czym nasza współpraca ma charakter bardzo dynamiczny. Każdą moją próbkę Anna gruntownie analizuje, wskazuje różne błędy i niedostatki, czasami się upiera, czasami ja się upieram, kłócimy się, iskrzy, ale wszystko odbywa się w atmosferze pokoju i przyjaźni między narodami, ponieważ mamy wspólny cel: chodzi o to, żeby powstał tekst, z którego oboje będziemy zadowoleni. Już na *Ryszardzie* nauczyłem się, że jeżeli Anna mówi, że coś jest nie tak, to to na pewno jest nie tak i że trzeba pomyśleć, bo, niestety, kiedy mnie Anna do tego zmusi, to efekt jest zawsze lepszy, niż był w pierwszym podejściu. Opisać to jest niezmiernie trudno, bo są to stopniowe negocjacje, np. rezygnacja z pewnych treści. Wynika to ze strategii, którą przyjąłem, kiedy Anny jeszcze przy mnie nie było. Postanowiłem mianowicie, że będę tłumaczyć wers za wers, nie dodając Shakespeare'owi ani linijki – co stwarza pewien przymus „ilościowy" i wymaga nieustannych decyzji, co jest ważne, a co można pominąć bez straty dla całości. Anna ma takie piękne powiedzenie, że coś jest dobrze spakowane, to znaczy że cała treść została ściśnięta i wyżęta, że nie ma wody, bo na to ścisła forma nie pozwala. No i w ramach takich negocjacji wypracowujemy sobie, że tak powiem, dialektyczną syntezę. Pani Anna odgrywa tu jeszcze inną, ważną i bardzo shakespeare'owską rolę, rolę czasu. Przetłumaczony tekst trzeba na jakiś czas odłożyć i wrócić do niego dużo później, na świeżo. Anna oszczędza mi tych miesięcy „samokrytycznych", kiedy narasta czasowy dystans, bo mi od razu wytyka wszystkie słabości. I wtedy powstaje ulepszona wersja – ale powstaje szybciej.

AC: Ponieważ rozmawiamy w gronie filologów, dodam jeszcze jedną uwagę. Przez wiele lat zajmowałam się krytyką i analizą przekładu literackiego, w tym też przekładami Shakespeare'a. Kiedy pojawiła się możliwość współpracy

z Piotrem, od początku miałam świadomość, że jest to wielki sprawdzian moich umiejętności właśnie jako krytyka przekładu. Często powtarzam studentom, kiedy zabierają się za pisanie esejów o cudzych przekładach: „wyobraźcie sobie, że tłumacz żyje i przeczyta wasz esej"... To oznacza radykalną zmianę nastawienia do tekstu! Ile ostrożności i taktu... Zwykle w naturalny sposób ustawiamy się na pozycji krytyka, wskazujemy, co jest dobre, a co złe, przeważnie złe... Tymczasem istnieje wielka przepaść między oceną przekładów, które są już ukończone, wydane i w których nic nie można już zmienić, a próbą zainterweniowania w przekład, który dopiero powstaje! Wbrew temu, co mówi Piotr, nie mam oczywiście z a w s z e racji. Ale też myślę czasami godzinami nad jedną, bardzo krótką uwagą. Pamiętam, kiedy na początku Piotr się dziwił, dlaczego odsyłam pliki na przykład po dwóch dniach, a uwag wcale nie jest dużo. A jednak to był czas intensywnej (choć nieudokumentowanej!) pracy. Staram się przede wszystkim nie popsuć przekładu, a czasem przecież bardzo ryzykuję, popychając Piotra w kierunku konkretnej interpretacji. Bywa, że wracamy do pierwotnych rozwiązań po kilku próbach znalezienia czegoś lepszego. To niekiedy skomplikowany proces: wskazuję, że jakiś fragment nie brzmi dobrze, Piotr zaczyna go szlifować, wyostrzamy to lub owo – znaczenie, metaforę, brzmienie – i nagle zaczyna nam się bardziej podobać to, co było na początku... Wtedy mnie przychodzi wędrować do Canossy... Myślę, że tego typu współpraca jest niezwykle wymagająca, trudna, właśnie z naukowego punktu widzenia. Dla osób zajmujących się przekładem i oceną przekładu, praca z tłumaczem jest zawsze ostatecznym sprawdzianem umiejętności. Łatwo popsuć tłumaczenie, próbując je ulepszyć... To jest ogromna pokusa filologa, zwłaszcza w wypadku Shakespeare'a, gdzie mamy do czynienia z tak wieloma różnymi interpretacjami każdego fragmentu, czasem frazy lub słowa. Wszyscy wiemy, jak bardzo edycje krytyczne Shakespeare'a bogate są w różnorodne wskazówki interpretacyjne i redakcyjne. Innymi słowy, filolog musi sobie sam narzucić granice: musi wiedzieć ile i kiedy może wymagać od tłumacza, a jednocześnie szanować jego wizję artystyczną, na którą składa się rozumienie postaci, odbiór języka i fabuły. Ta trzyma nas w nieustannym napięciu aż do momentu ukończenia tomu. Później właściwie rzadko się zdarza, abyśmy chcieli coś przerabiać.

PK: Mów za siebie (*śmiech*).

AC: To akurat może wynika z instynktownej obrony przed destrukcją tekstu! Szczerze mówiąc najgorsze są – jak je nazywamy – długie prucia. Chodzi o sytuację, kiedy okazuje się, że trzeba wprowadzić zmianę, a tu mowa wiązana, metafory „rozciągnięte" na długie dialogi, gry słów. Wyciągnięcie chociażby jednej cegiełki oznacza często przeróbkę większej partii tekstu. A więc właśnie prucie tej misternej tkaniny, które wydawała się już ukończona. Zawsze wtedy powstaje pytanie, czy drobna poprawka jest warta tak daleko idących zmian. Czasami jest...

Piotr Sadzik: Żeby podrążyć jeszcze tę teatralność, z której wyszedł impuls do zapoczątkowania całej serii przekładowej, to, jak nam się wydaje, stykali się państwo z dwoma wymogami. Pierwszy z nich dotyczył ściśle filologicznej adekwatności i skrupulatności, drugi zaś polegał na tym, że tekst Shakespeare'a musi działać na deskach teatralnych. Jak się domyślamy, część niuansów i różnych zawęźleń sensów, które dostrzegalne są dla czytelnika, przede wszystkim dla filologa, może podczas przedstawienia po prostu wyparować, jeżeli wymóg teatralny stanie się wymogiem dominującym. W jaki sposób dokonać syntezy obydwu tych perspektyw? Jeśli impuls wyszedł z teatru, to czy zatem nie należałoby mówić w istocie o dwóch Shakespeare'ach: jednym dostępnym czytelnikowi i skrupulatnie badającemu zawiązki sensów w języku filologowi, i drugim, nieco wyzbytym wprawdzie z adekwatności wobec filologii, lecz akcentującym wymiar performatywny? Czy, jak chcą niektórzy, chodziłoby o dwa systemy komunikacyjne i, w konsekwencji, dwie grupy odbiorców tych zróżnicowanych kodów? Czy rozróżnienie takie daje się utrzymać w mocy? Adam Hanuszkiewicz powiedział kiedyś o przekładach Stanisława Barańczaka, że są to świetne przekłady, jeżeli idzie o ich deklamację, ale nie działają w przestrzeni scenicznej. To znaczy, twierdził Hanuszkiewicz (ja dystansuję się i zrzucam to na karb autorytetu reżysera teatralnego), te przekłady pękają. Język Barańczaka pęka w chwili, w której postać sceniczna chce krzyknąć, co znaczy, że jest to język nadający się tylko do mówienia, ale nie do wyrażania emocji scenicznych. Muszę powiedzieć,

że byliśmy na sztukach Shakespeare'a, które odgrywane są w państwa przekładzie i to rzeczywiście działa na scenie, co znaczy także, że publiczność reaguje na to, co robią aktorzy.

Pojawia się tu kolejny problem dotyczący odbiorcy. Czy w jakiś sposób go państwo projektowali? Jak wiemy przecież, odbiorca sztuk Shakespeare'a był trochę odmienny od tego obecnego, choćby przez swe zanurzenie w plebejskiej czy jarmarcznej kulturze ówczesnej Anglii. To jest chyba ten prymarny, pierwotny Shakespeare. W chwili obecnej zaś Shakespeare grany jest dla publiczności innego typu, w mieszczańskich, nazwijmy to, teatrach. Także odbiorca odmienny jest od tego, który zasiadał na widowni w PRL-owskim „Teatrze Aluzji". Czy uwzględniali zatem państwo w jakiś sposób tego swojego fantazmatycznego odbiorcę, i czy w jakiś sposób uwzględnienie go również wpływało na kształt przekładu? Czy da się, tłumacząc, pozbyć myślenia o tym docelowym odbiorcy, który zawsze musi pozostać w jakiś sposób odbiorcą przecież iluzorycznym? W jaki sposób poradzić sobie z tymi problemami?

Chciałbym jeszcze zapytać o problem, o którym, mam wrażenie, często się zapomina, mówiąc o wystawianiu Shakespeare'a. Chodzi mi mianowicie o to, że tekst jego dramatów był wypadkową wielu okoliczności, w tym miejsca wystawiania dramatu, i podług nich podlegał rozmaitym zmianom (teatr Globe miał otwarty dach, przez co postać wskazująca na słońce wskazywała na słońce rzeczywiste, nie zaś na sceniczny rekwizyt, a zatem część zabiegów narracyjnych podyktowana była i uwarunkowana miejscem wystawienia dramatów: wraz ze zmianą tego miejsca zmianie ulega sama struktura narracyjna sztuki). Jak sobie radzić w przekładzie z zagadnieniem nie-tekstualnym, jakim jest topografia The Globe?

PK: Cytat z Hanuszkiewicza, który pan tutaj przywołał, budzi moje nieco ogólniejsze refleksje. Ja nie potrafię ocenić, czy przekład Barańczaka działa czy nie działa, czy pęka czy nie pęka, bo nigdy nie grałem Barańczaka na scenie, ani go nie reżyserowałem. Słyszałem natomiast jego przekłady ze sceny, ale nie odniosłem takiego wrażenia. Podejrzewam, że może po prostu wyobraźnia teatralna Hanuszkiewicza była sprzeczna z wyobraźnią teatralną Barańczaka, że jest to sprzeczność między dwiema osobowościami, a nie sprzeczność obiektywna między tym przekładem i teatrem. Skoro już o tym wspomnieliśmy wielokrotnie, mam tu stałą wieżę obserwacyjną w postaci opery, gdzie szerzy się od pewnego czasu głębokie niezrozumienie praw gatunku ze strony reżyserów przychodzących z zewnątrz i mających o nim niewielkie pojęcie.

Pomimo bardzo długiej nieraz kariery w tej branży, niektórzy z nich nie są w stanie przyjąć do wiadomości i dostosować swojego teatru do teatru, który jest im dany w dziele operowym, a jest to teatr nieskończenie „sztywniejszy" w swojej naturze niż Shakespeare. Z nim można różne rzeczy wyrabiać, bo czysty język jest bardziej giętki, niż sztywna forma muzyczna, o wyrazistym, precyzyjnym stylu, żeby nie wspomnieć o rygorze czasowym. Jeżeli ktoś wdziera się w tę formę z zupełnie obcym jej myśleniem teatralnym, to wychodzi bohomaz i dzieło pęka istotnie – pod siekierą innej estetyki. Zawsze powracam tutaj do analogii z interpretacją muzyków i wykonawców, wielkich pianistów czy skrzypków czy dyrygentów, którzy dostosowują się bez trudu do stylu każdej epoki i poczytują to sobie nawet za pewien honor, co się szczególnie sprawdza w naszych czasach, szalenie skrupulatnych pod tym względem. Wydaje mi się, że Shakespeare, jak każdy dramaturg zresztą, jest tu bardziej giętki i tolerancyjny, bardziej uprzejmy wobec teatru. Grano go na różne, bardzo fascynujące sposoby, ale wydaje mi się, że przede wszystkim trzeba wiedzieć i rozumieć, na jaki teatr to było napisane. Nie gra się na fortepianie czegoś napisanego na skrzypce, bo kompozytor bardzo dobrze wiedział, jak brzmi ten lub tamten instrument, i dostosowywał swoją myśl muzyczną do tego lub tamtego brzmienia. Tutaj, jak powiadam, margines swobody jest oczywiście znacznie większy, ale nie jest nieograniczony. Po raz kolejny – przepraszam, że się powtarzam, ale to w tym kontekście jest niezmiernie istotne – przywołam przykład londyńskiego teatru Globe, który spróbował wskrzesić dawny, teatralny kształt, wychodząc po prostu z budowy sceny i widowni. I okazało się, jak wiadomo już, chwała Bogu, od kilkunastu lat, że to fantastycznie działa. Mówił pan o teatrze inteligenckim, użył pan nawet słowa mieszczański – za mojej młodości mówiło się burżuazyjny, ale to jest już inny temat – że ten teatr świetnie działa, nadal w tym porządku, który pan określił słusznie jako plebejski. Publiczność wypełnia teatr po brzegi (Ania też tam była), przed każdym spektaklem stoją długie kolejki czekających na ostatnią okazję. To jest żywe, żadna tam atrakcja turystyczna, bo przez te wszystkie lata by się takiej atrakcji nie dało utrzymać. W tej chwili otworzyli drugi teatr, zadaszony, żeby grać przez cały rok. W zeszłym roku widziałem tam *Ryszarda III* z genialnym Markiem Rylancem. W środku przedstawienia wybuchła burza z piorunami, plus oberwanie chmury, a tam nie ma dachu. I ludzie stali na centralnym podwórcu, gdzie nie wolno otwierać parasoli, żeby innym nie zasłaniać, w rezultacie stali więc w ulewnym deszczu i słuchali. Aktorzy mają daszek nad sceną, ale na nich też pryskało, bo lało jak z cebra,

więc się tylko odsunęli od rampy, ale nikt się nie ruszył, nikt nie wyszedł. Jeżeli ludzie są w stanie stać przez godzinę w ulewnym deszczu, słuchając Shakespeare'owskiego słowa, to ja bardzo przepraszam, ale trudno o lepszy dowód na to, że ta formuła, jak to się w muzyce mówi, historycznie oświecona, sprawdza się doskonale. Przypuszczam, że gdybym 15 lat temu nie zobaczył tam po raz pierwszy *Juliusza Cezara*, nigdy bym się nie odważył tych sztuk tłumaczyć. Doznałem tam czegoś w rodzaju epifanii, olśnienia: że cały ten teatr sprowadza się do bardzo prostych czynników: aktor, słowo i widz; niczego więcej nie trzeba. Scena otwarta na trzy strony, dwie kolumny, wniosą jakieś krzesło albo nie wniosą, co za różnica.

AC: Gdy słucham opinii o przekładach Barańczaka, nasuwa mi się pewna refleksja. Od dłuższego czasu recepcja Shakespeare'a w przekładzie odbywa się w pewnym sensie za pośrednictwem teatru, teatr jest mechanizmem napędowym, przekład wchodzi do świadomości literackiej przez scenę... To powoduje specyficzny sposób przedstawiania czy też reklamowania przekładu. Jakoś tak się utarło, że każdy nowy przekład ogłaszany jest przekładem scenicznym, zaś jego poprzednik – filologicznym, nawet jeżeli 10 albo 20 lat temu ten ogłaszany jako filologiczny również przedstawiano jako teatralny. Ja bym tym rozróżnieniom nie dawała wiary, bo mam dowody na ich fałszywość. Właśnie historia krytyki przekładu dowodzi, że wielokrotnie już się zdarzało, że łatka przyklejana na początku do przekładu teatralnego bardzo szybko się odkleja, przepada, zwłaszcza jeżeli pojawi się tłumacz, który silnie atakuje swego poprzednika. Wśród teoretyków przekładu również mówi się o tym, że w wypadku bardzo intensywnej retranslacji, a Shakespeare jest podręcznikowym przykładem retranslacji, recepcją rządzi prawo estetycznego zaprzeczenia (*aesthetic differenciation*). Innymi słowy każdy nowy przekład powstaje nie tylko w relacji do oryginału, ale w silnej reakcji do poprzedniego przekładu, od którego musi się różnić, a przynajmniej tak powinien być przedstawiany. Strategia jest więc prosta: ostro odciąć się od poprzedniego przekładu i jak najbardziej przytulić się do teatru. I jeszcze jedna sprawa: tłumaczenie dla teatru i dla lektury, angielskie *for stage* / *for page*. Francuski, współczesny tłumacz Shakespeare'a Jean-Michel Déprats głosi taką formułę: nie chodzi o to, aby tłumaczyć Shakespeare'a dla teatru, lecz aby tłumaczyć teatr w Shakespearze. Coś w tym jest. To jest niezwykle skrótowe ujęcie problemu, ale trafne, ponieważ rzeczywiście nie do końca wiemy, dla jakiej przestrzeni tworzył Shakespeare. To znaczy niewątpliwie wiadomo, że był aktorem, pewnie

reżyserem, a nawet udziałowcem teatru Globe o konkretnym kształcie i konwencjach gry. Jednak śledząc didaskalia, konstrukcję dramatów, zwłaszcza tych nieredagowanych, wydawanych przed *Pierwszym Folio* w 1623 roku, można zauważyć, że wyobraźnia fabularna Shakespeare'a wykracza poza ograniczenia konkretnej sceny. Jest pewna niestaranność w didaskaliach Shakespeare'a, nie zawsze wiadomo gdzie sceny się rozgrywają, miejsca akcji zmieniają się w zawrotnym tempie: wszystko to dowodzi, że daleko ważniejsza jest dla Shakespeare'a wyobraźnia psychologiczna, fabularna – a więc pewnego rodzaju wirtualny spektakl osadzony w świecie, który znamy – a nie spektakl teatralny, ograniczony przestrzenią gry. Weźmy dla przykładu dramat taki jak *Antoniusz i Kleopatra*, o którym mówi się, że Shakespeare napisał go dla Hollywood, i rzeczywiście, tekst ten stał się podstawą scenariusza imponującej, gwiazdorskiej produkcji filmowej. Powtórzę, dramaty Shakespeare'a cechuje pewna swoboda wyobraźni, tylko częściowo spętana siermiężnymi warunkami teatru Globe. Jedną z najmocniejszych stron dramaturgii Shakespeare'a jest psychologia postaci. Jak często się podkreśla Shakespeare nie wymyślił prawie żadnej fabuły. Natomiast wspaniale rozpisał na role znane opowieści, stworzył postaci pełne emocji, silnych, czasem sprzecznych, motywacji. Postaci pełnowymiarowe, a jednocześnie skrywające jakieś ciemne, egzystencjalne tajemnice, które zgłębiamy do dziś. Jeżeli te właśnie relacje uda się oddać w przekładzie, to k a ż d y teatr zagra ten przekład. Oczywiście, jakieś fragmenty wypuści, inne dopisze – do tego ma prawo. Istota problemu polega na właściwym zarysowaniu konfliktu, stworzeniu postaci. Sam Shakespeare – ustami Hamleta – powiada, że dramat musi być dobrze rozpisany na role, „well written in parts", to kluczowe zadanie.

PK: Czy można coś dodać? Chciałbym powiedzieć to samo, co Ania, tylko innymi słowami. Shakespeare nie jest skrępowany siermiężnym kształtem teatru, dla którego pisał, przeciwnie: jest to teatr tak umowny, tak otwarty, ufny w wyobraźnię widza, tak, w cudzysłowie mówiąc, brechtowski w tej umowności, że można tam grać *Antoniusza i Kleopatrę*, czyli olbrzymią powieść, gdzie miejscem akcji jest cały ówczesny, cywilizowany świat i trzeba robić poczwórne obsady, bo żaden teatr nie ma pojedynczych na tych 40 ról. I można sobie pozwolić na wszystko, wystarczy, że wyjdzie facet z planszą „Aleksandria" – i widzowi to wystarczy, wystarczy mu jeden znak, gest, zamalowany kawałek płótna. Chwyta wszystko w lot. W końcu jesteśmy u autora, który pisze w *Opowieści zimowej*, że okręt przybił do brzegów pustyń czeskich…

AB: Chciałam w tym momencie nawiązać do tego, co pani powiedziała. Wspomniała pani o tradycji translatorskiej, o Hołowińskim, stąd też moje pytanie o to, jaki jest państwa stosunek do tego długiego trwania Shakespeare'a w Polsce? Myślę, że wciąż należy powtarzać, że Shakespeare a Barańczak to dwaj różni twórcy, wokół czego krąży też cały nasz projekt. Uważamy, że postać tłumacza nadal nie jest dość zaznaczana. Shakespeare jest zazwyczaj cytowany po polsku, a odbiorca i cytujący myślą, że przywołują Shakespeare'a, choć w rzeczywistości cytują Leona Ulricha, Józefa Paszkowskiego lub Stanisława Barańczaka itd. Mówi się, że recepcja Shakespeare'a w Polsce zaczyna się wraz z romantyzmem, a romantycy przecież także bazowali na dorobku późnego oświecenia. Wspominali o Shakespearze król Stanisław August Poniatowski, Adam Kazimierz Czartoryski i Ignacy Krasicki. Pojawiały się już pierwsze próby tłumaczenia (co prawda z drugiej czy trzeciej ręki, dokładniej z języka niemieckiego), jak to było np. w przypadku Wojciecha Bogusławskiego. Potem na scenę wkraczają romantycy, którzy dorobili się już kilku polskich Shakespeare'ów i w tym momencie zaczyna się właśnie problem długiego trwania. Problem polskiego Shakespeare'a jest o tyle bardziej wyostrzony, że mnóstwo Shakespeare'owskich rzekomo fraz weszło do potocznej polszczyzny i stało się jej trwałym elementem. I teraz powstaje pytanie, czy dobrze przetłumaczone frazy czasami nie są przez niektórych tłumaczy na siłę i sztucznie poprawiane? Edward Balcerzan opisał taką sytuację w jednym z artykułów[1], pochylając się nad słynną frazą z *Hamleta* w tłumaczeniu Paszkowskiego: „niech ryczy z bólu ranny łoś, zwierz zdrów przebiega knieje". Przytoczę w tym momencie kilka rozwiązań translatorskich, od razu zaznaczając, że Jerzy Sito decyduje się w swoim przekładzie pozostawić wersję Paszkowskiego. U Władysława Tarnawskiego brzmi to następująco: „niech sobie ranny jeleń kwili/ Bo zdrowy bryka wesoło", u Romana Brandstetter: „niech ranny daniel z bólu łka/ Grzmi krzepki ryk jelenia", u Macieja Słomczyńskiego: „cóż ranny rogacz chce się skryć/ Jelonek mknie wesoło", u Barańczaka: „niech się zraniony jeleń słania/ Stado już w bór odbiega". Zdobycie się na oryginalność w takim wypadku może doprowadzać po pierwsze do zatarcia sensów, *nomen omen*, oryginału, a po drugie do pewnego wrażenia śmieszności i, co gorsza, nieczytelności. Ważne jest też to, że pewne kwestie Shakespeare'a zatarły się do tego stopnia, iż często nie rozpoznaje się ich oryginalnej atrybucji. Raz na zajęciach

1 E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego* [w:] tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 21–22.

byłam świadkiem takiej sytuacji: została przywołana fraza z IV części *Dziadów*, w której Gustaw mówi „Kobieto, puchu marny, ty wietrzna istoto", a jeden z kolegów zauważył, że tak naprawdę jest to echo Shakespeare'owskiego: „słabość – nazwisko twoje kobieta". Większość sali mu nie uwierzyła, wręcz wyśmiała. Zauważywszy taką prawidłowość, można by się zastanowić, jak przekład wpływa na odbiór Shakespeare'a, a czasami też na jego zatarcie. Przykładowo, gdy przetłumaczymy wypowiedź Hamleta „give me that man" jak to uczynił Sito: „wskaż mi człowieka", nie usłyszymy echa Shakespeare'a w Gombrowiczowskim: „dajcie mi człowieka" ze *Ślubu*. Chciałam w związku z tym zapytać właśnie o takie sytuacje, ponieważ ich rozpoznanie i próba wplecenia w nowy przekład to bardzo trudne zadanie. Trzeba mieć na względzie, po pierwsze, tradycję, w której tłumacze byli osadzeni, a po drugie, te echa które są widoczne w intertekstach. Jak państwo do tego podchodzili? Czy nawiedzały państwa widma Barańczaka, Ulricha, Paszkowskiego, czy raczej woleli państwo o nich zapomnieć i usiąść do tłumaczenia z całkowicie wolną głową?

AC: Dobrze, to ja o widmach (*śmiech*), w końcu dobrze się znamy... Myślę, że przyjęcie takiej czy innej strategii w tej sprawie zależy od indywidualnej decyzji tłumacza. Czy tłumacz izoluje się, czy też otacza się wszystkimi możliwymi przekładami i stara się wyrzeźbić jakąś nową jakość z ich pomocą, czy też może pracuje tylko z wybranymi przekładami na biurku, zależy wyłącznie od indywidualnych preferencji. Tutaj podejścia mogą być całkiem różne i nie można tego w żaden sposób zdeterminować, ale skoro już o tym mówimy...

Piotr zna przekłady dziewiętnastowieczne, ale zazwyczaj unika przekładów dwudziestowiecznych (ostatnio się to zmienia!). Niektóre tłumaczenia pomija, ponieważ sądzi, że mogłyby one za bardzo wpłynąć na poetykę jego przekładu lub nadmiernie zasugerować jakieś rozwiązania interpretacyjne. Ja natomiast często czuję się jak kontroler lotu: mam na biurku wszystkie przekłady i śledzę trajektorię lotu Piotra... Kiedy próbuję coś zasugerować – a rozwiązanie to nie jest obciążone żadnym podobieństwem do poprzednich tłumaczeń – proponuję przekład po prostu w tej formie, jaka przychodzi mi do głowy. Jeśli natomiast jest inaczej, sygnalizuję, że fragment zaczerpnięty został z już istniejącego przekładu. Myślę, że w tego typu sytuacjach duże znaczenie mogłoby odgrywać odpowiednie opracowanie redakcyjne tłumaczenia. Nie ma zwyczaju publikowania przekładów, w których zaznaczano by podobieństwa lub zapożyczenia z innych przekładów. Być może powinniśmy popracować nad taką formułą. Jeżeli zdarza się wyraźne zapożyczenie – tak było np. w *Makbecie*, kiedy przejęliśmy przepięk-

nie przetłumaczoną metaforę od Hołowińskiego, którą niejako skusiłam Piotra – to w komentarzu otwarcie przyznaliśmy się, jakie było źródło tego fragmentu. Nie ma sensu na siłę zmieniać istniejących dobrych przekładów. Jednocześnie dramaty Shakespeare'a cechuje taka gęstość, takie nasycenia – pod względem treści i formy – że cudzego tłumaczenia nie można bezkarnie plagiatować. Niewątpliwie jednak są miejsca szczególne, perełki, których nie warto też niszczyć w imię li tylko oryginalności. Tłumaczowi Shakespeare'a nigdy nie zabraknie fragmentów, w których może się wykazać talentem.

Myślę, że odnotowanie wszelkiego typu zależności jest w większym stopniu związane z powstaniem edycji krytycznych, które z natury rzeczy umożliwiają rozbudowany komentarz na marginesie tekstu literackiego. Dodatkowo, myślę, że Piotr może czuć się szczególnie bezpiecznie z uwagi na swoją zasadę „wers za wers". W jego wypadku „pakowanie" znaczeń jest tak intensywne, że większość istniejących przekładów jest po prostu za bardzo naznaczona inflacją, aby mogły stanowić istotny drogowskaz. Natomiast zdarza się czasami, że natrafiamy na istotne słowo, słowo-klucz, które staje się zarzewiem, rdzeniem nowego przekładu. Trudno wyobrazić sobie, aby tłumacz tworzył w jakiejś dziwnej, sztucznej próżni, dla samego ćwiczenia intelektualnego, deklarując, że nigdy nie zajrzy do istniejących tłumaczeń i w związku z tym to, co zaproponuje będzie zawsze w pełni oryginalne. To byłby dziwaczny i koniec końców jałowy eksperyment. Natomiast z uwagi na „spokój duchowy" pracującego tłumacza czasami niektórych przekładów lepiej na biurku nie kłaść… tak?

PK: No, nie do końca, po prostu dlatego, że Ania nie widziała mojego biurka, wysnuwa tylko różne hipotezy na ten temat… Istotnie, zaczynałem od tego, że nie czytałem przekładów Barańczaka, bo się bałem jego siły. Zresztą wielu ludzi powiedziało mi to w pewnym momencie, że i tak go nie przeskoczę, więc po co… bez cienia ironii to mówię zresztą. Tymczasem w pracy nad tekstem Ania podsyłała mi różne jego wersje, dzięki czemu zorientowałem się, że myślimy i czujemy te teksty zupełnie inaczej, co zresztą oczywiste, bo ja nigdy w życiu żadnego wiersza nie napisałem, w przeciwieństwie do Stanisława Barańczaka. I uznałem, że mi właściwie Barańczak nie „grozi"… Zdarza się, oczywiście, że znajdę u niego coś, czego mu naprawdę zazdroszczę i wtedy mam kłopot. Bardzo często są to kwestie najprostsze – czyli najtrudniejsze: jak spisać proste rozmowy, żeby to nie było wymuszone, sztywne i takie strasznie „przetłumaczone", a jednak mieściło się w tym jedenastozgłoskowym gorsecie. I Barańczak potrafi fantastycznie trafić w sedno – no i wtedy klops, bo ukraść

coś Ulrichowi czy nawet Brandstaetterowi, to jeszcze ujdzie, natomiast ściągać z Barańczaka, byłoby głupio i wstyd… Ale co do samej zasady absolutnie zgadzam z tym, co powiedziała Anna, że jeżeli jakiemuś tłumaczowi nie dość, że się udało, to jeszcze rezultat wszedł do obiegu, do mowy potocznej, tak jak ten biedny ranny łoś, celny pod względem i treści i formy, to nie ma najmniejszego powodu, żeby to zmieniać tylko po to, żeby było inaczej. I ja zresztą w *Wieczorze Trzech Króli* pożyczyłem sobie rym od Ulricha i przyznałem się do tego. W końcu dlaczego każdy kolejny tłumacz ma odkrywać na nowo tabliczkę mnożenia. Co więcej, kiedy nagle ze sceny padnie w odpowiednim miejscu co innego, niż ranny łoś, to widzowie są zdziwieni i zastanawiają się przez chwilę, czy aktor się nie sypnął. Jeżeli zrobimy kiedyś *Hamleta*, co w końcu może nastąpić, jestem pewien, że ten czterowiersz zachowam – w jego zasadniczej formie, chyba że coś mi przyjdzie do głowy, jakaś drobna poprawka czy zmiana akcentu. Bo jedynym celem jest, żeby powstał dobry przekład. Wrócę tutaj do tego, co pan przed chwilą powiedział, do pytania: „filologia czy teatr?". Dla mnie to nie ulega wątpliwości: to jest, mówiąc gruboskórnie, literatura użytkowa. Shakespeare nie napisał tego po to, żeby zostało na papierze. Chwała Bogu, że zostało, bo dzięki temu dotarło do nas, ale nie w tym celu zostało napisane. A zatem, jeżeli przekład nie działa w teatrze, nie jest zrozumiały i to zrozumiały natychmiast, bo widz nie może sprawdzić, co było na poprzedniej stronie, to oznacza, że został spaprany. Tu tkwi zresztą podstawowa przyczyna mojej decyzji tłumaczenia wers za wers – to jest kwestia czasu scenicznego. Powtórzę to jeszcze raz: jeżeli cały *Hamlet* w wersji oryginalnej trwa z grubsza pięć godzin, a tłumacz, żeby wyssać z niego ostatnią kroplę sensu, dołoży swoje i z tego się zrobi 6 godzin, to skutek będzie taki, że przyjdzie reżyser, weźmie siekierę i odrąbie. Bo żaden teatr nie zniesie *Hamleta* trwającego sześć godzin. Do tego jeszcze byłoby nudno, ponieważ często „pełnego" sensu nie starcza na cały wiersz, tylko na pół, więc się watuje. I to nie ma sensu. W związku z tym wedle starego powiedzenia Mariana Załuckiego, mojego ulubionego poety: „autor ma męczyć się tak długo, żeby czytelnik już nie musiał"[2]. Oczywiście, tu mi znowu jakaś myśl uciekła, może zaraz wróci.

AC: To ja złapię (*śmiech*). Wspomniałam o inflacji. W XIX wieku, kiedy

2 M. Załucki, *Zwierzenia humorysty*, „Życie Literackie", 26.04.1964, s. 16.

powstawały pierwsze przekłady, nie tylko nasze, ale ogólnie przekłady na języki słowiańskie z ich licznymi wyrazami wielosylabowymi, było rzeczą zupełnie oczywistą, że tłumaczenia muszą być dłuższe od oryginałów nawet o 60%, to były prawdziwe giganty przekładu... Jeszcze w XX wieku pisano, że XIX–wieczna polszczyzna nie była dostatecznie elastyczna, aby tłumaczyć Shakespeare'a. Elastyczność jest właśnie jedną z korzyści długotrwałej recepcji przekładowej. Dzięki istnieniu wcześniejszych przekładów, znamy dziesiątki rozwiązań, które dziś pomagają skutecznie przekłady Shakespeare'a skracać, to jest na przykład iść w kierunku tak ekstremalnym jak Piotr: wiersz za wiersz. Taka tendencja skracania przekładów zarysowuje się właściwie wszędzie, mówię tutaj o przekładach na języki słowiańskie. Mamy coraz mniej tolerancji dla inflacji, która uchodziła za zupełnie naturalne rozwiązanie na początku recepcji. Inflacja zakładała zachowanie pewnej struktury metrycznej: zwykle chodziło o rozszerzenie wiersza o jedną sylabę, a więc pentametr jambiczny Shakespeare'a stawał się jedenastozgłoskowcem z akcentem na przedostatniej sylabie. To z pozoru nie było radykalną zmianą. Jednocześnie jednak dodawano nowe wiersze utrzymane w tych samych karbach metrycznych. W ten sposób tekst się wydłużał. Z czasem tendencja ta odwraca się i nowe przekłady nie odbiegają już znacząco objętością od oryginału.

PK: Przypomniałem sobie, co chciałem powiedzieć i dodam coś do tego, co mówiła Ania. Nawet w kraju tak dziwnym, tak bogatym w szekspirologię, choć mającym do Shakespeare'a bardzo dziwny stosunek od kilkuset lat już, czyli we Francji, od lat tłumaczy się Shakespeare'a prozą. To są przekłady ściśle filologiczne. Niby to próbują jakoś to ładnie układać, ale rytmu nie ma, rygoru metrycznego ani w ząb. Tymczasem pojawiają się od kilku lat przekłady bardzo dziwnego tłumacza, który narzucił sobie te rygory: wers za wers i dziesięć sylab, co znaczy, że nawet nie dał sobie takiego luksusu, żeby wers wydłużyć do 12 sylab aleksandrynu. Jest to pierwszy znany mi przypadek w języku francuskim, co by potwierdzało tendencję, o której mówi Anna. Natomiast pani wspomniała o wskrzeszaniu starych przekładów. Otóż mam w swoim życiorysie tłumackim coś takiego, co się tu zresztą spełniło, na sąsiedniej sali Teatru Polskiego. Zagraliśmy mianowicie *Cyda* Pierre'a Corneille'a, jedno z legendarnych arcydzieł teatru europejskiego, które istnieje po polsku tylko w trzech przekładach (z Shakespeare'em żadnego porównania nie ma). Mamy stary przekład Morsztyna, przekład Ludwika Osińskiego zrobiony dla Bogusławskiego i parafrazę Stanisława Wyspiańskiego. Najpiękniejszy i naj-

wierniejszy z tych przekładów to oczywiście przekład Jana Andrzeja Morsztyna, współczesny Corneille'owi: Morsztyn przełożył pierwszą wersję sztuki, zanim się ukazała druga. I jest to przekład fenomenalny. Kiedy studiowałem tu obok romanistykę, pan profesor Rachmiel Brandwajn kazał nam go czytać na równi z oryginałem. Problem polega na tym, że tam spora część tekstu jest niezrozumiała, albo, nie daj Boże, brzmi dzisiaj komicznie. Nie można tego tak zostawić, a jednocześnie wielkość tego przekładu, jego siła, wyobraźnia poetycka, są tak fantastyczne, że nie sposób spisać tego na straty. Wymyśliłem sobie zatem, że postaram się ten tekst odrestaurować jak stary obraz. Zdawało się, że mi to szybko pójdzie, ale w końcu siedziałem trzy miesiące. Zauważyłem na przykład, że Morsztyn, który dostał do ręki niemal jeszcze świeży tekst prosto z Paryża, nie wiedział, bo niby skąd, które wersy wejdą do potocznego języka francuskiego, i są dziś dla Francuza takim samym przysłowiem, jak nasze „co tam, panie, w polityce?" czy „niech się dzieje wola nieba". No i przeoczył te zdania, nie nadał im mocnego, jędrnego, „przysłowiowego" kształtu. I dlatego właśnie w paru miejscach wręcz go poprawiłem. I to była wspaniała, rozkoszna praca. Myślałem czasem nawet o tym, żeby niektóre stare przekłady Shakespeare'a obejrzeć z bliska i zobaczyć, czy nie dałoby się tego zrobić w podobny sposób z nimi, przy czym tutaj niestety właśnie pojawia się ta kwestia ilościowa, bo Morsztyn był pod tym względem wierny Corneille'owi, a polscy tłumacze Shakespeare'a dużo swobodniej tę sprawę traktują.

AC: To jeszcze tylko krótko wyjaśnię, dlaczego lubimy Hołowińskiego. Kiedy Shakespeare był po raz pierwszy tłumaczony z oryginału na języki europejskie, część tłumaczy zawierzyła doktrynie Friedricha Schlegla, a więc idei poezji organicznej, z naciskiem na formę. Wedle Schlegla poezja, która nie odwzorowuje formy oryginału nie może być tą samą poezją. Z tego powodu pierwsze przekłady starały się naśladować angielski pentametr jambiczny. To z kolei skutkowało charakterystycznym brzmieniem, całkowicie nienaturalnym dla polszczyzny, nadreprezentacją wyrazów jednosylabowych, wierszami z akcentem oksytonicznym. Do tego niekiedy dokładano rymy: wąż – wciąż – mąż... wszystko to brzmiało komicznie i Hołowińskiego okrutnie sponiewierano za jego tłumaczeniowe pomysły, choć sama strategia była heroiczną próbą dochowania wierności Shakespeare'owi i oddania sprawiedliwości Schleglowi. Dzisiaj, kiedy trzymamy w ręce te przekłady, które zakończyły się, no, katastrofą recepcyjną, to dokładnie tak, jak na początku opisywał je Kraszewski – znajdujemy w nich perły i gruz. Próba spakowania sensu wedle przyjętych

przez Hołowińskiego założeń metrycznych dała właśnie taki efekt – są tam wspaniałe pomysły, przepięknie przetłumaczone, spięte metafory, a obok wata, dysonanse, śmieszne neologizmy. Ale jest do czego zaglądać!

AB: Ja chciałam jeszcze dociągnąć do końca kwestię książek, które leżą na państwa biurkach i zapytać, przepraszam, jeśli jest to zbyt intymne pytanie, czy potrafiliby państwo jednoznacznie odpowiedzieć, jaki jest państwa ulubiony tłumacz Shakespeare'a?

AC: Zawsze ten, co najbliżej (*śmiech*).

PK: A to tchórzostwo (*śmiech*). Ania mówiła przed chwilą o tym, że pierwsze przykazanie nowego tłumacza – to czym prędzej odstrzelić poprzedniego. Otóż ja sobie postanowiłem, że nie komentuję przekładów Słomczyńskiego i Barańczaka. Natomiast bardzo lubię tak zwany kanon. Zawsze mam na biurku albo Ulricha, albo Paszkowskiego, a kiedy Paszkowskiego akurat nie ma w kanonie, Ania mi zawsze coś podeśle. Na przykład w kanonie jest *Burza* Ulricha, ale Paszkowski okazał się niezwykle interesujący. Chciałbym tu wymienić jeszcze tłumacza zaniedbanego, niesłusznie zapomnianego. Pracuję teraz nad *Ryszardem III* i zaglądam do różnych przekładów, które mniej lub bardziej mi się podobają, jest jednak ktoś, kto ma zupełnie odmienną niż ja strategię i zupełnie inne pomysły, ale tłumaczy przepięknie, z ogromną wyobraźnią poetycką, z ogromnym instynktem języka dialogu i sytuacji, i to jest Brandstaetter. Te przekłady nigdy nie zostały wznowione, o ile mi wiadomo, a wychodziły w stareńkiej serii PIW-u, takiej w brązowych, kartonikowych okładkach. Jest tam kilka przekładów godnych uwagi i podziwu: *Hamlet*, *Ryszard III*, *Kupiec wenecki*, *Antoniusz*, nie pamiętam, co jeszcze. Bardzo gorąco zalecam do powrotu do Brandstaettera. Nie o to chodzi, że sam bym chciał tak tłumaczyć, gdybym nawet potrafił, ale lektura daje naprawdę ogromną satysfakcję. Dodam jeszcze jedno: mam zawsze pod ręką parę przekładów na inne języki, nie tylko francuski zresztą, i czasami jest wszystko jedno, na jaki język przekłada ten inny tłumacz. Ważne jest to, że ma te same problemy, co ja i zdarza się, że w takim obcojęzycznym przekładzie trafia się rozwiązanie moich trudności.

PS: Chciałbym zatem zapytać o podstawę tłumaczeniową. W przypadku Shakespeare'a znajdujemy się w sytuacji bardzo niepewnej. Zachowało się bodajże jedynie kilka podpisów Shakespeare'a, przy czym żaden nie znajduje

się na zapisie jego sztuk teatralnych i to jest pierwszy problem. Drugim problemem jest to, że pierwszy tom zbierający jego sztuki wyszedł 7 lat po jego śmierci, co znaczy, że jest zbiorem tekstów niejako pozbawionych autoryzacji samego autora. *First Folio* z kolei różni się w dużym stopniu od wydania kolejnego, od dzieł zebranych Shakespeare'a wydanych 11 lat później. Rozbieżności między tymi dwiema wersjami, które służą za podstawę przekładową są na tyle silne, że przecież filologia mówi o dwóch *Królach Learach*: *Historii Króla Leara*, która znajduje się w tym pierwszym wydaniu dzieł Shakespeare'owskich oraz *Tragedii Króla Leara*. W ten sposób, to, co uznajemy za monolit i za syntetyczną, integralną, pojedynczą sztukę, tak naprawdę nigdy taką nie było. Musimy mieć świadomość, że czytając *Króla Leara*, tak naprawdę czytamy tekst, który został zintegrowany przez polskiego tłumacza, i to zintegrowany w sposób czasami dziwny. Niektórzy polscy tłumacze przekładają zatem z tego pierwszego dzieła Shakespeare'a, inni za podstawę wybierają drugie, i tak naprawdę *Król Lear*, którym dysponujemy, staje się wtedy misz-maszem obydwu tych perspektyw. Innymi słowy, otrzymujemy tekst, którego nie napisał Shakespeare, ani tekst, który byłby przez niego samego widziany. Nie pamiętam który z tłumaczy, chyba Słomczyński, dokonał właśnie kontaminacji obydwu wersji, otrzymując tekst zupełnie nowy i wcale nie Shakespeare'owski. To jest pierwszy problem i stąd pytanie: co obrali państwo za podstawę przekładową w takiej niepewnej sytuacji, wynikającej także z problemu atrybucji poszczególnych dzieł Shakespeare'owi?

Shakespeare, trzeba to przypominać, padł ofiarą wielu ingerencji edytorskich. Niektórzy dopisywali niektóre sceny bądź usuwali niektóre postaci, uznając, że w tym miejscu w jakiś sposób nastąpiło omsknięcie w dotychczasowej logice Shakespeare'a i należy go po prostu poprawić. Więc te ingerencje edytorskie bywały niekiedy bardzo brutalne i bywały niekiedy ingerencją w integralny właśnie tekst. W związku z tym pierwsze pytanie: co stanowiłoby podstawę państwa przekładu? Dlaczego miałoby to stanowić podstawę przekładową? I jeszcze być może udałoby nam się uchwycić te podstawowe rozbieżności, które powstają między *First Folio* a kolejnymi wersjami, które uważane są za kanoniczne?

AC: Bardzo trudne pytanie i bardzo trudny temat. Tak, nie mamy rękopisów Shakespeare'a. *Pierwsze Folio* ukazało się z inicjatywy trzech aktorów, którzy byli współudziałowcami Globe'u i występowali w tej samej trupie, ale to nie oni byli pierwszymi redaktorami dramatów Shakespeare'a. Osób tych było wiele,

poczynając od suflerów a kończąc na składaczach tekstu. Szekspirologia latami stara się ustalić kto, gdzie i co dopisał i czym się w swej pracy kierował. *Lear* rzeczywiście ukazał się w *Folio* jako tragedia, natomiast wcześniej wydano go jako kronikę historyczną, w nieco innym kształcie. Trudności wynikają właśnie ze współistnienia różnych wydań tych samych sztuk, a zwłaszcza licznych wydań w mniejszym formacie *quarto*. Niektóre z tych wydań opatrzone są nazwiskiem Shakespeare'a, inne nie. Często są to wydania pirackie, z różnych względów wadliwe, niepełne, z dopisanymi lub pominiętymi scenami. Przez wieki redakcja sztuk Shakespeare'a polegała na tym, aby tekst z *Folio* skonfrontować ze wszystkimi wcześniejszymi wydaniami i ustalić wersję najlepszą dla danego dramatu, a w domyśle – dla Shakespeare'a. Zasady „czyszczenia" tekstu oryginału zmieniały się tak, jak zmieniały się epoki. Oczywiście, jest pewien zestaw poprawek przejmowanych przez kolejnych redaktorów, ale co do zasady bardzo długo tworzyliśmy wersję typu *the best of*, która najprawdopodobniej w żaden sposób nie odzwierciedlała intencji Shakespeare'a, skoro na różnych etapach mógł on na przykład nieco inaczej widzieć tę samą sztukę. Pominę może rzeczy bardzo oczywiste, związane na przykład z układem scen, który zmieniano pod wpływem konwencji scenicznych danej epoki, a opowiem o tym, co dzieje się w ostatnich latach. Bardzo długo zakładano, że Shakespeare pisał słynnym, idealnym pentametrem jambicznym i jeżeli w tekście pojawiają się różnorodne nieścisłości – rytm nie jest idealny, wiersz niepełny – to prawdopodobnie winien jest zecer, który źle ten fragment złożył, albo kopista, który źle go przepisał. Słowem każdy, ale nie Shakespeare. W rezultacie angielscy redaktorzy nieustannie poprawiali Shakespeare'a, aby uzyskać wiersz czysty pod względem metrycznym, sensowny i poprawny językowo. W ostatnich latach coraz częściej mówi się o tym, że Shakespeare od pewnego momentu swojej twórczości bardzo wyraźnie zmierza w kierunku realizmu psychologicznego. Wiersz urywa się, załamuje dokładnie w tych sytuacjach, kiedy postaci brak słów, albo kiedy szaleństwo postaci – plącze jej język. Postać nie kończy zdań, myli podmiot z orzeczeniem, co w języku takim jak angielski, gdzie o wszystkim decyduje nie fleksja lecz właśnie porządek słów, sprawia ogromne trudności interpretacyjne. Dam przykład: Leontes, postać z tłumaczonej niedawno przez Piotra *Opowieści zimowej*, doświadcza różnego rodzaju paranoi, lęków, obsesji i wszystkie te stany znajdują odzwierciedlenie w języku. Jeśli zaczniemy jego wypowiedzi „czesać", porządkować, ulepszać, w gruncie rzeczy rozminiemy się z intencjami Shakespeare'a, ponieważ wypo-

sażymy w składne monologi postać niepoczytalną, która doprowadza do katastrofy właśnie z tego powodu, że nie do końca wie, kim jest i co robi. Dzisiejszy rewizjonizm redakcyjny polega często na przywracaniu wersji w poprzednich epokach odrzucanych jako wadliwe czy też skażone.

PK: Nie jest to zresztą przypadek samego tylko Shakespeare'a, w mojej muzycznej domenie jest ich bardzo wiele, kilka dzieł niezmiernie sławnych, których się prawie nigdy nie grywa tak, jak je kompozytorzy wymyślili. Klasyczny casus to *Mesjasz* Georga Friedricha Händela, którego było kilka różnych redakcji, bo przy każdym wznowieniu Händel coś zmieniał, poprawiał, skreślał, dopisywał coś dla nowego śpiewaka, po czym jego XIX-wieczny wydawca, Friedrich Chrysander, zmontował z tego *Mesjasza best of* i to właśnie tę składankę wszyscy znali i uczyli się jej na pamięć, bo tylko ją grano. Aż wreszcie ktoś zauważył, że Händel tej wersji *Mesjasza* nigdy nie widział, nie podpisał, w ogóle nie skomponował czegoś takiego. I zaczęto wracać do wersji oryginalnych, bo nie tylko poszczególne numery są istotne, ale kompozycja całości. Zasadnicza różnica polega na tym, że Händel, jako trochę młodszy od Shakespeare'a, zostawił nam kilka wersji autorskich, oficjalnie zatwierdzonych. O Shakespeare'a nie ma kogo zapytać. Różni ludzie nawet nie mają pewności, jak wiadomo, czy to w ogóle on to wszystko napisał. I dlatego jesteśmy skazani na takie *best of*. To jest zresztą jakby dodatek do wcześniejszego pytania państwa o to, jakie książki mamy na biurku. Ja mam trzy możliwie najnowsze wydania angielskie, to znaczy Arden Shakespeare, który jest uznany za autorytet w tej dziedzinie (kończą w tej chwili trzecią serię), Cambridge Shakespeare, Oxford Shakespeare. W niektórych sztukach rozbieżności są dość istotne, np. właśnie w *Ryszardzie III* Oxford wyrzuca do przypisów całe kwestie, sceny, monologi. Kiedy się te edycje porównuje, widać, który tłumacz z jakiej wersji korzystał i jakich dokonał wyborów. Myślę zresztą, że to istotny aspekt naszego projektu. Zawsze przyznajemy się do wszystkiego, skąd się to wzięło, a skąd tamto, gdzie są różnice. Na tym polega walor i cnota wersji krytycznej, że czytelnik, reżyser czy aktor są dokładnie informowani o tym, co trzymają w ręku. Dotychczasowe przekłady zupełnie pomijają te kwestie. Czytelnik polski biorący do ręki Słomczyńskiego czy Barańczaka, czy wcześniejszych tłumaczy, sądzi, że czyta tekst Shakespeare'a, w niektórych wydaniach nawet nie ma informacji, czy to jest oparte na takiej wersji angielskiej, czy na innej wersji angielskiej, czy ta scena była tu, czy jej nie było, i skąd się tu wzięła. Nie

krytykujmy przeszłości, abyśmy samy nie byli krytykowani, uznaliśmy jednak, że to nie jest bez znaczenia. Odbiorca powinien wiedzieć, że to, co dostał do ręki, jest wynikiem świadomych decyzji i że te decyzje dotyczą bardzo wielu aspektów tekstu. Czasem na przykład trzeba się dobrze zastanowić, co zrobić z tekstem nieprzetłumaczalnym, bo zawiera jakąś aktualną aluzję, albo dziwną grę słów, albo w ogóle jest niezrozumiały i od 200 czy 300 lat wszyscy się zastanawiają, o co tu właściwie chodzi. Trzeba powiedzieć czytelnikowi i teatrowi, czym my takie dziwactwa zastępujemy, dlaczego robimy to tak a nie inaczej. Tego wymaga naszym zdaniem uczciwość, że tak powiem, handlowa – wyjaśniamy klientowi, co kupił.

AB: Wspomniał pan o problemach, których nie da się łatwo rozwiązać, ale są też kwestie, które łatwo może rozwikłać Anglik, do którego Shakespeare sprzed wieków puszcza oko, igrając w języku. I kiedy Shakespeare jest tłumaczony, powstaje pytanie: jak tłumaczyć te dowcipy, aluzje, zagadki, idiomy, kalambury? Być wiernym filologiem i umieścić pod tekstem obszerny przypis, zatracając całą magię żartu lub obsceny, czy próbować raczej to jakoś transferować do naszej kultury, przekładać na dzisiejszą polszczyznę i realia, aby rozbawić współczesnego odbiorcę? Czy może archaizować i np. mówić za Kochanowskim, „im kot starszy, tym ogon twardszy", co być może rozbawi w najlepszym wypadku parę osób na widowni. Tak jak wspomniał Piotr, byliśmy na *Wieczorze Trzech Króli* i można powiedzieć, że publiczność szalała w pewnych momentach, wybuchały całe salwy śmiechu, my z Piotrem także dobrze się bawiliśmy, ale z drugiej strony pojawiały się także głosy „och, gdyby Shakespeare to słyszał, to by się przewrócił w grobie". Wtedy zdaliśmy sobie sprawę, że być może właśnie przez tę tradycję translatorską, która każe widzieć przeciętnemu odbiorcy w Shakespearze wspaniałego, acz przede wszystkim archaicznego geniusza, współczesny odbiorca nie zawsze jest w stanie tak naprawdę go usłyszeć i otworzyć się na niego takim, jakim on był, a był przecież i obsceniczny, i komiczny w dużej mierze.

PK: Ponieważ może są na sali osoby, które tego przedstawienia nie widziały, należy wyjaśnić, iż reżyser dokonał tam pewnych daleko idących poprawek. Poprawki te polegały mianowicie na tym, że jedna z najważniejszych ról w sztuce, to znaczy Błazen, została całkowicie pozbawiona tekstu pisanego przez Shakespeare'a. Pojawiły się natomiast, skądinąd bardzo chytrze i śmiesznie wymyślone, bo miały swój sens w ramach tego konkretnego przed-

stawienia, liczne dowcipy o babie, co przychodzi do lekarza. Gdyby ktoś miał tu jakieś wątpliwości, zapewniam, że myśmy tego nie napisali i mam nadzieję, że wspominając o tym, iż Shakespeare by się przewrócił w grobie, właśnie to mieliście państwo na myśli. Mam jednak również nadzieję, że w innych miejscach, w których publiczność się bardzo śmiała, w pewnej mierze chociaż zawdzięcza to naszym wysiłkom. Załatwmy też od razu kwestię dość prostą – w sformułowaniu, nie w rozwiązaniu – a to mianowicie kwestię archaizacji. To znaczy generalnie tego, co się nazywa stylem. Mówi się „stylowe", albo „niestylowe", ale tak naprawdę nikt nie wie, co to dokładnie znaczy, mało kto umie to zdefiniować. Ja w muzyce mam z tym do czynienia nieustannie, czasami zresztą, kiedy ktoś chce jakiegoś wykonawcę zdyskwalifikować, to powiada, że gra niestylowo i cześć: nikt nie ma odwagi zaprotestować, no bo jak dowieść, że to nieprawda? My staramy się z tych rzeczy, które pani sugeruje, wziąć wszystkiego po trochu. Dbam o to, gdzie poetyka tekstu tego wymaga, żeby był on leciutko spatynowany, ale bez przesady. I to w żadną stronę: ani archeologia, w którą się bawił Tadeusz Boy-Żeleński, ani modernizacja, gdzie Shakespeare brzmi, jak z wczorajszej gazety. Tekst powinien być zrozumiały, ale powinno być słychać, że to było napisane dawno temu i że „mówią wieki". Czasami nawet w partiach wierszowanych – bo w kwestiach prozą to oczywiste – można sobie pozwolić na znaczną dosadność, a nawet pospolitość, to zależy od sytuacji. Jest na początku *Ryszarda III* scena jakby żywcem wyjęta z *Dallas* albo z *Dynastii*, że wesoło jak w rodzinnym grobie: stoi sobie towarzystwo i obrzuca się wyzwiskami, że dosłownie serce rośnie. I tego nie można przecież wystylizować na arras wawelski, bo wtedy tekst siada, traci ostrze, a w tej sytuacji nie może dopieszczać, musi walić na odlew. Tu pojawia się zresztą zabawny paradoks teatralny: jeżeli tak napisaną scenę zagramy w kostiumie renesansowym, to ów dosadny, nawet wulgarny język, puści sok prawem kontrastu i będzie bardzo smacznie. Ale jeżeli jakiś postępowiec ubierze ich w to, co zwykle, tzn. w odrzuty z Domów Centrum, to tekst zdechnie od razu, bo wyjdzie tautologia. Zresztą sam Shakespeare nie jest wcale jednolity stylistycznie, więc przekład nie tylko nie musi, ale nie może być jednolity. A jeśli chodzi o humor, to wiadomo nie od dzisiaj – Antoni Słonimski się o tym rozpisywał wielokrotnie – że to jest zupełna groza. Przede wszystkim, w ogóle trudno jest zrobić tak, żeby było śmiesznie; oczywiście można udawać, fabrykować taki sztuczny humorek, który się wtedy nazywa „groteska" (Słonimski mówił, że groteska to taki humor, który nikogo nie śmieszy). Ale żeby wywołać prawdziwy śmiech na sali, niestety, trzeba się odwoływać do tych skojarzeń,

do takich aluzji, do takiego, jakby to powiedzieć, pola znaczeniowego, które coś oznacza dla dzisiejszego widza. Tu nie może być obco ani egzotycznie, trzeba uderzać wprost w te nasze gruczoły śmiechu, a ich wrażliwość ewoluuje nieustannie. Dosłowność jest zakazana, bo tak się tylko tekst morduje. Czyli można najwyżej zaczerpnąć stamtąd jakiś wektorek, temacik, a potem pichcić z tego jakąś zupę na gwoździu. Generalnie moja strategia, i to nie tylko w scenach komicznych, polega na tym, żeby gdzie się tylko da – zbliżyć się do polszczyzny i wykorzystać jej bogactwo. Nie starać się sztywno tłumaczyć pewnej metaforyki czy pewnych żartów w angielskiej konwencji leksykalnej i frazeologicznej, co robi wielu tłumaczy, ale odsunąć się o pół kroku i podmienić słowa i skojarzenia, żeby uzyskać ten sam skutek. Wspomniała pani o kocie i to jest bardzo dobry przykład. Niech to nawet będzie jakaś bardzo drobna aluzja do czegoś, do literatury polskiej. Obecność Ani mnie tu zresztą rozzuchwala. Gdybym był sam, bałbym się krok zrobić, ale wiem, że jeśli posunę się za daleko, Ania mnie powstrzyma. Najważniejsze, żeby widz złapał natychmiast sens i wyraz tekstu, żeby mu się od razu zapaliły wszystkie możliwe, właściwe skojarzenia. Czyli żeby odtworzyć – to chyba się nazywa ekwiwalent dynamiczny – nie dokładny sens, ale funkcję pewnych sformułowań, ich mechanikę sceniczną, dramatyczną czy komiczną. Ktoś napisał, znowu wracam do muzyki, że każdy głupi potrafi w muzyce naśladować burzę; dużo trudniej jest wywołać muzyką takie wrażenia, jakie mamy w czasie burzy. A co do tego uwspółcześniania, czyli sprowadzania tekstu do chodnikowej szarości, żeby było „na dzisiaj", to jest mi to całkowicie obce. Na szczęście coraz częściej żądni tego wykonawcy sami sobie piszą Shakespear'e od nowa, więc my nie musimy.

AC: Ja tylko króciutko zaznaczę: warto pamiętać, aby badając przekład brać pod uwagę różnice między poszczególnymi typami tekstu w ramach tego samego dramatu. Strategia tłumacza może być nieco inna wobec partii wierszowanych i partii komicznych. W pierwotnych wersjach sztuk partie komiczne również rządziły się własnymi prawami. Niekiedy w didaskaliach nie podawano nawet imienia czy funkcji postaci, a jedynie jej rolę – klaun. Rola ta zresztą z pewnością zasadzała się na środkach niewerbalnych, spontanicznych pomysłach, improwizacji. W związku z tym strategie tłumaczy bywają niejednorodne. W partiach komicznych mamy częściej do czynienia z ekwiwalencją dynamiczną, o której wspomniał Piotr. Tam też często dochodzi do wypuszczeń, komizm angielski cechuje gra słów, za której nadmiarem polszczyzna nie prze-

pada. Są zresztą takie przykłady, gdzie tłumacz nieomal kręci piruety, aby skopiować żarty językowe Shakespeare'a, lecz kiedy przekład trafia na scenę, publiczność jest znużona lub wręcz usypia. Stąd też potrzeba różnicowania strategii. W partiach komicznych zwykle można sobie pozwolić na więcej swobody, większą bezpośredniość, tak aby tekst był natychmiast zrozumiały dla widza, bez przypisów i bez nadmiernego obciążenia tekstu interpolacją, czyli dopisanymi objaśnieniami, co też tu mamy tak śmiesznego...

PS: Jako, że lada chwila możemy paść ofiarami przemocy pana portiera, więc skieruję mikrofon w kierunku publiczności, czy ktoś chciałby zadać jakieś intrygujące pytanie?

Głos z sali: Pan troszeczkę wyprzedził moje pytanie, nawiązując do przekładów francuskich, ale chciałbym, żeby jeszcze pan uściślił, jak ten przekład działa na widowni przekładu. Jeśli dobrze pamiętam, pan pracował w teatrze francuskim przy inscenizacji *Wieczoru Trzech Króli*...

PK: Tak.

Głos z sali: ...a potem przekładał pan *Wieczór Trzech Króli* na polski też dla teatru. Jak doświadczenia właśnie tego spektaklu francuskiego i odbiór jego widowni wpłynęły na pana pracę?

PK: Szczerze panu powiem – wcale. To było świetne przedstawienie, niezwykle się Andrzejowi udało, ale moja rola polegała głównie na tym, żeby je oprawić muzycznie. To również bardzo się udało, na muzyce był zresztą oparty jeden głównych pomysłów inscenizacyjnych. Mam bardzo miłe wspomnienia z tego przedstawienia, ale wtedy nawet mi do głowy nie przyszło, że będę kiedyś te teksty tłumaczyć. Jednocześnie jednak zdawałem sobie sprawę, że przekład, którego tam użyto, jest daleki od ideału. To bardzo ciekawy przypadek, pan Jean-Michel Déprats, który jest autorem przekładów Shakespeare'a opublikowanych w *Plejadzie*, czyli w najbardziej luksusowej, prestiżowej serii literackiej we Francji. Są to przekłady prozą, bardzo starannie i precyzyjnie sformułowane, klasyczny przypadek przekładu filologicznego, który sprawdza się w lekturze, bo świetnie wyjaśnia czytelnikowi, o czym jest tekst. Ale kiedy z takiego tekstu całkowicie wyeliminować formę, to wszystko z niego wyparowuje. Cóż, jest to kraj, gdzie niedawno ktoś dokonał przekładu *Sonetów*

Shakespeare'a prozą. Dla mnie to oznacza, że ktoś wziął pieniądze za nic, bo tak to, proszę, można 10 sonetów dziennie tłumaczyć. No i te przekłady pana Déprats publikowane są z ogromnym, szalenie precyzyjnym aparatem krytycznym i cieszą się dużym wzięciem, bo to się nieźle mówi, aktorowi nie przeszkadza, wszystkie sensy przechodzą, tylko poezji nie ma, bo wyparowała całkowicie. Skutek taki, że się niczego w tej dziedzinie nie nauczyłem, tylko poznałem lepiej samą sztukę. Ale taka jest niestety norma we Francji. Oni zresztą zawsze lubili tłumaczyć poezję prozą, bo uważali, że poezja francuska jest niezrównana, a jak się tłumaczy do wiersza cudzą poezję, to wychodzi zła poezja francuska. Gdyby się do tego zabrał dobry poeta, to by pewnie wyszła dobra poezja francuska, ale może oni są zajęci czym innym.

AB: Czy ktoś ma jeszcze jakieś pytania?

PK: Albo pretensje.

Głos z sali: Chciałabym spytać, nad czym państwo teraz pracują?

PK: Każdy nad czymś innym, ponieważ… mogę powiedzieć? Ania ma przed sobą całe opracowanie *Kupca weneckiego*, który jest skończony, oddany i już jest w próbach, w Teatrze Dramatycznym i premiera ma być w październiku. Zresztą zabawnie się złożyło, ponieważ jednocześnie ma wyjść nasz przekład (będzie przedstawienie w Dramatycznym) i w Operze Narodowej odbędzie się warszawska premiera *Kupca weneckiego*, opery Andrzeja Czajkowskiego, więc będzie taki sezon kupiecki. W tej chwili pracuję nad *Ryszardem III*, który nie był przewidziany, a pojawił się w naszym życiorysie trochę przypadkiem. Kiedy Andrzej Seweryn zaczynał pracę w Teatrze Polskim, sezon miał się zacząć na jesieni 2010, ale wystąpiły różne zawirowania finansowe w regionie Mazowsza, skutkiem czego sezon zaczął się kilka miesięcy później. Kilka premier trzeba było wyrzucić, cała struktura sezonu się zmieniła i nagle zamiast tragedii, którą miał robić Dan Jemmett, pojawiła się potrzeba komedii. Odłożyłem wtedy *Ryszarda III* i wyciągnąłem z szuflady *Wieczór Trzech Króli*, który już tam leżał i czekał na swoją kolejkę. Uznałem jednak, że skoro już półtora aktu jest zrobione, to nie można takiego rozgrzebanego zostawić i, choć zasadniczo nie mieliśmy tego tytułu w planach, to chyba dobrze się stanie, że się tytuł pojawi w serii. Na przyszły rok są przewidziane dwa tytuły, które też już leżą od dłuższego czasu, ale przez różne okoliczności były ciągle

odkładane na później. Są to dwa teksty, których nie przetłumaczył Barańczak – *Antoniusz i Kleopatra* oraz *Miarka za miarkę*. Jeśli chodzi o *Miarkę…*, to jest to sztuka często grana w Polsce, natomiast *Antoniusz…* jest u nas niemal zupełnie nieznany, powiedziałbym wręcz – karykaturalnie niegrany. Częściej się gra *Koriolana*. Po wojnie było inscenizacji polskich sześć, z czego w Warszawie jedna, w Teatrze Polskim za dyrekcji Augusta Kowalczyka. Tu się, jak rzadko, zgadzamy z Anią, gdyż oboje uważamy, że jest to jedna z najwspanialszych sztuk Shakespeare'a (najdłuższa ze wszystkich), a jednocześnie jego najpiękniejsza para kochanków. Są znacznie ciekawsi, moim zdaniem, niż Romeo i Julia, którzy mają jedną strunę, tymczasem Antoniusz i Kleopatra to ludzie w pewnym wieku, to nie ich pierwsza miłość, ale ostatnia; są śmieszni, dramatyczni, histeryczni, słabi. Nie jestem w stanie pojąć, dlaczego od 50 lat żadna polska para aktorska nie sterroryzowała jakiegoś dyrektora, żeby to zagrać, bo to są po prostu role szczerozłote. Bardzo się cieszymy na tę pracę, choć Ania się bardziej cieszy niż ja, bo to co ona z tym zrobi, to lepiej… wolę sobie na razie tego nie wyobrażać. A tekst już leży od jakichś czterech lat. W każdym razie zimno mi się robi na myśl o tym, co mnie czeka, ale to jest piękny tekst, więc na pewno się jakoś dogadamy.

[*transkrypcja: Aldona Sieradzka*]

Grzegorz **Franczak**
Marta **Wojtkowska-Maksymik**

(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik)

Kulturowa teoria przekładu. Literatura na styku czasów i przestrzeni

Alicja Bielak: Naszymi dzisiejszymi znamienitymi gośćmi są: dr Marta Wojtkowska-Maksymik, wybitna znawczyni polsko-włoskich związków literackich, przede wszystkim w epokach dawnych (tu szczególnie trzeba wspomnieć postać Łukasza Górnickiego). Zajmowała się ponadto Ludovikiem Ariostem, Torquatem Tassem, Baldassarrem Castiglionem, Franceskiem Petrarką oraz wieloma innymi. Drugim gościem jest dr Grzegorz Franczak, który na co dzień wykłada literaturę polską w Mediolanie i który podejmował się także przekładów literatury dawnej, tłumacząc poezję łacińską (o czym przede wszystkim będziemy mówić na przykładzie Katullusa), neołacińską (chociażby Jana Kochanowskiego) oraz, nowszą, włoską, która (wraz z przekładem Giacoma Ungarettiego) przyniosła mu zresztą uznanie „Literatura na Świecie" w postaci nagrody za najlepszy debiut translatorski w roku 2000.

Chciałabym zacząć jednak od źródeł, od naszego dzisiejszego bohatera, Katullusa, który już się pojawił na poprzednim panelu. W związku z tym pierwsze pytanie chcę skierować do pana Franczaka.

W tym miejscu pozwolę sobie przywołać kilka tłumaczeń rzymskiego poety, które do tej pory powstały. Wydaje mi się, że jest dosyć interesujące, że w przypadku Katullusa wznawia się leciwe już polskie przekłady, których ustalenia i rozwiązania okazują się dzisiaj niewystarczające. W wersji wydanej w szacownym wydawnictwie Biblioteki Narodowej, a więc niejako „kanonotwórczym", incipit *Pieśni 16* Katullusa, w oryginale brzmiący „Pedicabo ego vos et irrumabo", w tłumaczeniu Anny Świderkówny z wydania Biblioteki Narodowej (1956, 2005) brzmi: „Mocno was skrzywdzę, dobre sprawię lanie, / Draniu Aureli i Furiu gałganie". Jan Sękowski zdecydował się na przezwanie Aurelego i Furiusza „podłymi śmieciami", Jan Czubek – „wszetecznym i sprośnym". Pan zaś zaproponował następujące brzmienie: „Zerżnę was w dupę i mordę

do bólu, cioty pieprzone – Aureli Furiuszu!". Dlaczego filologowie klasyczni stronili od przedstawiania Katullusa w prawdziwym brzmieniu? Można tę sytuację porównać do kreowania przez Winckelmanna obrazu antyku z białego marmuru – klasycy zostali przecież powołani niejako do roli dozorców dobrego smaku, z ust których nie mogą wypływać inne niż umoralniające, pięknie brzmiące jamby i trocheje. Student filologii klasycznej doznaje niejednokrotnie nieco schizofrenicznego uczucia podczas wertowania słownika Kumanieckiego, który najchętniej oddawałby erotyczną leksykę utworów elegików rzymskich i Katulla w terminach medycznych lub po prostu usunąłby niektóre słowa, wymazując je z dopuszczalnych określeń, co zresztą niejednokrotnie uczynił, tabuizując szereg słów. W księgarniach w tym samym mniej więcej czasie, w którym ukazał się w pana przekładzie Katullus, pojawiły się *Seksualizmy łacińskie* Jamesa Adamsa wydane w Stanach Zjednoczonych już w 1990 roku[1]. Znaczy to, że niemalże ćwierćwiecze polski czytelnik literatury klasycznej musiał czekać na akademickie potwierdzenie istnienia łacińskiej leksyki erotycznej, nad którą na marginesie musiał się zastanawiać, oglądając chociażby popularne seriale (*Rzym* czy *Spartakusa*), w których seksualność gra często kluczową i promocyjną rolę. Co skłoniło pana do podjęcia się zadania przetłumaczenia Katullusa na nowo i jawne zrywając z wcześniejszą tradycją przekładową w Polsce?

Grzegorz Franczak: Filuterna niezgoda. Ja znowu tutaj występuję jako chłopiec od wulgaryzmów, jako taki niepokorny, zborsuczony filolog klasyczny, który postanowił zejść z koturnów i odejść od tej pruderyjnej, dziewiętnastowiecznej, trochę Winckelmannowskiej starożytności, ale poza tym czuję się strasznie skrępowany, bo występuję po panach profesorach Andrzeju Lamie i Jacku Wójcickim – tu zostało poruszonych mnóstwo wątków, które można byłoby rozwinąć, a w wypadku Katullusa jest to temat–rzeka. To się zaczyna od prostej, chłopięcej niezgody, kiedy czyta się takiego autora jak Katullus – on jest zupełnie wyjątkowy w tym ścisłym, żelaznym kanonie latynistycznym (zresztą też, podobnie jak profesor Lam, chodziłem do „Nowodworka") – i w Liceum Nowodworskim czytaliśmy Katullusa. Aż po XX wiek czytanie Katullusa – zdaje się, że właśnie pan profesor o tym wspomniał – opiera się

1 J.N. Adams, *Seksualizmy łacińskie*, przeł. J. Janik, Kraków 2013.

na takim milczącym porozumieniu. Mamy dostęp do oryginału, wiemy, co tam jest napisane, wiemy, co to znaczy „pedico" i wiemy, co to znaczy „irrumo". Nie sugerujmy się tłumaczeniami, które oczywiście ten problem omijają – z wiadomych względów Katullus był cenzurowany. Nie zawsze tak było! Katullusa odkrywają humaniści, począwszy od samych początków XIV wieku, kiedy pojawia się ten słynny *Codex Veronensis*. On jest kopiowany, przepisywany, potem staje się podstawą pierwszego inkunabułowego wydania w Wenecji w 1472. Zresztą Katullus wtedy wychodzi w jednym zbiorze z Tibullusem i Propercjuszem – to też jest bardzo znamienne, bo Katullusa humaniści włączają do ścisłego kanonu poezji miłosnej razem z dwoma późniejszymi o pokolenie elegikami. Humaniści renesansowi Katullusa czytają bardzo dosłownie i bardzo dosadnie, nawet bardziej zapewne, niż tego chciałby Katullus. Humanistyczne imitacje Katullusa są jeszcze bardziej nieprzyzwoite niż Katullus. Także pierwsi uczeni czytelnicy Katullusa właśnie wydobywali ten żywioł wulgarności i strasznie ich to cieszyło. Ja myślę też, że to jest bardziej takie naturalne, prawda? Szesnastoletni chłopcy studiują Wergilego, Horacego, Owidiusza – to wszystko jest takie upoetyzowane, a u Katullusa jest dosłowne. Klasyczna, kanoniczna łacińska poezja – i tak między oczy, i tak po naszemu, tak po prostu, tak nowocześnie. I to się właśnie zaczyna od takiej niezgody, bo cała tradycja przekładowa, cała tradycja translatorska w kręgu polskim, ale nie tylko, bo podobnie było w kręgu angielskojęzycznym, także pierwsze włoskie tłumaczenia oddające to charakterystyczne dla Katullusa spięcie między rejestrem wysokim a językiem ulicy, pojawiają się dopiero w XX wieku. Od tej niezgody się to zaczyna. Pani pytała... No właśnie, pytanie: co skłania do próby przetłumaczenia na nowo Katullusa? Ja w ogóle mam takie przekonanie, że w wypadku tej literatury dawnej, a zwłaszcza to dotyczy klasyki, takiej ścisłej klasyki, kanonu literatury europejskiej, każda epoka, i myślę tutaj o epoce w rozwoju kulturalnym, a także o epokach rozwoju języka, ma prawo do nowego tłumaczenia dawnej klasyki. Przekłady się po prostu starzeją, przekłady się nieuchronnie starzeją. Jest bardzo ważną rzeczą przypominanie dawnych przekładów przede wszystkim, jeśli chodzi o przekłady, które nazwałbym kulturotwórczymi: takie przekłady, które funkcjonując w obiegu literackim wpływają na kształt, na przykład poezji epickiej, tak jak stało się to z *Gofredem* Piotra Kochanowskiego albo choćby z nieprzypomnianą po dziś dzień *Eneidą* trzeciego z Kochanowskich, Andrzeja, którą też warto byłoby, z tych samych względów, jeszcze raz wydać, przypomnieć współczesnemu czytelnikowi. Myślę, że każda epoka ma prawo do podobnego zmierzenia się z Katullusem czy z Horacym,

czy z Wergiliuszem. Ja nie wierzę w tłumaczenia wiecznotrwałe, nie wierzę w tłumaczenia, które są zdolne przetrwać próbę czasu. Jeśli chodzi o Katullusa i wulgaryzmy u niego, to otwiera się temat, na który moglibyśmy rozmawiać przez kolejną godzinę. Postaram się to ująć w sposób, mam nadzieję, syntetyczny i przekonywający, ale odsyłam do wstępu czy właściwie do monografii Aleksandry Klęczar, która jest pierwszą po polsku tak kompletną monografią Werończyka. Dodam, że Włosi do tej pory nie mają takiej monografii, nie ma takiego włoskiego opracowania, nowoczesnego, uaktualnionego, ujmującego współczesne studia nad Katullusem. Odsyłam do tego wstępu monograficznego, bo Aleksandra Klęczar sporo miejsca tej tematyce poświęca. Rzeczą dla poezji Katullusa charakterystyczną jest, jak już nadmieniłem, spięcie pomiędzy tymi dwoma rejestrami językowymi, tj. rejestr wysoki, znamionowany przez... Powiedzmy tak: mamy do czynienia u Katullusa z próbą, znakomitą, na najwyższym poziomie, odwzorowania w poezji łacińskiej i w języku łacińskim uczonej poezji aleksandryjskiej, przede wszystkim tej poezji patronuje Kallimach z Cyreny, który dla Katullusa jest takim poetyckim przewodnikiem. Więc z jednej strony nieprzebrane bogactwo i wyrafinowanie miar wierszowych, słownictwa, uczonych odwołań – mitologicznych, historycznych, przede wszystkim mitologicznych odsyłających do nieznanych szerzej wersji jakiegoś mitu – skłonność do neologizmów; to wszystko, co składa się na uczoność, taką aleksandryjską uczoność tej poezji, która tak drażniła Cycerona – pogardliwie Katullusa i jego kolegów nazywał neoterykami, *neóteroi*, czyli młodzikowie, smarkacze po prostu, bo to wcale nie znaczy dokładnie tyle, co poetae novi, czyli nowi poeci i nowa fala, tylko właśnie smarkacze, którzy się nie znają na poezji i kombinują...

Jacek Wójcicki: Pokolenie „bruLionu"!...

GF: Tak, tak, coś w tym rodzaju, tacy niegrzeczni chłopcy, z których tylko Katullus się zachował, pozostali – Helwiusz Cynna i inni – przepadli, przepadli i nie oparli się próbie czasu. Więc z jednej strony to jest ta aleksandryjska przesadna nawet uczoność i elitarność tej poezji, wyrafinowanie miar wierszowych, sprzężeń słownych, aliteracji – bo poezja Katullusa jest bardzo aliteracyjna – z żywiołem ulicy, z językiem ulicy. I jesteśmy w stanie to stwierdzić. Nowsze badania, i trzeba powiedzieć, że te badania rzeczywiście to są takie solidne badania nad wulgaryzmami w poezji Katullusa, ale także ogólnie w poezji klasycznego okresu cycerońskiego i poezji augustowskiej. Pojawiają

się one dopiero w drugiej połowie XX wieku. Rzeczywiście chodzi tu o wspomniany słownik seksualizmów łacińskich Adamsa, ale też o się znakomitą, wydaną w 1999 r. i wznowioną potem pracę Craiga Williamsa zatytułowaną *Roman Homosexuality*[2]. Wbrew tytułowi to nie jest praca tylko o homoseksualności u Rzymian, ale w ogóle o języku erotycznym w literaturze rzymskiej, ale nie tylko, bo Williams przebadał wszelkie dostępne teksty kultury, włącznie z inskrypcjami, z korpusem inskrypcji pompejańskich; i okazuje się, że inskrypcje z zabitego miasta przychodzą nam w sukurs. Przede wszystkim jest cały korpus inskrypcji – po prostu graffiti – pompejańskich z tzw. Vicolo del Lupanare, czyli zaułku burdelowego. To są graffiti, napisy na ścianach domu publicznego w Pompejach. Analizując język tych graffiti, w których pojawiają się po prostu obelgi, że Klaudiusz to taki a taki, „verpa", „mentula" a Furiusz „paidiko". Pojawia się ta sama leksyka, która tak niepokoiła tłumaczy i filologów u Katullusa. To jest potwierdzenie, że ten żywioł wulgarny u Katullusa rzeczywiście wywodzi się z ulicy. Drugą sprawą jest natomiast kwestia, jak rzymski odbiorca tej poezji odczuwał stopień wulgarności tego języka – bo trzeba też pamiętać, że w tym okresie, jeszcze przed reformami Augusta, w rzymskiej kulturze późnej Republiki erotyzm był w sposób o wiele bardziej dosadny i dosłowny, obecny nie tylko w tekstach kultury, ale także w przestrzeni miejskiej, on był wszędzie. Nie myślę tutaj tylko o nagich posągach i o hermach, wyposażonych w męskie genitalia w stanie erekcji, ale na przykład o wszechobecności symboliki fallicznej, która miała aspekt apotropaiczno-życzeniowy: znak fallusa przynosił szczęście. Zresztą, jeśli ktoś z was był w Pompejach albo w Ostii – Ostia też jest świetnym miejscem do takich badań – w ruinach odkrytych przez archeologów jeszcze w początkach ubiegłego wieku można chodzić po domach dawnych mieszkańców Ostii. Ostia jest znakomitym miejscem do badań, bo to nie było centrum kulturalne, to był port, więc były tam głównie tawerny, hotele i domy publiczne, to był wielki port, jeden z największych w basenie Morza Śródziemnego. Znajdzie się tam fallusy zastępujące wycieraczki przy wejściu do domu, na zasadzie: „*Welcome*! To jest dom, w którym gości szczęście, dobrobyt, płodność". Symbole falliczne na murach, na ścianach domów też miały przynosić szczęście domostwu. Sama przestrzeń rzymskich miast była przesycona Erosem, tam nie było żadnej pruderii, ani nic tam nie było zawoalowanego,

2 C.A. Williams, *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford 1999 (2010).

tabu było zupełnie inne. Natomiast problem, z którym mierzą się tłumacze, to także sprawa cenzury czy autocenzury obyczajowości i *decorum*. Czubek, który pod koniec XIX wieku wydaje prawie całego Katullusa, opuszcza chyba tylko sześć czy siedem utworów, a we wstępie tłumaczy, dlaczego to robi. On numeruje utwory, które pomija: kto ciekawy, to do oryginału może sobie zajrzeć i przeczytać. Te ocenzurowane, wyrzucone przez Czubka utwory to są teksty z cyklu poświęconego Juwencjuszowi przede wszystkim – *Mousa paidikè* – to są wiersze do chłopca, a także cykl Geliusza, szczególnie wulgarny, dosadny i obrzydliwy nawet. I Czubek powiada we wstępie do tego wydania: postanowiono opuścić te utwory, jako że nie odpowiadają one dzisiejszym wyobrażeniom o moralności. To jest zabieg autocenzorski, a jednocześnie dostosowujący tekst do jakiegoś powszechnie uznanego *decorum*. Ale to jest tylko jeden problem i nie sądzę, żeby na tym się sprawa wyczerpywała, bo myślę, że jeszcze większym problemem jest zestrojenie tych dwóch tak innorodnych rejestrów językowych, tzn. języka wysokiej, bardzo wyrafinowanej poezji i żywiołu ulicy. Szczerze mówiąc, nie potrafię się opędzić od takiego przekonania, że kongenialnym tłumaczem Katullusa byłby był, gdyby to zrobił, Julian Tuwim – ze swoim absolutnym słuchem, absolutnym wyczuciem miar wierszowych, języków poetyckich, od poezji staropolskiej po młodopolską, i z absolutnym uchem, wyczulonym na głos ulicy i na język potoczny. Mam wrażenie, że to zestrojenie, charakterystyczne dla poezji Katullusa, mógł był oddać w polszczyźnie, i być może raz na zawsze, tylko i wyłącznie Julian Tuwim. Moja próba jest tylko kolejną próbą i z wielu względów dyskusyjną, o czym za chwilę też będzie mowa.

Piotr Sadzik: Wspomniał pan o obyczajowej pruderii, która każe Czubkowi wyrugować ze swoich przekładów szereg szczególnie uznanych przez niego za wulgarne tekstów Katullusa. Z podobnym problemem spotykamy się także we wcześniejszej tradycji przekładowej – i tu pytanie do doktor Wojtkowskiej-Maksymik. Chciałbym zapytać o Górnickiego, który napisał przy okazji Castiglionego w pewnym momencie – zacytuję: „Owo ja nie rozumiem, kto by tak był sprosny, żeby nie baczył, iż takowe rzeczy przełożyć się nijako nie mogły". A zatem ta kategoria „sprosności" okazuje się kategorią, która trwale wpływa na przekład, zniekształcając go. O jakie fragmenty u Castiglionego by chodziło, jakie fragmenty uznał jego tłumacz – choć to osobna sprawa czy Górnicki rzeczywiście był tłumaczem – za na tyle „sprosne", że godne pominięcia. I w związku z tym nasuwa się kolejne pytanie, czy jeżeli, jak wspomniał

dr Franczak, przekłady się starzeją, to czy powinniśmy pokusić się o nowe tłumaczenie Castiglionego, skoro tamto jest tak bardzo poszatkowane i szczątkowe?

Marta Wojtkowska-Maksymik: Chciałabym zacząć od refleksji o problemach, o których przed chwilą mówił dr Grzegorz Franczak. Słuchając pana, zaczęłam zadawać sobie po raz kolejny pytanie, czym jest przekład, i po raz kolejny zrozumiałam, że przekład to nie tylko odzwierciedlenie jakiegoś tekstu w innym języku, ale też przeniesienie pewnej koncepcji kultury. Pańska opowieść o zmianach sposobu tłumaczenia Katullusa uświadomiła mi także, iż przekład, tak jak pan go pojmuje, jest odtworzeniem kontekstu czy wręcz próbą takiego przełożenia tekstu, który zderzy czytelnika nieznającego kontekstu macierzystego z tym, co jest dla niego obce. Taka koncepcja przekładu nie spodobałaby się Łukaszowi Górnickiemu, bo, choć oddał on w polszczyźnie w zasadzie wiernie treść dyskusji o dworzaninie, to zmienił całkowicie ramę narracyjną utworu. Ponadto, Górnicki chciał stworzyć pewien określony wzorzec osobowy – dworzanina, etycznego *alter ego* władcy i dobrego człowieka w ogóle. Wzorzec ten mieli – w zamyśle autora – imitować nie tylko inni dworzanie, lecz także wszyscy Polacy pragnący żyć cnotliwie, dlatego należało dostosować do polskich warunków włoski model *gentiluomo* cortigiano, ściśle związany z konkretnym dworem władcy Urbino, Guidobalda da Montefeltro. W związku z tym Górnicki usunął z przekładu to, co się w wizerunku „polskiego" doskonałego dworzanina, człowieka i obywatela Rzeczypospolitej Obojga Narodów nie mogło pomieścić ze względu na różnice obyczajowe. I tutaj wracam do pytania pana Piotra Sadzika o fragmenty uznane przez tłumacza za zbyt „sprosne". Górnicki zaliczył do nich przede wszystkim te passusy, w których Castiglione wspomina o „zniewieściałych mężczyznach", homoseksualistach bądź o mężczyznach zachowujących się tak, że ich zachowanie przypomina zachowanie kobiet...

GF: „W Polsce takich nie ma"...

MWM: Tak, pisarz bowiem przekonuje, iż Rzeczypospolita wolna jest od takich „sprośności", więc tłumaczenie fragmentów im poświęconych w ogóle nie zostanie przez czytelnika zrozumiane lub – co gorsza – może odwieść potencjalnych odbiorców od właściwego postępowania. Autor *Dworzanina* rezygnuje też ze spolszczenia tych części *Il Cortigiano*, które, odwołując się do filozofii Arystotelesa, poruszają kwestię fizjologii kobiety i są trudne do przełożenia

z powodów językowych (ze względu na mnogość specjalistycznych terminów filozoficznych i medycznych), choć, moim zdaniem, Górnicki poradził sobie znakomicie z bardziej wymagającymi i skomplikowanymi językowo fragmentami, co pozwala przypuszczać, że pominął wzmiankowane wyżej dyskusje z powodów obyczajowych. Podobnie rzecz ma się z zamieszczonym w czwartej księdze *Il Cortigiano słynnym* fragmentem o pocałunku (służącym wymianie duszy (ducha) między zakochanymi i stanowiącym przedsmak prawdziwej, „niebiańskiej" miłości) opuszczonym przez Górnickiego. Trzecia grupa zmian obejmuje te części włoskiego dzieła, które w negatywnym świetle ukazywały zakonników, księży, kościół katolicki. Tutaj też widać konsekwencję Górnickiego: najczęściej usuwa on stosowny fragment lub znacznie go modyfikuje. Taka strategia translatorska dominuje głównie w drugiej księdze, gromadzącej rozmaite anegdoty. Ponadto, kategoria „sprosności" (brzydoty, ohydy, związanej również z deprecjonowaną w dziele cielesnością) zostaje u Górnickiego wpleciona w zupełnie nową koncepcję wzoru osobowego – przypomnę tylko – dworzanina, a jednocześnie nauczyciela władcy, który, doskonale wykształcony przez znakomitego sługę, będzie wyśmienicie rządził państwem. Poza tym, „dworny człowiek" ma stać się wzorem do naśladowania dla każdego Polaka, a zatem nic dziwnego, że w jego wizerunku nie ma miejsca na bezeceństwa. Tekst polski, o czym nie zawsze pamiętamy, powstawał również w zupełnie innych warunkach politycznych niż włoski pierwowzór. Górnicki umieszcza akcję dialogu pod koniec lat czterdziestych, a zatem w bardzo trudnym dla Zygmunta Augusta, któremu dzieło było dedykowane, okresie (ze względu m.in. na jego małżeństwo z Barbarą Radziwiłłówną i reakcję szlachty na to wydarzenie). Fakt ten, jak sądzę, wpłynął także na decyzję Górnickiego o umieszczeniu uczestników rozmów o polskim dworzaninie na dworze biskupa Samuela Maciejowskiego. Zmiana ta – przypomnę tylko, że akcja *Il Cortigiano t*oczyła się w komnatach księżnej Elisabetty Gonzagi, małżonki władcy Urbino, księcia Guidubalda da Montefeltro – uzasadniała również nieobecność kobiet podczas rozmów, brak frywolnych dyskusji, żartów, recytowania subtelnych sonetów, jak to się dzieje we włoskim oryginale.

PS: Zaczęliśmy naszą konferencję od wykładu Piotra Wilczka, który bardzo subtelnie pokazywał, na czym polegałoby rozumienie przekładu jako pewnej praktyki transmisji wzorców kulturowych, a nie jedynie przełożenia słów. I do tego chciałbym powrócić. Przekład jest przecież zawsze w jakiś sposób zakorzeniony w środowisku obyczajowym, w kontekście ideologicznym i kul-

turalnym, w którym powstaje, a który, przy okazji Górnickiego i Castiglionego być może nie do cna determinuje, ale w jakiś sposób warunkuje postępowanie tłumacza. Chodzi mi bowiem o to, że język polski w momencie, w którym Górnicki dokonuje swojego przekładu, znajduje się w innym momencie rozwoju od języka włoskiego, którym posługuje się Castiglione. Przy czym ta włoszczyzna Castiglionego też, jak wydaje mi się, jest szczególna. Wspomina pani o tym w swojej książce: Castiglione bardzo uporczywie podkreślał to, że zrywa z pewną tradycją językową. Manifestuje on także fakt nieznajomości języka toskańskiego, czym występuje przeciwko silnemu dziedzictwu Boccaciańskiemu, fundującemu italską twórczość tamtego czasu. W przypadku Castiglionego dochodzi zatem do pewnego zerwania z tradycją, z kolei Górnicki musi posiłkować się neologizmami, bowiem język, który się posługuje nie jest jeszcze na tyle...

MWM: Giętki...

PS: ...giętki i wykształcony. Chcielibyśmy zapytać o to, w jaki sposób odbywa się to neologizowanie Górnickiego, a na czym polegałby występek wobec tradycji językowej Castiglionego?

MWM: Baldassarre Castiglione w *Il Cortigiano* bardzo ostro występuje przeciwko koncepcji naśladownictwa wyłożonej przez Pietra Bemba w *Prose della volgar lingua*. Bembo propaguje taki model imitacji, w którym odtwarzamy wiernie jeden konkretny wzór. Sprzeciw Castiglionego wobec posługiwania się tylko dialektem toskańskim wynika więc tak naprawdę z niezgody na propozycję ślepego i w gruncie rzeczy ograniczającego naśladownictwa. Dlatego też Castiglione we wstępie poprzedzającym cztery księgi rozważań o doskonałym dworzaninie wyjaśnia, że jego celem jest użycie takiego języka, którym sam mówi i pisze, i którym posługują się bliscy mu ludzie i czytelnicy jego utworu. A zatem, włoski autor, dokonując wyborów językowych kierował się dobrze znanymi retoryce zasadami: użyteczności i stosowności, ponieważ chciał, by jego dzieło zostało właściwie odczytane, a przez to – zrozumiane. Przechodząc do polszczyzny Górnickiego trzeba podkreślić, że znakomicie poradził on sobie z tekstem włoskim i nawet jeśli rezygnował z dosłownego tłumaczenia pewnych fragmentów, to, jak wspominałam, nie wynikało to z niewiedzy czy niedoskonałości warsztatu, a raczej z określonej strategii translatorskiej. Poza tym, Górnicki, podobnie jak Castiglione tworzy neologizmy, a najsłynniejszym z nich jest „nizaczmienie" zastępujące w przekładzie włoski termin

sprezzatura. Przygotowując się do dzisiejszej dyskusji zastanawiałam się, jakie są przyczyny tego znakomitego przygotowania Górnickiego do pracy translatorskiej. Wyjaśnienia szukałabym w znajomości literatury, o której wcześniej mówił dr Franczak, tzn. poezji i prozy nowołacińskiej, sądzę bowiem, że polscy pisarze Złotego Wieku, ucząc się języka literackiego, korzystali m.in. z bogactwa *lingua latina* właśnie. Tutaj dopiero warto pokusić się o odpowiedź na pytanie o to, czy trzeba przetłumaczyć tekst Castiglionego na nowo. Odpowiedź może być tylko twierdząca, ponieważ Górnicki właściwie nie przełożył *Il Cortigiano*, a wykorzystał tylko ten utwór jako źródło inspiracji i na jego bazie stworzył własną wizję dworu i wizję człowieka. Jeśli więc zależy nam na zderzeniu się z prawdą tekstu Castiglionego, to absolutnie musimy ten dialog przetłumaczyć na nowo. Tylko jak? I to znowu jest pytanie, które musiał sobie postawić dr Franczak tłumacząc Katullusa: jak współcześnie przełożyć dzieło powstałe kilkaset lat temu, w niemal zupełnie nieznanym nam kontekście i innej kulturze?

AB: Dr Wojtkowska-Maksymik niejako uprzedziła moje pytanie o projektowanego czytelnika pana przekładów. Nie jest to bowiem przekład, w którym widoczna jest (dla niektórych odstręczająca) archaizacja ani uwspółcześnianie na przestrzeni całego tekstu. Pojawiają się pojedyncze stylizacje na język dawny: „zoczył" (*Pieśń 10*), „myśl błędna" (*Pieśń 40*), rym „wieszczem / najlepszem" (*Pieśń 49*). Z drugiej strony posługuje się pan także leksyką współczesną: „charme" (*Pieśń 6*), „żel do włosów", „zaszpanować" *(Pieśń 10)*, „dżentelmen" *(Pieśń 12)*, „kutas z każdego otwora garaż wam robi" *(Pieśń 28*). W związku z tym chciałam zapytać, kim po pierwsze byłby projektowany przez pana odbiorca takiego przekładu, a po drugie, czy ustanowił pan wcześniej swoją technikę translatorską, którą konsekwentnie podążał, czy raczej starał się pan skupić na idiomatyczności każdego z tych utworów? W pańskim przekładzie dochodzi do ciekawego połączenia ukąszenia filologicznego, pieczołowitości w odkrywaniu pierwotnego kontekstu znaczeniowego poszczególnych słów z niezwykle śmiałą modernizacją. Co skłoniło do takiej decyzji? Ponieważ gościliśmy także Piotra Kamińskiego i prof. Annę Ceterę, którzy razem tłumaczą Shakespeare'a i znaleźli się w podobnej sytuacji jak pan z Aleksandrą Klęczar, chciałabym zadać jeszcze pytanie dodatkowe – jak przebiegała współpraca dwóch filologów podczas przygotowywania tego tomu, jak to się odbywało?

GF: Może zacznę od ostatniego członu pani pytania. To jest owoc wieloletniej wspólnej lektury Katullusa z panią Aleksandrą Klęczar, z którą czytaliśmy,

komentowaliśmy, dyskutowaliśmy nad Katullusem jeszcze w czasach studenckich. I z tego sprzeciwu i krytycznej postawy wobec tradycji translatorskiej zrodził się pomysł, żeby w ogóle coś z tym Katullusem zrobić. Ostatecznie właściwie pracowaliśmy dwutorowo: ja się zająłem wszystkimi *nugae*, czyli pierwszą i trzecią częścią *Catulli Veronensis Liber,* natomiast Ola Klęczar przetłumaczyła, prawdę mówiąc, ilościowo największą część tego korpusu, czyli epylliony, tę część elegijną, środkową część *Catulli Veronensis Liber.* Ryzyko też jest takie, że ten nasz Katullus rozpada się na dwie części: jest blok drobiazgów, przetłumaczony w całości przeze mnie, i blok elegijno-epyllicznych przetłumaczony retoryczną, bardzo udatnie, moim zdaniem, zrytmizowaną prozą przez Olę Klęczar. Obawiam się, że to może być pewien minus tego tomu: taka niejednorodność, która z drugiej strony cechuje też poezję Katullusa, dlatego że te utwory elegijne, począwszy od tego wspaniałego epitalamium po list do Alliusza, stanowią drugą poetykę Katullusa. Ja widzę i czytam dwóch Katullusów – Katullus epigramatyk, Katullus od tych drobiazgów, jambów, falecejów itp. i Katullus epik, który jako epik również jest uczniem aleksandryjczyków, Kallimacha. Ale pracuje zupełnie inaczej, zupełnie inna jest jego fraza, inny język. Oczywiście obowiązują go też i wiążą formy metryczne, w tym wypadku dystych elegijny. To tyle, jeśli chodzi o współpracę dwójki filologów. Konsultowaliśmy się i pracowaliśmy razem. Zresztą ja przyznam się, że te przekłady powstawały na przestrzeni kilkunastu lat, bo pierwsze powstały w 1995, 1996, a książka ukazała się w ubiegłym roku, także to jest osiemnaście lat, ten Katullus musiał osiągnąć wiek dojrzałości i dopiero jako dojrzały chłopiec mógł się ukazać. Znaczy to też, że te przekłady nie trwały w formie niezmiennej, pracowaliśmy nad nimi niemalże do ostatniej chwili, bo okazywało się, że jakieś sugestie interpretacyjne Oli we wstępie skłaniały mnie do zmian w przekładzie. Ten przekład powstawał, jak mówię, do ostatniej korekty. Natomiast – kto jest projektowanym odbiorcą? Każdy, *Jedermensch, everyman.* Myślę, że zamierzonym odbiorcą Katullusa jest wykształcony, kulturalny czytelnik, którego być może uderzy i zastanowi właśnie to spięcie wysokiego rejestru poetyckiego, znamionowanego też przez zabiegi archaizujące z rejestrem niskim. Dodam jeszcze, że w moim pojęciu i w mojej pracy translatorskiej przy Katullusie zabiegi archaizujące mają też taki charakter, powiedziałbym, „cudzysłowny", ironiczny, to jest element gry, również z tradycją. Jeśli się wczytać w te przekłady, tam jest sporo odsyłaczy intertekstualnych do tekstów kultury, do naszych tekstów kultury: do Kochanowskiego albo do Mickiewicza. Tam się pojawiają takie jaskółki – a kto rozumie, ten będzie wiedział. Myślę, takie jest moje po-

czucie (bardziej poczucie niż przekonanie), że w jakiś sposób oddaje to wyrafinowany charakter gry literackiej, która znamionuje poezję Katullusa. To jest bardzo skomplikowana i rozegrana na wielu poziomach poezja. Katullus jest pod tym względem na wskroś nowoczesny, to jest poeta gry intertekstualnej na rozmaitych poziomach, których nie jesteśmy nawet w stanie do końca odcyfrować, choćby dlatego, że nie mamy do dyspozycji całej tej tradycji literackiej, z której Katullus czerpał. Bardzo fragmentarycznie zachowana jest poezja aleksandryjska, mamy trochę Kallimacha, Katullus tłumaczy *Warkocz Bereniki* z Kallimacha (to jest jeden z pierwszych zresztą łacińskich przekładów z literatury hellenistycznej), czyli Katullus pojawia się też jako tłumacz, adaptujący jeden z cenniejszych utworów poezji aleksandryjskiej w języku łacińskim. Dla nas wiele tych odwołań jest na pewno nieczytelnych. Katullus prowadzi też grę ze swoimi kolegami, literatami, on ich tam cytuje, parafrazuje – nie jesteśmy w stanie tego odcyfrować, bo nie mamy do dyspozycji tego wszystkiego, co stanowiło zaplecze i formację, umysłową i kulturową, Katullusa. Starałem się o ekwiwalent takiej wielopoziomowej gry literackiej; nie wiem, na ile mi się to udało, ale w odniesieniu do archaizmów mam nadzieję, że to widać: one są tam w cudzysłowie. One pojawiają się na przykład w pozycji rymowej, tylko żeby zrymować, dla zabawy, żeby było ładnie, żeby było ciekawie. Przyznam się, że setnie się bawiłem przy tym tłumaczeniu i poeksperymentowałem też tam trochę. Jeden z utworów przetłumaczyłem w formie ronda, dwa bodajże w formie limeryku – ja uważam, że Katullus pisałby limeryki w dzisiejszych czasach, on byłby świetnym autorem limeryków. Niektóre z tych takich dwu, czterowersowych tekstów to są genialne limeryki, taki tekst idealnie nadaje się do tego, żeby go przetłumaczyć jako limeryk. To może razić, wiem o tym, może być to dyskusyjne jako wybór translatorski, ale zaryzykowałem.

AB: Myślimy, że jest to dobry wybór. Chcieliśmy jeszcze zapytać o konkretną archaizację, i być może jest to też dobry czas na pokazanie pana decyzji translatorskich na konkretnym przykładzie. Zaciekawiło nas szczególnie jedno słowo z *Pieśni 7*, którym jest „bucień" – nie zrozumieliśmy go na samym początku.

GF: No, pani mnie nieco zainspirowała tym bucieniem – cztery strony materiału z tego wyszło. Na tym przykładzie doskonale widać grę Katullusa i znamię uczoności, pod którym kryje się taka dosyć filuterna zabawa. Rzecz się tyczy dwóch wersów z *Carmen* VII: „quam magnus numerus Libyssae harenae / lasarpiciferis iacet Cyrenis". To jest taki piękny tekścik enumeracyjny.

„Queris, quot mihi basiationes" – „Pytasz mnie, ile pocałunków twoich, / Lesbio, wystarczy, aby głód mój ugasić?" – i tutaj następuję wyliczenie:

> ile ziarn piasku w libijskiej pustaci
> wokół Cyreny, gdzie bucień się płoni
> między wyrocznią Jupitera – Słońca
> a świętym grobem zmierzchłego Battosa
> albo gwiazd ile z dnia nocy milczącej
> słyszy serc ludzkich czułe, tajne głosy –
> tyle całusów, tyle całuj razy
> opętanego Katulla! Wystarczy:
> już ich ciekawskie nie policzą oczy,
> ani zły język ich nie zauroczy![3]

To jest *pendant* do tego bardziej znanego tekstu o pocałunkach, *Carmen V*. Mniej znany, a moim zdaniem ciekawszy. O co tutaj chodzi z tym bucieniem? A potem państwo zrozumieli? Bo pani mówi, że na początku nie, a potem tak?

AB: Jak zaczęliśmy szukać, to się domyślamy, ale... (*śmiech*). W słowniku staropolskim na przykład...

GF: O, właśnie! Do Brücknera trzeba zajrzeć, żeby zrozumieć Katullusa...

MWM: ...i żeby zrozumieć autora przekładu, a przez niego Katullusa.

GF: Myślę, że współczesny Katullusowi odbiorca był w nieco innej sytuacji, to znaczy on wiedział, o co chodzi. I tutaj przyznaję się, że postawiłem na innego rodzaju efekt, to znaczy właśnie na uczoność, no ale też z podwójnym dnem. Zaraz powiem, o co chodzi. Chodzi właśnie o ten przymiotnik „lasarpicifer", czyli obfity, rodzący – „laserpicium" albo „laser". Co to było, to „laserpicium"? Zacytuję, proszę państwa, Mączyńskiego *Lexikon Latino–Polonicum* (1564): „Laser – herba vulgo Asa odorifera; laserpitium" – i on pisze po polsku – „niejakie

3 Katullus, *Pieśń 7* [w:] tegoż, *Poezje wszystkie*, przeł. G. Franczak, A. Klęczar, oprac. A. Klęczar, Kraków 2013, s. 27.

drzewo *in Cyrenaica provincia*, z którego ciecze niejaki sok kosztowny, «*laser*» zwany"[4]. Niejakie drzewo i niejaki sok. Problem polega na tym, że ten „laser" albo „laserpicium" to jest roślina, której już nie ma, ona wymarła, nie ma dla niej nazwy. Potem dopiero przez Pliniusza Starszego utożsamiona została z inną rośliną. Zaraz powiem, o co tu chodzi. Ta, powiedzmy, oryginalna roślina po grecku nazywała się „silfion" albo „silfium", a w literaturze często pojawia się właśnie nazwa łacińska. To była roślina z rodziny baldaszkowatych czy selerowatych, taki koper dziki z takim baldachem, której sok stanowił jeden z głównych towarów eksportowych starożytnej greckiej kolonii Kyrēnē, czyli Cyreny, znany i stosowany w całym basenie Morza Śródziemnego. Rzecz jest przeciekawa z tym „silfion", bo on się pojawia nawet na monetach, które wybijali Cyrenejczycy, na zasadzie znaku rozpoznawczego, niemalże herbu, ale także reklamy: „u nas można to kupić", „my to eksportujemy". Przewertujecie państwo słowniki, no to dowiecie się, że to była ceniona w świecie greckim i rzymskim przyprawa do potraw, ona dawała taki fajny smak, trochę jak kmin rzymski czy „finocchio selvatico", czyli właśnie dziki koper. No ale to trochę za mało. Okazuje się oto, że lekarze, można u Galena o tym przeczytać i wcześniej, zalecali tę roślinę jako najbardziej skuteczny środek antykoncepcyjny, a także środek do spędzania płodu. Jeśli kobieta chciała pozbyć się niechcianej ciąży, to – ten sok właśnie, „laser" czy „laserpicium", był świetnym na to środkiem. Był też stosowany jako środek przeczyszczający, takie „laxativum", stąd był ogromny popyt na ten „silfion". Cyrena eksportowała to na całą *oikumene* wówczas. I na monetach pokazywali: „u nas to rośnie", „u nas to kupicie". To było drogie, cenione. Rzymianie traktowali „silfion" w pewnym momencie jako walutę równorzędną denarom. Był nawet taki odpowiednik kursu wymiany „silfionu" na srebro. To było panaceum: środek antyseptyczny, przeczyszczający, antykoncepcyjny i wczesnoporonny, a poza tym właśnie przyprawa. Handel nim był objęty monopolem państwowym, podlegał ścisłej kontroli. „Silfion" stosowano do schyłku późnej starożytności, kiedy ta roślina prawdopodobnie wyginęła. Prawda jest taka, że ona wyginęła już w czasach późnej Republiki, a później utożsamiano ją z inną rośliną, też z rodziny baldaszkowatych, która się po łacinie nazywa „ferula assa-foetida", a po polsku „zapaliczka cuchnąca" albo „zakrzewka cuchnąca" – gatunek rośliny z rodziny selerowa-

4 J. Mączyński (Ioannes Maczinsky), *Lexicon Latino Polonicum ex optimis Latinae linguae Scriptoribus concinnantum*, Konigsberg 1564, hasło: *laser*.

tych, w kłączach której zawarty jest sok mleczny. Znajduje się w nim z kolei gumo-żywica, tak zwana „assa-foetida" albo „asafetyda", stosowana w lecznictwie. Używana była ona między innymi przeciw histerii, przy żółtaczce, w przypadku puchliny wodnej, w chorobach żołądka. Pisał o tym w swoim herbarzu Marcin Siennik w 1568 tak: „Sok z drzewa wielkiego ziemiej cyperskiej łacinnicy zową «assa dulcis vel odorata», wszakże to słowo «assa» bywa i drugiemu sokowi dawane, które «assa-foetida» zową to Polacy «czartowym gównem», jako i Niemcy «Teufelsdreck»"[5] (*śmiech na sali*). Także zobaczcie, co się tutaj dzieje: mamy tę asafetydę, tak zwaną „zapaliczkę cuchnącą" albo „czartowe gówno", w oryginale to jest „laser", czyli „silfion". I to jest właśnie cały Katullus: pisze o pocałunkach, cała metaforyka tego wyliczenia odsyła do Cyreny, ojczyzny Kallimacha, pojawia się tam też heros, a po nim mityczny założyciel Cyreny Battos, świątynia Jowisza-Ammona, więc jeszcze jest egzotyka, Egipt itd., Cyrena, no i pojawia się też to „laserpicium". I to jest właśnie cały Katullus: całujmy się, ale tak, żeby nie było dziecka. Tu okazuje się, że poziomów jest kilka. W takim pięknym, uczonym, perełkowym poemaciku, pojawia się drugie dno, a czytelnik, odbiorca doskonale wiedział, o co chodzi, jak słyszał „laserpicium". No to tak, jakby wspominano miasto na cały świat znane z produkcji kondomów. I co się z tym dzieje w polskich przekładach? Czubek w ogóle opuszcza i poddaje się, i tłumaczy: „Ile ziarn piasku po pustej Cyrenie / wicher niestały swoim tchem przeżenie". Świderkówna powiada tak: „Ile jest piasku w pustynnej krainie / Cyreny, która wilczomleczem słynie". I tutaj pojawia się problem, bo wilczomlecz jest trujący. To zupełnie przeinacza tekst Katullusa, zupełnie, bo u Katullusa jest o pocałunkach i o tym, że trzeba się zabezpieczyć...

MWM: ...ale raczej przeżyć.

GF: Ale raczej przeżyć, a tutaj pojawia się wilczomlecz, który po prostu uziemi kochanków. Pan Jacek Wójcicki tłumaczy jako okrzyn. Też z rodziny selerowatych, ale problem z okrzynem jest taki, że on występuje tylko w klimacie umiarkowanym, w Karpatach. W Polsce na przykład tylko na Babiej Górze w Beskidzie Śląskim... (*śmiech*)

---

5 M. Siennik, *Herbarz, to jest ziół tutecznych, postronnych i zamorskich opisanie, co za moc mają, a jako ich używać tak ku przestrzeżeniu zdrowia ludzkiego, jako ku uzdrowieniu rozmaitych chorób, teraz nowo wedle herbarzów dzisiejszego wieku i innych zacnych medyków poprawiony. Przydano Aleksego Pedemontana „Tajemnice księgi ośmiory o tajemnych a skrytych lekarstwiech, przy czym dosyć misternych a trafnych rzeczy i doświadczonych mieć będziesz"*, Kraków 1568.

JW: Ale to Babia Góra, „BABIA”!

GF: No więc Katullus zaprasza swoją kochankę na wycieczkę na Babią Górę. Popatrzcie więc, co tu się dzieje, ile zależy od wyboru translatorskiego – z takim drobiazgiem! Reis właśnie w 1927 tłumaczy: „Ile libijska nosi piasku gleba / w pustynnej, w bucień obfitej Cyrenie”. I ja rzeczywiście także tłumaczę: „Ile ziarn piasku w libijskiej pustaci / wokół Cyreny, gdzie bucień się płoni”. Po pierwsze, ten bucień mi się bardzo spodobał melodycznie, dźwiękowo, on mi tam po prostu pasował – bucień, bucień, cień... To brzmi. Poza tym to jest na tyle nieczytelne, że zaciekawia, inspiruje, trzeba sięgnąć do Brücknera, pani to zrobiła, więc to ma swój cel. Bucień – co to jest bucień? Też „laserpicium”, „silfion”, roślina z rodzaju *ferulae*, tylko że ten leksem pojawia się już w XVI wieku, on jest poświadczony między innymi w herbarzu u Stefana Falimirza, gdzie występuje także w formie „przyjemek”, „to ziele przyjemka, liścia więcej do woszczyce abo do bucinia [...] podobnego, zupełnej zieloności”; „woszczyca abo bucień jest trzeci rodzaj syryjskiej abo cylickiej trzebule”. Piękne to. Cudowne, zapomniane słowa staropolskie, które właśnie do Katullusa się znakomicie nadają. Co to jest bucień? Bucień to jest roślina jadalna z rodziny baldaszkowatych – znowu – znana w Syrii i Azji Mniejszej, która nazywa się inaczej „malabaila secacul” – „secacul” to jest po arabsku – używana jako panaceum, a także jako afrodyzjak. Tak więc bucień to jest bliskowschodni afrodyzjak. Jesteśmy więc w temacie. Jeszcze jedno: owoce bucienia, podobnie jak owoce tego starożytnego „silfion”, po rozłupaniu mają kształt serca, to jest takie serduszko: zauważyli to już starożytni Egipcjanie i oznaczali tę roślinę tym samym hieroglifem, który oznacza serce. Prawdopodobnie zresztą skojarzenie „silfionu” z takimi działaniami, powiedzmy, pobudzającymi, jako afrodyzjak, opiera się też na takim prostym skojarzeniu: owoce są podobne do serca, to jest więc ta roślina miłości. I co miałem zrobić? No mogłem jeszcze przetłumaczyć jako zapaliczka cuchnąca. Tu wymyśliłem sobie na kolanie: „Pytasz mnie, Lesbio, ile razy liczka / mam twe całować, by zgasić pragnienie? / Ile ziarn piasku w libijskiej Cyrenie, / kędy cuchnąca kwitnie zapaliczka” (*powszechne salwy śmiechu*). Albo: „Ile cię razy całować mam, mów no, / pytasz ma Lesbio, będzie-ż kiedy dosyć? / Ziarenka piasku w Cyrenajce policz, / kędy na puszczy kwitnie czarcie gówno” (*erupcje śmiechu*). Ale to inny rejestr tej poezji. Bardzo jestem wdzięczny za ten bucień, bo to pokazuje warsztat Katullusa, a także niełatwy i pełen raf warsztat tłumacza.

MWM: Zanim przejdziemy do kolejnych pytań, znowu, po wysłuchaniu pana doktora, chciałabym pozwolić sobie na krótki komentarz: dobrze, iż są jeszcze tłumacze traktujący przekład jako zadanie nie tylko dla siebie, ale również dla czytelnika, jako rodzaj gry, do której zapraszają odbiorcę. Dziś przed południem prowadziłam warsztaty i wraz z ich uczestnikami tłumaczyłam m.in. list Girolama Ruscellego do czytelników nowej edycji *Orlano furioso* z roku 1556. Ruscelli wyjaśnia w nim, dlaczego powołał do życia zespół redaktorów trudzących się opracowaniem obszernego aparatu krytycznego do dzieła Ludovica Ariosta. Powodem ich prac była chęć uradowania uczonych znawców i ułatwienia lektury utworu niewykształconym głupcom.

PS: Czy Górnicki natrafił na swoje „laserpicium"? Czy napotkał jakieś szczególnie idiomatyczne wyrażenie, z którym musiał się zmagać w jakiś szczególny sposób?

MWM: Nie, nawet jeśli, to znajdował odpowiedniki w polszczyźnie, a jeśli nie tłumaczył, to z tych powodów, o których wspominałam. Dobrym przykładem jest tutaj wyrażenie *gentiluomo cortigiano*. Castiglione używa go zamiennie z „cortigiano" oraz „uomo di corte". O ile dwa ostatnie terminy mają swoje polskie wersje: „dworzanin" i „dworny człowiek / człek", to pierwszego z nich Górnicki w polszczyźnie nie oddał. Rzeczownik „gentiluomo" odnosi się bowiem do – wywodzącej się z poezji prowansalskiej i popularnej w twórczości poetów szkoły toskańskiej i *dolce stil novo* – teorii szlachetności (*gentilezza*) ściśle związanej z miłością dworną. Zgodnie z jej głównymi założeniami, doskonale może kochać tylko człowiek *gentile:* szlachetny, uprzejmy, czuły, kulturalny, delikatny, a zatem *gentiluomo cortigiano* to dworzanin zdolny do miłowania, kulturalny, delikatny, czuły – po prostu dżentelmen.

PS: Jednym słowem: skoro Świderkówna chciała otruć kochankę wilczomleczem, pomylił jej się Eros z Tanatosem. To poważny błąd.

Chciałbym zapytać jeszcze o świadomość tłumaczeniową Górnickiego, bo jakkolwiek mówi on, że chciałby „*Dworzanina* po polsku wyrazić", to zarazem podkreśla taki oto fakt, że jego propozycja tłumaczeniowa – czy jakkolwiek byśmy tego nie nazwali – jest wypisem rozmów dworzan prądnickich, a więc język tego przekładu kształtuje już konkretne środowisko społeczne. To jest jeden aspekt, a drugi, to jest aspekt perspektywy ideologicznej. Trochę o tym wspomnieliśmy. Górnicki pisze swój tekst, kierując go w jakiś sposób wobec

środowiska Zygmunta Augusta. I to widać już na poziomie samego listu dedykacyjnego, który u Castiglionego przeniknięty jest głębokim zwątpieniem – to zwątpienie wynika także z tego, że bohaterowie książki, którą napisał, w większości umarli – więc wdziera się w ten tekst taki duży potencjał pesymizmu, podczas gdy u Górnickiego właśnie z tego przymusu optymizmu, który musiał być zawarty w tekście kierowanym do króla, ta perspektywa zamienia się w perspektywę neoplatońskiej wizji istnienia. Więc ta perspektywa ideologiczna jest już odmienna – w jaki sposób przebiega ta różnica pomiędzy obydwoma tekstami, pomiędzy tekstem Castiglionego i Górnickiego? Także różnice obyczajowe czy ideologiczne, czy inne być może, niewspomniane przeze mnie?

MWM: Jak wspomniałam, Castiglione chciał, po pierwsze, stworzyć literacki portret dworu w Urbino, a po drugie, uważał, że ten obraz będzie bardziej wyrazisty nie tylko wtedy, kiedy zostanie po nim wyobrażenie rzeczywistych postaci, ale też pewien wizerunek godny naśladowania, czyli ów dworzanin, którego wzorzec został ukształtowany w odniesieniu do konkretnej dworskiej rzeczywistości. Z drugiej jednak strony, o czym czytamy na początku utworu, w momencie jego publikacji nie ma ani opisywanego na kartach *Il Cortigiano* dworu, ani większości uczestników rozmów w komnatach Księżnej. Podobnie dzieje się w przekładzie Górnickiego, przy czym informacja o tym, że właściwie wszyscy rozmówcy z Prądnika umarli, znajduje się na początku czwartej księgi. Towarzyszy jej wiara w to, że gdyby nie odeszli, sytuacja Rzeczypospolitej i jej przyszłość wyglądałyby zupełnie inaczej. Biorąc pod uwagę powyższy warunek, musimy inaczej oceniać też cel pracy Górnickiego: oto tworzy on określony wzorzec po to, by powrócił Złoty Wiek, co będzie możliwe m.in. jeśli dworzanin w odpowiedni sposób wpłynie na króla. Ponieważ w zamyśle autora recepcja polskiego przekładu warunkować miała szczęście obywateli i konkretnego ziemskiego państwa, nie dziwi fakt, że translacja jest poważniejsza, nie tak frywolna jak pierwowzór. Dobrym przykładem są tu modyfikacje wprowadzone do księgi drugiej. We włoskim tekście po opowiedzeniu jakiegoś dowcipu wszyscy wybuchają śmiechem, komentują usłyszane dopiero co facecje; w polskim dziele dowcipy następują jeden pod drugim właściwie bez komentarzy. Odmiennie ukazane również zostały relacje między dyskutującymi w Prądniku mężczyznami: ich grono jest ściśle zhierarchizowane, zdominowane przez osobę Aleksandra Maciejowskiego. Mamy też bardzo wyraźnie zarysowanego antagonistę, pana Lupę Podlodowskiego, który w bardzo ostry sposób występuje przeciwko wszystkiemu, co włoskie. W pierwowzorze

księżna Elisabetta i jej dwórki z Emilią Pio na czele wprowadzają do dyskusji *sprezzaturę*, bo kiedy panowie zaczynają się spierać, panie wybuchają śmiechem, często ktoś deklamuje sonet, sięga po lutnię, zaczyna się zabawa. Pan, panie Piotrze, słusznie przypomniał, że polscy rozmówcy to osoby związane z Zygmuntem Augustem, ja dodam – nie tylko z nim, bo i z Zygmuntem Starym. Właściwie można powiedzieć, że w Prądniku zgromadzili się dworzanie ostatnich Jagiellonów – dwóch władców przez pewien czas rządzących razem i utrzymujących dwa co najmniej, bardzo mobilne dwory! Ta nietypowa sytuacja także mogła wpłynąć na decyzję Górnickiego, żeby przenieść akcję polskiego dialogu na dwór Samuela Maciejowskiego, biskupa, duchownego, a nie świeckiego władcy.

AB: Cały czas dzięki Górnickiemu stykamy się z problemem przekładu międzykulturowego, i znowu chciałam skierować swoje pytania do pana Franczaka, który staje przed podobnym problemem, można powiedzieć, na co dzień, wykładając w Mediolanie, w Dipartimento di Lingue e letterature straniere. Dodatkowo zajmuje się pan akurat bardzo ciekawym okresem historycznym – dymitriadami, a więc momentem, w którym Polacy mogli pozwolić sobie na kolonizację swego przyszłego zaborcy. Wraz z wojskami maszerowali także pisarze, którzy spisywali swoje spostrzerzenia na temat obcej kultury. I tutaj wchodzi w grę cały spór, cały dialog między Polską a Rosją w siedemnastym wieku. Z jakimi problemami zmaga się prowadzący za granicą seminarium, pt. *Terre di frontiera – discorsi (post)coloniali nelle relazioni letterarie Polacco-Russe*? Jest to przecież dodatkowe utrudnienie, można rzec – przekład przekładu. Musi pan przecież zaznaczyć migrację kulturową w tym okresie między Polską a Rosją i dodatkowo wytłumaczyć/prze(d)łożyć współczesnemu Włochowi tę sytuację na język i pojęcia przez niego zrozumiałe i oswojone. Chodzi tu o niby-oczywistości takie jak, pojęcie „sarmackości" i „sarmaty" jako dysponenta szeregu cech, charakteryzujących to, co określamy mianem kultury staropolskiej. Przechodząc już do tych tekstów, którymi się pan zajmuje, to czy dla samych zainteresowanych było to wtedy problemem, w owym dialogu międzykulturowym w okresie dymitriad? Komentując diariusz Ocieskiego zwraca pan uwagę na łatwość anektowania obcych wzorców, a także częste, „zaściankowe" spostrzeżenia pokroju Rejowego stwierdzenia: „z granice polskiej mile nigdziem nie wyjechał", które ma dowodzić tego, że tym, co waloryzowane jest pozytywnie jest jedynie to, co swojskie i rodzime. W jaki sposób rozmawiali dawni artyści, politycy, podróżnicy? Czy np. medium języka było

dla nich czymś interesującym, czy łacina sprawdzała się w roli spełnionego marzenia Ludwika Zamenhofa o przezroczystym *Lingvo Internacia*? Można znaleźć w pańskich artykułach bardzo ciekawe spostrzeżenia, jak na przykład opis sytuacji, w której legat papieski Possevino w swoich wspomnieniach z podróży do Rosji odnotowuje, że czuje się urażony tym, że car Dymitr musi obmywać po rozmowie z nim ręce w złotej misie, bo dla niego ta sytuacja była nieodpowiednia. Possevino też broni się niejako, twierdząc, że car Dymitr też jeszcze nie dorósł do tego wydania chrześcijaństwa, które on prezentuje. Ten okres jest dla nas ciekawy także dlatego, że w więzieniu moskiewskim ląduje przynajmniej trzech tłumaczy – wspominany dzisiaj wielokrotnie Sebastian Petrycy (autor przekładów: *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego i Etyki* Arystotelesa), ale także Paweł Łęczycki, tłumacz *Relationi universali* Botera, oraz Marcin Paszkowski, tłumacz *Sarmacji* Aleksandra Gwagnina.

GF: Tak, właściwie car miał rację, bo musiał umyć ręce po kontakcie z heretykiem, którym był Possevino. Tak więc ze swojego punktu widzenia zachował się absolutnie normalnie. Tłumaczenie międzykulturowe w pracy dydaktycznej? Tak, to jest możliwe i na dodatek fascynujące. Po pierwsze, odbiorca procesu dydaktycznego jest zewnętrzny wobec obu kultur, o których mowa. To z kolei mnie jako wykładowcę zmusza do radykalnych przewartościowań, począwszy od kanonu literackiego i od tekstów kultury, na których chcę ze studentami pracować. To jest fascynujące doświadczenie. I muszę powiedzieć, że to dla nich jest, jak widzę, jaki *feedback* otrzymuję od studentów, to dla nich jest bardzo ubogacające. Może jeszcze powiem tak: to zależy również od wspólnoty kulturowej. Łatwiej jest rozmawiać ze studentami w Mediolanie czy w Udine, gdzie miałem okazję uczyć, czy w Trieście. Zupełnie inaczej wygląda to na bardzo dalekim południu, na przykład w Lecce. Naprawdę uczenie literatury polskiej w Lecce to jest już absolutna egzotyka. Tam mieszkają Apulijczycy, tam mieszkają Grecy, którzy mówią językiem z czasów św. Pawła, tam są takie gminy, które rozmawiają w „grigo", „koinè" z początków pierwszego tysiąclecia. Gdzie tam w ogóle jakaś słowiańska Europa? Oni w ogóle zaczęli ledwo rozróżniać, że coś się tam rozpadło i wyłoniły się z tego jakieś narody. To są zupełnie odmienne doświadczenia, bo w Lecce czułem się orientalistą, we Friulu czy właściwie w Udine wspólnota kulturowa była tak głęboka, tak rozległa, że właściwie wiele odniesień kulturalnych nie wymagało żadnego tłumaczenia, pozostawaliśmy w tym samym obszarze habsburskiej czy posthabsburskiej ekumeny. W Mediolanie wygląda to jeszcze trochę inaczej.

Natomiast pyta pani o te konfrontacje polsko-moskiewskie z początków siedemnastego wieku – ja się tym rzeczywiście naukowo zajmuję od jakiegoś czasu i wydaję również teksty z tego okresu. I one są kapitalnymi dokumentami tego dialogu, a tego dialogu nie ma: pani mówi o dialogu, a tutaj nie ma dialogu, każdy sobie przemawia, to jest konfrontacja. Ten moment, kiedy Rzeczpospolita najpierw prywatnie, a potem już bardzo publicznie, angażuje się w awanturę z fałszywymi Dymitrami, to jest pierwsza konfrontacja przeciętnych szlachciców polskich i litewskich z prawdziwą Rosją. Nie tylko z Moskwą i dworem carskim przy okazji jakichś poselstw, ale przez dwa lata są gdzieś tam zawarci w tiurmach na prowincji, w Jarosławiu czy w Kostromie, gdzieś nad Wołgą, konfrontują się z Rosjanami, z Moskalami. Zresztą w ostatnich latach bardzo wiele ukazuje się tekstów z tego okresu, pamiętnikarskich przede wszystkim, myślę tutaj o wydaniach Romana Krzywego, przede wszystkim o pamiętniku Niemojewskiego. W tym pamiętniku Niemojewskiego, który też był jednym z tych szlachciców, co znaleźli się w niewoli moskiewskiej po upadku pierwszego Dymitra, bardzo drastycznie widać zderzenie cywilizacji i zderzenie narracji. Bo narracja sarmacka – nazwijmy ją tak roboczo – rozumiana jako tożsamościowa jest narracją wykluczającą obcego, Moskala, Azjatę i barbarzyńcę. To, co mnie najbardziej w tych tekstach interesuje, to opozycja i wykluczenie na poziomie języka i kultury. To znaczy: my – cywilizowani Europejczycy, oni – barbarzyńcy. To widać dobitnie w pamiętnikach właśnie, na przykład u Niemojewskiego. Językami cywilizacji i wysokiej kultury są naturalnie łacina i polski. Ruski to jest język plebsu, to jest język niecywilizowanych „barbarusów", jak ich nazywa Niemojewski. Barbarzyńców jednak w sensie bardziej etymologicznym, bo „barbaros" po grecku znaczy bełkoczący, „be, be, be", ktoś, kto nie mówi, nie mówi po naszemu. „My, przedstawiciele cywilizowanego europejskiego narodu, którzy mówimy w zrozumiałym języku, a na dodatek wysławiamy się w sposób retorycznie uporządkowany, oni przemawiają w sposób co prawda zrozumiały, ale nie mają pojęcia o Demostenesie". To jest dokładnie zarzut, który dla nas może brzmieć zupełnie absurdalnie, ale Niemojewski stawia go Moskalom: zamiast przemawiać, kiwają łby na powitanie, „bez oracyj, jedno łby kiwając". To jest moskiewskie powitanie: „bez oracyj, ani o Demostenesie nie słychali". Te zarzuty są mnożone, pojawia się, piękna zresztą, taka *sermocinatio*, scena spotkania Marcina Stadnickiego, jednego z posłów wielkich, i kniazia Szujskiego, brata cara (po przewrocie w Moskwie). I to jest konfrontacja cywilizowanego Europejczyka z „barbarusem". Stadnicki do Szujskiego powiada: „począłbym z oracyją od powiedzenia ci o początkach rodzaju ludzkiego, ale

boję się, że ich nie zrozumiesz". Moskal mówi: „po to tu jesteś" – i zresztą Niemojewski stylizuje jego wypowiedź na prostą ruszczyznę – „szobyś wsio powiedał". Stadnicki zaczyna, a „barbarus" się wierci i żałuje, że niczego nie kazał opuszczać. W innym miejscu, zupełnie już tak bezpośrednio i dosadnie, Niemojewski pisze: ponieważ pisali listy z suplikacyjami, żeby im jakoś zmniejszył niewygody tego więzienia – pisali najpierw po łacinie i nie było odpowiedzi, pisali po polsku – znowu nie było odpowiedzi. Ostatecznie postanowili napisać po rusku i odpowiedź przyszła. I Niemojewski komentuje: „nie dziwuj się" – coś w tym rodzaju – „naszemu pisaniu do tego samozdzierżce, akomodowało się bydłu". Zniżenie się przez Sarmatę polsko-łacińskiego, cywilizowanego, do posługiwania się językiem ruskim w korespondencji oznacza „akomodowanie się bydłu", czyli zejście na poziom barbarzyńskiego motłochu. To jest bardzo ciekawe i myślę, że słusznie to pani wydobyła – fakt, że to się dzieje właśnie w tej niewoli. To nie jest tak, że w tę niewolę popadają tłumacze. Ci ludzie, którzy popadają w niewolę, stają się tłumaczami! Dotyczy to i Petrycego, i brata Łęczyckiego. Łęczycki tłumaczy Giovanniego Botera *Relationi universali*. To było kompendium geograficzno-etnograficzno-kulturoznawcze, rozpowszechnione w całej Europie wtedy. I Paszkowski tłumaczy Gwagnina Sarmację. Z jednej strony ja sobie wyobrażam, że oni nie mają tam co robić i faktycznie Petrycy ma ze sobą Horacego i go tłumaczy. Z drugiej strony, to jest bardzo znaczący gest – ci ludzie okopują się w języku i w swoim poczuciu przynależności do kultury, od której zostali odcięci. Oni się czują zagubieni w barbarzyńskim kraju. To, że oni zajmują się pracą przekładową – Petrycy parafrazuje Horacego, pisze te swoje ody w więzieniu moskiewskim – to jest gest, powiedziałbym, tożsamościowy, takiej ucieczki czy właściwie ratowania własnej tożsamości poprzez język. Ja to widzę jako deklarację przynależności kulturowej, przy jednoczesnym odcięciu się od tego barbarzyńskiego morza, w które niesłusznie zostali wrzuceni. Ale, jeśli pozwolicie, chciałem opowiedzieć o takim bardzo znamiennym międzykulturowym starciu, które pojawia się w czasach, kiedy św. Hieronim tłumaczy Pismo Święte. To będzie znowu przykład botaniczny: przepraszam, ale tak wyszło. Tym razem będzie chodziło o warzywo – jadalne. To jest przykład na to, jak wybór translatorski wpływa już nie tylko na jedną wersję i jej funkcjonowanie w jakimś konkretnym obiegu literackim, ale na rozumienie tekstu biblijnego. Tutaj powiem truizm: refleksja nad tłumaczeniem pojawia się przecież przy okazji pierwszych przekładów Pisma Świętego, bo wtedy należy sobie zadać pytanie, jak tłumaczyć *logos*, Słowo Boże, słowo objawione – tam nie ma miejsca na dowolność, na interpretację, na parafrazy i naśladowanie...

PS: Widać to po tytule naszej konferencji!

GF: No więc właśnie! Od tego się to zaczyna! Proszę bardzo, przykład z księgi proroka mniejszego Jonasza: „a Pan Bóg sprawił – to jest *Tysiąclatka* – że krzew rycynusowy wyrósł nad Jonaszem po to, by cień był nad jego głową i żeby mu ująć jego goryczy" (Jon 4, 6). I to jest ten moment, kiedy Jonasz zasiadł sobie na pustyni i czeka na spektakl. Bóg tam zniszczy na jego oczach Niniwę. I wyrasta nad nim pewien krzew, który go ocienia, i potem ten krzew nagle usycha, i Jonasz ma nagle pretensje do Boga: „czemuś kazał uschnąć krzewowi?" A Bóg mu daje lekcję: „żal ci krzewu, a nie żal ci Niniwy?". I zawstydza Jonasza. To jest ten moment. W oryginale ta roślina nazywa się „kikaion" i ona znowu nie istnieje, jej już nie ma w czasach, kiedy aleksandryjscy Żydzi tłumaczą wersję Siedemdziesięciu, Septuagintę – nie ma już tej rośliny. I dlatego aleksandryjscy Żydzi tłumaczą: „καὶ προσέταξε Κύριος ὁ Θεὸς κολοκύνθῃ". „Kolokynthe"! I zamiast „kikaion", które rzeczywiście wskazuje na roślinę już nieistniejącą, taką, która wymarła w międzyczasie. Pododmiana krzewu rycynusowego. Natomiast greccy Żydzi, aleksandryjscy Żydzi tłumaczą to jako „dynia". „Kolokynthe" to jest dynia albo cukinia, albo kabaczek. Coś w tym rodzaju. Wpływa to na ikonografię: trzeba wiedzieć, że Księga Jonasza była bardzo ważnym tekstem, to był tekst prefigurujący śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa – Jonasz połknięty przez tę wielką rybę, Jonasz trzy dni w brzuchu tej ryby, ryba wypluwa Jonasza. W czasach „nielegalu" chrześcijanie w katakumbach malowali freski z historią Jonasza, bo to był ich tajny kod, historia Chrystusa. Niewtajemniczony widział po prostu człowieczka, którego pożera wąż morski, a potem go wypluwa. A dla nich to znaczyło. Księgę Jonasza czytano w tym okresie wczesnochrześcijańskim w czasie wielkanocnej Panichidy, czuwania wielkanocnego. To był szalenie ważny tekst. Świetnie, z Septuaginty wywodzą się niektóre polskie tłumaczenia protestanckie, na przykład: *Biblia brzeska*–„i zgotował Pan Bóg banię, która urosła nad Jonaszem". Uwaga, „bania" to nie znaczy, że Bóg zbudował ruską łaźnię Jonaszowi, tylko „bania" to po staropolsku właśnie „dynia" albo „cukinia", „kukurbita". W Biblii gdańskiej: „a Pan Bóg był zgotował banię, która rosła nad Jonaszem". Św. Hieronim, gdy tłumaczy na łacinę, proponuje „bluszcz": „et praeparavit Dominus Deus hederam", a zatem bluszcz wyrósł nad Jonaszem. Dzieje się coś niesamowitego – św. Hieronim wysyła to tłumaczenie na próbę św. Augustynowi i mówi: „przeczytajcie to tam w kościołach i posłuchajcie, czy to działa, czy się podoba, czy może być". Augustyn pisze do Hieronima. Jest to rok 403. Powiada tak:

„gdy nasz pewien brat biskup prowadził w kościele, gdzie jest przełożonym, czytanie twojego tłumaczenia, przeczytał raz pewne miejsce z Proroka Jonasza inaczej przez ciebie oddane niż przekazała tradycja i wszyscy od dawna znali na pamięć. Powstało takie zamieszanie wśród ludu, zwłaszcza gdy Grecy podnieśli krzyk i oszczercze zarzuty o sfałszowanie, że biskup był zmuszony, a było to w mieście Oea, zażądać świadectwa Żydów. Ci zaś, z nieświadomości czy też ze złośliwości, odpowiedzieli, że to, co jest w tekstach hebrajskich, zawierały zarówno kodeksy greckie, jak i łacińskie. Czy trzeba jeszcze coś dodawać? Zmuszony był biskup poprawić rzekomy błąd, nie chcąc po przebytym wielkim niebezpieczeństwie zostać bez wiernych. Dlatego też i mnie wydaje się, że nawet ty mogłeś pomylić się w tych dziełach, których nie można poprawić na podstawie świadectw języków będących w użyciu"[6]. No po prostu ruchawka się zrobiła, ludzie zaczęli krzyczeć: „to nie jest Słowo Boże! Bóg powiedział «dynia», a nie «bluszcz»!". Wygwizdali biskupa. Hieronim odpowiada, i to jest świetne, nazywa bajeczką – *fabula* – tę historię o biskupie miasta Oea. Powiada krótko i jadowicie: „gdybym więc chciał, tłumacząc to słowo za słowem przełożyć «kikaion», nikt by nie zrozumiał, «cucurbitam» – powiedziałbym to, czego nie ma w tekście hebrajskim, użyłem więc «hederam» tak, jak reszta tłumaczy". On się odwołuje do istniejącej tradycji łacińskiej przed Wulgatą. „A jeśli wasi Żydzi, jak sam twierdzisz, ze złośliwości czy nieświadomości powiedzieli, że w zwojach hebrajskich jest to, co w kodeksach greckich i łacińskich, to jest oczywiste, że albo nie znają liter hebrajskich, albo chcieli skłamać, aby wyśmiać zwolenników dyni («cucurbitarios»)". W ikonografii wczesnochrześcijańskiej w katakumbach (na przykład Kalliksta w Rzymie i na jednej z najstarszych mozaik chrześcijańskich w Kościele Podwójnym w Akwilei, niedaleko Friulu) pojawia się historia Jonasza. Jonasza połyka nie wieloryb, tylko „ketos" czy „pistrix", wąż morski czy potwór morski, potem go wypluwa i na końcu Jonasz sobie leży na takiej tratwie, nad nim jest pergola, a na niej wiszą sobie takie kabaczki czy cukinie. I to się bierze z Septuaginty, z tego, że w Aleksandrii w trzecim wieku przed Chrystusem przetłumaczyli to nieszczęsne „kikaion" przez „dynię", potem Hieronim przetłumaczył jako „bluszcz". I co się dzieje? *Biblia Wujka*: „i zgotował Pan Bóg bluszcz". Biblia brzeska mówi oczywiście o „dyni", „bani". Biblia Gdańska tyż „bania", a u katolików bluszcz od świętego Hieronima. I dopiero w *Tysiąclatce* pojawia się ten krzew rycynu-

6 św. Augustyn, *Listy,* przeł. W. Eborowicz, Pelplin 1991, list 71.

sowy, i jest przypis, o co tu chodziło, ta droga od dyni do rycynusa. To akurat niefajne przejście. To taka przypowieść z morałem dla tłumaczy o tym, jakie jest ryzyko.

PS: Ostatnie pytanie do obydwojga państwa dotyczyłoby tego, co już jakoś zostało zakreślone w czasie naszego poprzedniego panelu. Prof. Lam jest tutaj postacią, do której się odwołam, bowiem dzięki jego wysiłkowi przekładowemu otrzymujemy te dzieła z niemieckiego gruntu językowego, które przez stulecia nie istniały w polszczyźnie. Dopiero teraz nadrabiamy szereg braków, o tyle dziwnych, że czasem przekłady te dotyczą dzieł, które były tekstami wywierającymi ogromny wpływ w ówczesnej Europie (jak choćby przywoływany podczas ostatniej dyskusji *Okręt błaznów* Sebastiana Branta). I czy w swojej działce tłumaczeniowej dostrzegają państwo również podobny problem negatywnej recepcji lub jakichś braków tłumaczeniowych? Czy należałoby podjąć wysiłek tłumaczeniowy wobec jakichś dzieł łacińskich lub włoskich? Jakie dzieła w pierwszej kolejności przychodzą państwu do głowy? To znaczy gdzie są te braki w polskiej tradycji przekładowej, którym należałoby zaradzić?

MWM: Po pierwsze, kiedy mówimy o literaturze i kulturze dawnej, powinniśmy pamiętać, iż nawet jeśli jakiś utwór nie został przełożony, to nie oznacza, że nie był znany, czytany, nie miał swojej recepcji. Po drugie, myśląc o tłumaczeniach dawnych dzieł, trzeba nie tylko badać ich dawne translacje, lecz popularyzować te teksty we współczesnych przekładach. Jest wiele utworów, które należałoby udostępnić współczesnemu odbiorcy w polskiej wersji językowej, np. dialogi przywoływanego już przez mnie Pietra Bemba takie jak: *Asolani* (*Rozmowy w Asolo*), *Prose della volgar lingua* (*Rozprawy o języku pospolitym*), słynne *Dialogi d'amore* Leona Hebrajczyka, które czytali Montaigne, Camões, Cervantes, Tullia d'Aragona i Jan Kochanowski. Nie można zapomnieć o dawnym dramacie włoskim, zwłaszcza o szesnastowiecznej tragedii (spod znaku Sperone Speroniego, Giambattisty Giraldiego Cinzia, Luigiego Grota, Ludovica Dolcego), poezji Torquata Tassa, którego *Rime* nie są w całości dostępne we współczesnym przekładzie. Podałam zaledwie kilka tytułów dzieł, które w Europie do końca XVIII w. funkcjonowały w obiegu drukarskim i czytelniczym, a przez to – tworzyły pewien język, kod kulturowy, i – dodajmy – wcale nie musiały być tłumaczone na język polski, bo czytano je po prostu w językach oryginalnych albo w przekładach na inne języki europejskie. Wymienione wyżej teksty w polszczyźnie współczesnej jednak

nie funkcjonują, bo nie ma zderzenia ze współczesnym przekładem, który by ten dawny tekst przybliżył. W ten sposób powracamy do pytania formułowanego przez dr. Franczaka: jak tłumaczyć teksty dawne, które dzieli od naszych czasów wszystko? Co wybrać: czy zaszokować czytelnika i zadać mu zagadkę, czy przetłumaczyć je wiernie, ale czasem ta wierność oznacza, że przekład jest tak trudny jak oryginał, a przez to – właściwie nieczytelny i niezrozumiały. Kiedy pracowaliśmy nad pierwszym polskim wydaniem *Rerum vulgarium fragmenta*, postanowiliśmy pokazać i piękno wierszy Petrarki (stąd obecność przekładów poetyckich i literackich), i ich skomplikowaną strukturę oraz intertekstualne uwikłanie (stąd wierne przekłady filologiczne opatrzone komentarzem). Tłumacząc teksty dawne warto także pytać – za Górnickim – po co. Jeśli przecież przekładamy dla specjalistów, to winniśmy opatrzyć tekst komentarzem, jeśli dla przeciętnego czytelnika, komentarz powinien być okrojony. Jeśli jednak zrezygnujemy z aparatu krytycznego, to czy translacja tekstu dawnego odsłoni przed współczesnym czytelnikiem całe swoje bogactwo i piękno?

GF: Petrarka! Też się czuję trochę przywołany do tablicy, bo uczestniczyłem w tym przedsięwzięciu, jest tam chyba siedem albo osiem moich tłumaczeń. To jest rzeczywiście przedsięwzięcie do pewnego stopnia chybione, bo ciągle trzonem *Rerum vulgarium fragmenta* albo *Canzoniere* Petrarki jest ten nieszczęsny przekład Felicjana Faleńskiego, ciągle pokutuje i nikt się nie pokusił o nowe tłumaczenie. Wyszła z tego antologia, od Faleńskiego, a jeszcze wcześniej Mickiewicza, po współczesne i najbardziej dyskusyjne przekłady Agnieszki Kuciak. Więc *Canzoniere* to jest gigantyczny brak. Z najwyższej klasycznej półki – Owidiusz. Całe mnóstwo braków, jeśli chodzi o Owidiusza. Nie ma żadnego całościowego tłumaczenia trzech ksiąg *Amores*. Ponownie należałoby przetłumaczyć *Heroidy*, które były szalenie ważnym tekstem dla całego europejskiego średniowiecza, i renesansu dwunastowiecznego, i renesansu humanistycznego. Co jeszcze? *Tristia* nie były nigdy w całości tłumaczone...

JW: Były! Na początku dziewiętnastego wieku...

AB: To już mamy!

GF: Nie wiedziałem.

JW: 1802 rok chyba...[7]

GF: Ja w pierwszym rzędzie myślę o poezji, o takim ścisłym kanonie poezji. Tych braków jest całe mnóstwo.

MWM: Już nie wspominając nawet o tym, że można by przełożyć na nowo teksty już przetłumaczone, jak np. *Dekameron* Giovanniego Boccaccia. Tłumaczenie Edwarda Boyé zostało przecież ocenzurowane, otwartą pozostaje kwestia kanonicznej wersji zbioru Boccaccia.

JW: Co robić, skoro Shakespeare też publikuje nowe rzeczy?

MWM: Dodam może jeszcze, że dla mnie osobiście wielkim problemem, z jakim trzeba się skonfrontować, tłumacząc teksty dawne, jest problem gatunku, szczególnie trudny do rozwiązania, jeśli myślimy o poezji kręgu romańskiego. Występują w niej określone gatunki, które z jakichś powodów nie zyskały popularności w polszczyźnie, na przykład sekstyna czy słynna *canzona*. W związku z tym pojawia się problem, czy adaptować również gatunek, jeśli tak – jak to zrobić przy braku jakiegokolwiek rodzimej tradycji? Wymyślić współcześnie, jak by to mogło wyglądać, gdybyśmy uwzględnili, jak to wyglądało? Tutaj pytań i problemów jest dużo, co nie oznacza, że nie należy ich sobie stawiać i nie podejmować prób przekładu.

GF: Wszystko przed wami.

AB: (*śmieje się*).

PS: Oddajmy może głos publiczności.

Andrzej Lam: Ja bym chciał trochę skomentować. Pan doktor Franczak obszernie wyjaśnił swoje decyzje przekładowe i widać, jak starannie są one przemyślane. Zaintrygował mnie zwłaszcza jeden aspekt, a mianowicie, co w języku Katullusa jest słowem własnym, a co głosem cudzym, niezależnie od sposobu jego przywołania, czy jako mowa niezależna, czy zależna, czy jako częściowa

7 J. I. Przybylski, *Owidego Nazona wiersze na wygnaniu pisane, to jest Rzeczy smutne, Klątwa na Ibisa, Listy z Pontu*, Kraków 1802.

stylizacja wypowiedzi podmiotowej na język opisywanej postaci bądź środowiska, czy wreszcie aluzja literacka – choć stwierdzić to najtrudniej, skoro teksty, do których aluzje mogły się odnosić, zaginęły. Jest podobny przypadek u Horacego: „Furiusz śniegiem opluwa Alp zimowych szczyty" – słyszymy metaforę marnego poety, jego tekstów nie znamy, ale pojawia się przynajmniej nazwisko. Jeżeli materiału porównawczego brakuje, takie obce słowo można zidentyfikować tylko przez kontekst, zespół stylów, jakimi poeta operuje, funkcję w grach słownych, odczytaną jako nawiązanie, polemika, ironia, satyra, czy jeszcze inaczej.

Relacje takie da się w przekładzie powtórzyć, i w tekstach polskiego Katullusa bez trudu je odnajdujemy. Co do języka ulicy, to dość powszechna w Polsce znajomość wulgaryzmów i obscenów gwarantuje ich właściwe odczytanie. Mówiony język polski nigdy nie był szczególnie pruderyjny, świadczą o tym zapisy ze wszystkich epok, ale *magna pars* takich leksemów i frazeologizmów jest nowszej proweniencji i mają one ten stempel nieuchronnie na sobie. Charakteryzują nie tylko rodzajową odmianę języka, również konkretne środowiska. Jest to język ekspansywny, wynalazczy, i zwłaszcza w młodszym pokoleniu powszechnie używany w relacjach, powiedzmy, kumplowskich. Odznacza się niezwykłym rozkwitem synonimiki, zwłaszcza obniżającej tonację wypowiedzi z poprawnościowej na ironizująco dosadną. Niedawne podsłuchy osób z politycznego świecznika aż nazbyt wyraźnie ukazały zarówno zasięg zjawiska, jak reakcję w postaci pruderyjnego (bądź wynikającego z poczucia przyzwoitości, bo coś takiego wciąż jeszcze istnieje): „to nie uchodzi". Jest taki stary dowcip o towarzystwie, w którym dla usprawnienia konwersacji ponumerowano obsceniczne kawały, i wymienia się tylko same numery, treść każdy sobie dopowiada w myśli. I kiedy ktoś proponuje: „no, to teraz siedemdziesiąty czwarty", rozlega się protest: „nie, tego w obecności pań nie można!" (*śmiech na sali*). Dziś trudno byłoby to sobie wyobrazić, nawet nastolatki nie mają żadnych hamulców.

W języku potocznym granica między polszczyzną „literacką" a „niską" się zatarła i zadawałem sobie pytanie, w jakiej mierze czerpał pan obsceniczne frazy ze słuchu, a w jakiej ze słowników i prac językoznawczych, których pojawiło się niemało. Chyba raczej to pierwsze, skoro wszyscy doskonale wszystko w pana przekładzie rozumiemy?

MWM: Ile procent tych sprośności było panu znanej, a na ile pan musiał podsłuchiwać… *(śmiech na sali)*

AL: Problem nie polega na tym, że są sprawy tabu, o których nie można mówić, bo nie ma chyba tak nieprzyzwoitych scen, które nie byłyby z całym bogactwem szczegółów opisywane we współczesnej literaturze. Coraz rzadziej występuje też, już nie tylko in re, ale też *in modo*, kwestia języka, jakim się o tych rzeczach mówi. Zaczęło się to gdzieś od Wojaczka, który zresztą nie tyle używał języka obscenicznego, ile sam wymyślał tak drastyczne metafory, że radykalnie przesunął granicę tego, co już nie tylko w języku prozy, ale i poezji stawało się dopuszczalne. Potem przyszli „brulionowcy" i wszystko się potoczyło bardzo szybko, mówiąc słowami Horacego, „jak ogień przez sosny albo jak Eurus sycylijskim morzem".

Dla Platona naśladownictwo w literaturze oznaczało przytaczanie słów mówionych przez postacie: „gdyby się poeta w żadnym miejscu poematu nie chował, to by cały poemat prowadził bez naśladowania". W malarstwie podobieństwo odnosi się do fizycznego wyglądu przedmiotów przedstawianych, w poezji tylko do przytoczeń, *oratio recta* i jej przekształceń, tylko one mają charakter ikoniczny, cała reszta to znaki o innej przekładni. Dlatego sprawa, co u Katulla jest cytatem i w jaki sposób bawi się on sposobami mówienia, które słyszy w otoczeniu, jest taka ważna, decyduje bowiem o wyborze ekwiwalentów. Rozszyfrowanie tej konwencji przychodzi tym łatwiej, im lepiej uczestnicy się znają, nie jako osoby, ale jako dysponenci wspólnego kodu kulturowego. Dlatego sprawa tego, co tu jest cytatem i w jaki sposób bawi się Katullus sposobami mówienia, które słyszy w otoczeniu w określonych sytuacjach. W jakich sytuacjach? Kiedy są ludzie między sobą, którzy się chyba doskonale znają, prawda?

GF: Tak, to jest gra środowiskowa.

AL: Platon zauważył też, że „upodobnianie siebie do kogoś innego – czy to głosem, czy wyglądem – to jest naśladowanie tego, do kogo ktoś się upodobnia". Mówiąc innymi słowy, przytoczenie niesie ze sobą bardziej lub mniej rozwinięty obraz tego, kogo się naśladuje. Nie jest dlatego bez znaczenia, jakie asocjacje wtedy powstają, a więc np. czy obsceniczna fraza wykorzystuje elementy znaczeniowe zadomowione w języku od dawna, czy wprowadza leksemy odczuwane nadal jako neologizmy. W tym drugim przypadku skojarzenie ze środowiskiem, w który one powstały i są bez skrępowania używane, jest nieuchronne. A do tego dochodzi kwestia frazeologizmów, nie jest bowiem obojętne, z jakiej warstwy języka są czerpane ich odpowiedniki.

Lekturą przekładów Katullusa, które mamy w ręku, można się świetnie bawić i nie czuję się powołany, aby je krytycznie oceniać. Przytoczę tylko parę miejsc, które opatrzyłem pytajnikiem: „irrumator" jako „skurwysyn"; „odissem te odio" jako „w twarz bym ci rzygnął"; słynne i swojsko brzmiące „pedicabo ego vos et irrumabo", fraza otwierająca i zamykająca utwór, w przekładzie najpierw „zerżnę was w dupę i w mordę do bólu", na końcu „wsadzę wam w mordę i zerżnę was w dupę"; gdzie indziej „irrumatio" jako „zgwałcenie przez uszy" (chyba nie w znaczeniu gombrowiczowskim?); „struma" jako „wrzód na dupie" (ten „struma Nonius" to ciekawy przypadek, bo w niektórych przekazach wyraz „struma" pisany jest dużą literą, a więc jako przydomek, nawet przez Pliniusza), „puellula" jako „dupencja", „glubit magnanimi Remi nepotes" jako „wnuków Remusa obciąga, za grosze" – tu z kolei pytanie, czy „obciągać" w stosunku do osoby nie łączy się z datywem? Również drobiazgi nieobsceniczne: żel do włosów zamiast olejku, „elegans" jako „mająca charme", „pessimi poetae" jako „grafomani" i ich wytwory jako „herezje", porzekadło „z braku laku" itp., wszystkie one burzą złudzenie, że pozostajemy w kręgu pojęć Rzymianina. Nie ma więc wątpliwości, że ta językowa „eksterytorialność" jest zamierzona. Przekład przesuwa się w stronę parafrazy, a w obscenach i wulgaryzmach nawet prześciga mistrza, może wskutek przekonania, że dzięki temu uwyraźni się niezgoda tłumacza na pruderię poprzedników. To, co się tu dzieje z Katullusem, to jest...

GF: Próba.

AL: ...ale i manifestacja. Przypomina się reakcja Ważyka na poetyzujące tłumaczenia Horacego, wynikająca z przeświadczenia, że starożytny poeta może zagadać współczesną polszczyzną. Jakie to dało rezultaty? Nazwane przez Horacego z czułością „małymi wychowankami" („parvi alumnes") młode zwierzęta domowe to zwykły „przychówek w oborze", „arbiter bibendi", czyli sympozjarcha, to „arbiter od picia", wino znakomitsze niż na ucztach kapłanów to takie, „które śmiało mogłoby pójść na stół pontyfikalny". Z jakością przekładów Katullusa nie ma to oczywiście nic wspólnego, tylko sama skłonność jest porównywalna. Godna jest też życzliwego spojrzenia, może się bowiem zdarzyć, jak bywało już nieraz w literaturze i w ogóle w dziejach, że co dziś wydaje się niestosowne i zbyt śmiałe, jutro stanie się normą.

GF: Bardzo dziękuję! Ja bym tylko dodał jeszcze do tego repertuaru nierozpoznanego u Katullusa żywioł komedii, a to zwłaszcza w jambach, a przecież

jamby to jest metrum partii dialogicznych w komediach. U Katullusa pojawia się język komedii. To jest do rozpoznania u Plauta w zachowanych fragmentach. Po drugie, śpiewki uliczne, to, że Katullus nazywa Cezara, dosyć niesympatycznie**,** „cinaede Romule", „Romulus, ty cioto". Swetoniusz potwierdza, że żołnierze nabijali się tak z Cezara i śpiewali o nim nieprzyzwoite piosenki: „Cezar, ty męska dziwko". To jest bardzo możliwe, że tam się pojawiają takie tropy, takie ślady, których nie jesteśmy w stanie wydobyć. Próbuję to czasem wyławiać na ucho i, jak powiadam, moje wybory są czasem kaskaderskie i ryzykanckie, zdaję sobie z tego sprawę i biorę na siebie odium ewentualne.

PS: Kończymy i obiecujemy, że jeżeli będziemy w przyszłości organizować kolejną edycję naszej konferencji, to będzie ona nosić tytuł *Abychmy w ten bucień pilnie weźrzeli…*

GF: Abychmy ten bucień pilnie powąchali…

[*transkrypcja: Wojciech Kordyzon*]

Krzysztof **Mrowcewicz**

(prowadzenie: Alicja Bielak, Piotr Sadzik)

Cyrkiel Galileusza. Wokół „Małego folio”

Piotr Sadzik: Gościmy dziś Krzysztofa Mrowcewicza, wybitnego znawcę europejskiej literatury barokowej, profesora w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, który pracuje także w Akademii Teatralnej; redaktora Słownika Polszczyzny XVI wieku; współtwórcę Biblioteki Pisarzy Staropolskich; redaktora *Antologii poezji metafizycznej*[1]; a w ostatnim czasie autora książki, przy okazji której tu się spotykamy. Chodzi oczywiście o *Małe folio. Historię jednego wiersza*[2]. Piotr Sommer przy okazji otrzymania przez profesora Mrowcewicza przyznawanej przez redakcję „Literatury na Świecie” nagrody imienia Andrzeja Siemka podkreślił w laudacji, że wyróżnieniem tym honorowano dotąd wybitnych polskich filozofów (m.in. Agatę Bielik-Robson, Adama Lipszyca), nie literaturoznawców, a tym bardziej nie historyków literatury zajmujących się epokami dawnymi. W pewnym momencie nagroda przypadła jednak właśnie Krzysztofowi Mrowcewiczowi, co, jak sugeruje w swojej laudacji Sommer, wynikało także z tego, że nagrodzona książka została przede wszystkim napisana. Redakcja pisma, skądinąd słusznie, uznała, że poloniści zazwyczaj nie tyle piszą, ile konstruują polonistyczne rozprawy obciążone całym bagażem stricte filologicznego idiolektu, podczas, gdy książka, o której będzie mowa, jest przede wszystkim przykładem świetnej i pięknej literatury. W moim odczuciu jest to wręcz jedna z piękniejszych książek, jakie powstały na gruncie tzw. polskiej humanistyki. Nasza rozmowa oscylować będzie z kolei wokół postaci niezwykłej i centralnej dla *Małego folio* – Daniela Naborowskiego.

Wydaje nam się on twórcą, który padł swego czasu ofiarą wyjątkowej redukcji, a jego poezja sprowadzona do wymiaru wykwintnych i sprawnych konceptualnie, lecz jednak dworskich błyskotek, nie wykroczyła nigdy poza ramy akademickich podręczników. Naborowski stanowi zaś przykład niebywale precyzyjnego żonglera słów, mistrza języka, który obywa się niekiedy bez

1 Chodzi o: K. Mrowcewicz, *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej* epoki baroku, Warszawa 1993.

2 K. Mrowcewicz, *Małe folio. Historia jednego wiersza*, Warszawa 2011.

jakichkolwiek archaizmów, co może wywoływać we współczesnym odbiorcy poczucie niezwykłej nowoczesności tego pisarstwa. Dochodzi do tego maestria w panowaniu nad swoim poetyckim warsztatem, która jednak zrywa z potocznym rozumieniem poezji manieryzmu jako wykwintnej gry mającej jedynie na celu zadziwianie odbiorcy swoją konceptualną przemyślnością. Naborowski, jak się wydaje, jak może żaden polski poeta barokowy, w niezwykle subtelny sposób, pseudonimuje w wierszach własne doświadczenie, a jego utwory stają się odpryskami jego własnych przeżyć i najwyższych, bo także eschatologicznych stawek, o jakie toczy się w tej poezji gra. Rozbrzmiewa tam znękane „ja", niepewny, lecz osobisty głos poety. Czy pisanie o Naborowskim miało na celu zatem wydobycie go z tej redukcyjnej wobec siły tej poezji narracji i wyeksponowanie poety, który nie doczekał się ani za życia ani potem należnego szacunku?

Alicja Bielak: Nim przejdziemy do odpowiedzi, warto może na samym wstępie naszego spotkania ująć skrótowo kilka istotnych kwestii: *Małe folio* jest poświęcone, jak informuje nas podtytuł, historii jednego wiersza. Chodzi o *Na oczy królewny angielskiej*, który jest dla nas interesujący już z punktu widzenia tematu konferencji, jako że jest on parafrazą wiersza francuskiego poety Honorata de Porchèresa Laugiera. Przy tej okazji warto wspomnieć, że Naborowski sam tłumaczył i prawdopodobnie nie tylko z francuskiego (*Triumf wiary* du Bartasa), lecz także z niemieckiego, włoskiego (*Triumf miłości* Petrarki), z łaciny (*Descriptio gentium* Sarbiewskiego)[3]. Wiadomo też, tak jak Krzysztof Mrowcewicz podkreśla, o jego znajomości literatury angielskiej (parafrazy Johna Owena). Jednakże nie to było dla współczesnych Naborowskiemu

3 Niektórzy badacze podkreślają problematyczność bezspornego atrybuowania Naborowskiemu wszystkich tych prac. Dla przykładu tłumaczenia Petrarki i du Bartasa przypisał poecie Wiktor Weintraub. Atrybucji tej nie uznaje się obecnie za wystarczająco silnie popartą dowodami. Zob. W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarki i du Bartasa*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU", 1933, nr 5, s. 23–25. J. Krauze-Karpińska, *„Wirydarz poetycki" Jakuba Teodora Trembeckiego. Studium filologiczne*, Warszawa 2009, s. 285.
O domniemanym przekładzie Petrarki, zob. A. Karpiński, *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Triumfów" Petrarki w Polsce w XVI i XVII w.* [w:] *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unità della cultura europea. Materiały międzynarodowego zjazdu. Warszawa 27–29. V. 2004 r.*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.
Kwestię problemów atrybucyjnych szczegółowo omawia na przykładzie Naborowskiego przywoływana Krauze-Karpińska: tejże, *Sława ocalona. Kwatera wierszy Daniela Naborowskiego* [w:] „Wirydarz poetycki»Jakuba Teodora Trembeckiego"..., dz. cyt., s. 253–287.

istotne. Widziano w nim przede wszystkim nadwornego medyka Krzysztofa Radziwiłła oraz agenta dyplomatycznego Radziwiłłów. I faktycznie, Naborowski w zakresie tych obowiązków musiał być człowiekiem bardzo sprawnym. Odebrał w końcu znakomite wykształcenie, studiując w Wittemberdze, Bazylei, Orleanie, Strasburgu i Padwie, gdzie lekcji mechaniki udzielał mu sam Galileusz. To zresztą scena, która dała nam inspirację do zatytułowania naszego spotkania. Sławny astronom odnotowuje bowiem w swoich notatkach, że za cenę stu lirów sprzedał Naborowskiemu wiosną 1602 r. swój cyrkiel[4]. Ten szczególny konglomerat erudyty, zainteresowanego astronomią i być może alchemią poety, nie znajdował uznania w oczach współczesnych. Naborowski często zresztą skarżył się w swoich listach na to, że jest przez swego opiekuna traktowany jedynie jako doradca w sprawach dyplomatycznych, nie zaś jako literat. Honorowani na dworze Krzysztofa Radziwiłła byli raczej sprawni twórcy laudacji na cześć jego i jego przodków. Nie trzeba dodawać, że w tym hołubionym kręgu twórców, którzy nie potrafili przekroczyć laudacyjnej sztampy znajdowali się poeci zupełnie dla nas dzisiaj niemi, tacy jak Jan Radwan, który właśnie na cześć rodu Radziwiłłów napisał epos łaciński *Radivilias*, w którym w kilkudziesięciu wersach opisywana jest tarcza oraz herb Radziwiłła – „Trąby", czemu towarzyszy apologetyczne przedstawienie historii rodu.

Chciałabym zacząć od czterech pytań lub czterech zagadnień. Po pierwsze, istnieją te białe plamy. Dla badacza kultury dawnej niezbyt zadziwiające – jeśli ktoś ma kontakt z tymi epokami, jest do tego przyzwyczajony, że coś po prostu ginie, nie mamy do tego dostępu itd. Jak sobie z tym radzić w przypadku Naborowskiego?

Drugi problem związany z jego twórczością to atrybucja jego utworów. Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat te utwory przeskakiwały od autora do autora.

Trzeci problem to cenzura jego dzieł, a czwarty – od którego chcielibyśmy zacząć naszą dyskusję – to, można powiedzieć, pewna redukcja interpretacyjna, zredukowanie Naborowskiego jedynie do roli poety-konceptysty. Za Krzysztofem Mrowcewiczem chcielibyśmy więcej pomówić także o stojącej za tekstem osobie. Pokazuje to chyba przewrotnie okładka *Małego folio*, która ma wskazywać, że Naborowski nie jest tylko człowiekiem z papieru, z Arcimbolda. To nie jest sam papier i tekst. To przede wszystkim stojący

4 K. Mrowcewicz, *Poeta z cyrklem*, „Twórczość", 1989, nr 6, s. 74–92. Rozdział pod tym samym tytułem [w:] tegoż, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm, manieryzm, barok: studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa 2005, s. 139–161. Praca zawiera łącznie cztery rozdziały poświęcone Naborowskiemu. Zob. tamże, s. 129–177.

za tekstem człowiek, jak pięknie wykazuje to pan Daniel Mrowcewicz… (*śmiech*) … Krzysztof Mrowcewicz. Dlaczego, jak sam pan wspomina, polemizuje pan ze swoim tekstem sprzed lat, tekstem z *Trivium poetów polskich*, gdzie przedstawił pan postać Naborowskiego? Jaka byłaby oś tej dyskusji? Dlaczego wrócił pan do zajmowania się poetą i dlaczego jest on tak dla pana ważny? I w jaki sposób z niczego stworzył pan *Małe folio*? Bo właśnie tak chciałby sam Naborowski: abyśmy zaczęli od pewnego braku, od białych plam, od niczego, które, jak powiedział Naborowski, przodkuje przed „cosiem".

Krzysztof Mrowcewicz: Pytań było bardzo dużo, to były cztery pytania, ale było znacznie więcej tych pytań… Nie są to przy tym pytania łatwe. Dlaczego polemizuję z samym sobą? Ja może nie tyle polemizuję z samym sobą, ile w pewnym momencie zaczął mi nie wystarczać sam tekst, to znaczy jakoś znużyłem się tym tekstem, z którym można robić przeróżne rzeczy, można go interpretować tak, można interpretować inaczej, przy pewnej sprawności interpretacyjnej mógłbym w ciągu jednego dnia wyprodukować sześć interpretacji *Na oczy królewny angielskiej*. Można tego robić bardzo dużo. I nagle zacząłem odczuwać taki dojmujący brak – brak osoby, osoby poety. Że on gdzieś zniknął, rozpłynął się. A przecież on był – tak jak my. Jest tylko tekst, ale dlaczego zapomnieliśmy, że to jest tekst kogoś, kto kiedyś żył, coś robił, kto tak jak my czegoś pragnął, nienawidził, bał się, itd., itd., itd. Po prostu nagle zabrakło mi tego wszystkiego, co jest poza tekstem, a bez tego, bez tej osoby, moim zdaniem jakoś ten tekst się zubaża albo ewentualnie zostaje oderwany od czegoś, co jest w nim najważniejsze. Dla nas, w naszej epoce to nic dziwnego, bo jak wszyscy państwo wiecie, bardzo często teraz z autorami postępuje się w sposób co najmniej niefrasobliwy. Jestem wykładowcą w Akademii Teatralnej i widzę, co się dzieje z tekstami wielkich pisarzy, które są na afiszach, a których tak naprawdę nie ma. Nie poszanowano ich integralności autorskiej, a przecież ci autorzy byli, oni to napisali, to był ich akt, ich decyzja, że zapisali to, a nie coś innego. Jako filolog, jestem wszak tylko skromnym filologiem, mam kłopot z modernizacją końcówki fleksyjnej. Jeśli zaś zmienia się „modernizuje" tekst, to przede wszystkim nie widzi się za tekstem osoby. Nie widzi się tego człowieka, którym był Naborowski. Ja zawsze sobie żartuję, że jestem Daniel Mrowcewicz albo Krzysztof Naborowski, żartuję, że jestem kolejnym wcieleniem Daniela Naborowskiego. Wiersze Naborowskiego poznałem dopiero jako student polonistyki i od samego początku one wywarły na mnie jakieś wrażenie i gdzieś zapadły w głąb mnie. Miałem przy tym różnego

rodzaju znaki z „tamtej strony". Jadę np. dwadzieścia lat temu do biblioteki w Krakowie, dzisiejszej biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności. Jest tam dużo rękopisów, wypisuję na chybił trafił jeden z nich. Rękopis, ma metryczkę, w której zanotowano wielu moich starszych kolegów, czyli trudno się w nim spodziewać czegoś ciekawego. Otwieram, a tam jest Naborowski. Tak, jakby jakiś głos podpowiadał mi: „weź, zobacz, bo tu jestem ja". I tak Naborowski mnie zdobył. Pomijam przy tym różne inne kwestie, takie jak np. przygoda intelektualna, ponieważ Naborowski to jest taki poeta, który wyzywa nasz intelekt. Ja to sobie bardzo cenię. A poza tym to poeta pod wieloma względami bardzo współczesny, mocno zdystansowany wobec tego, co pisze, poeta, u którego jest bardzo dużo groteski, bardzo dużo ironii, poeta, który potrafi zadziwiać – jest tu bowiem po szekspirowsku wszystko – od prostactwa aż do najwyższych tonów. To jest poeta bardzo europejski, porusza się bowiem znakomicie po różnych literaturach. Czyta bez kompleksów po niemiecku, po włosku czy po angielsku. Trochę żartem (ale i trochę serio) podejrzewam go, że był po prostu różokrzyżowcem, ponieważ różokrzyżowcy znali wszystkie języki, mieli dar mówienia wszystkimi językami. Więc Naborowski dla mnie troszkę wygląda na różokrzyżowca, ponieważ mówi wszystkimi językami. Ale już bez żartów: zna ówczesną literaturę europejską, wędruje po niej z ogromną swobodą, mało tego, ma ten bezpośredni z literaturą Zachodu, ciągle podróżuje, spotyka albo może spotykać jej twórców. Dziś zapominamy, że w czasach Naborowskiego czy czasach Kochanowskiego ludzi wykształconych było niewielu. W związku z tym myślę, sądzę, że jeśli Kochanowski pisał „Ronsardum vidi", to znaczy, że znał Ronsarda, że z nim rozmawiał. W Paryżu ludzi wykształconych na poziomie Kochanowskiego było niewielu, zapewne niewielu więcej niż nas w tej sali. A więc dlaczego mieliby się nie spotkać? Byłoby dziwne, gdyby się nie spotkali, bo z kim Ronsard miał rozmawiać, jeśli nie z ludźmi, którzy przybyli z Włoch i znali nową literaturę, nową sztukę, rozumieli, co się na świecie dzieje. *Małe folio* to tytuł zainspirowany możliwym spotkaniem Naborowskiego z Shakespearem. Takie spotkanie jest bardzo możliwe. Naborowski był bowiem w Londynie, na dworze królewskim, w czasie gdy, Shakespeare wystawiał przed królem Jakubem swoja *Burzę*. Bardzo mi się ta możliwość spodobała i dlatego nazwałem swoją książkę o kilku epizodach z życia Naborowskiego *Małym folio* w odróżnieniu od *Dużego folio* Shakespeare'a. Miałem przy tym niezwykły materiał 118 listów Naborowskiego w Archiwum Głównym Akt Dawnych. Mam ich kopię już od wielu lat, i tak je sobie tak czytam. To niezwykła możliwość nie tylko obcowania z jego tekstem, ale także z tek-

stem, który on własną ręką zapisał. Uwierzcie mi państwo, że jak się bierze te listy w ręce, a ja miałem je wiele razy – to ma się wręcz świadomość podróży w czasie. Jakbym dotykał ręki poety. To nie jest mail, to jest przez niego pisane gdzieś tam, „na wsiadanym" w biegu, w podróży, gdzieś w Europie. Wiele z tych listów ma właśnie takie adnotacje: „dan, gdzieś tam, na wsiadanym" itd. Itd. To jest prawdziwy cud, fizyczny kontakt z jego życiem, które skończyło się prawie pięćset lat temu, z jego niezwykłą, ruchliwą egzystencją. Te listy jakby upomniały się o osobę autora. Postanowiłem więc napisać o nim, nie o jego wierszach, lecz właśnie o nim. Ponieważ w jego życiorysie jest wiele luk, zaraz zapewne będziemy o tych lukach mówili, chciałem napisać o tym, co jest uchwytne, co daje się jakoś wypełnić materią egzystencji. Wyszedłem od wiersza *Na oczy królewny*, bo ten wiersz jest związany z kilkoma osobami i można dzięki niemu poprowadzić kilka opowieści. Nie są to przy tym osoby przypadkowe – otóż zarówno z francuskim poetą, de Porchéresem, autorem wiersza *Sur les yeux de la marquise de Monceaux*, jak i jego panem, czyli Henrykiem IV, z Elżbietą królową czeską oraz z jej mężem Fryderykiem, Naborowski rozmawiał, przebywał w ich bezpośredniej bliskości. Wiersz *Na oczy królewny angielskiej* to był tekst, który powstał w kręgu znanych mu ludzi, w kręgu jego myślenia. To było dla mnie najważniejsze – uchwyciłem jakiś moment jego życia. I osnułem wokół tego momentu tę opowieść, która, możecie mi państwo wierzyć albo nie wierzyć, sama mi się opowiedziała. Zostałem po prostu porwany przez jakiś strumień narracji. Najpierw pojawiła mi się jedna historia, z tej jednej historii wyniknęła druga, wreszcie trzecia. A potem te historie zaczęły się przedziwnie krzyżować, łączyć i na coś wskazywać. W jednej z ważniejszych powieści XX w., to znaczy w *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila jest taki rozdział, który mówi, że jeśli istnieje poczucie rzeczywistości („tak właśnie było" – mówimy) , to powinno również istnieć poczucie ewentualności („tak mogło być"). I trzeba się pogodzić, że czasem jesteśmy skazani na to poczucie ewentualności, ponieważ nie wiemy, nie możemy wiedzieć, jak było. Bliskie to duchowi naszej epoki, w której mamy świadomość, że i tak wszystko jest tylko opowieścią. Ale nie chodzi mi w gruncie rzeczy o postmodernistyczne gry. Moja myśl jest bardzo skromna: jeśli nie wiemy, co było, to dlaczego mamy odrzucać to, co mogło być? Wydało mi się to dobrym pomysłem, żeby wejść w tę sferę ewentualności, żeby się w niej rozgościć, a trochę nawet popanoszyć. Nie jestem przekonany do jakiego stopnia to, co opisałem w swojej książce, dotknęło rzeczywiście egzystencji Naborowskiego, ale mam wrażenie, że on gdzieś tu się naprawdę pojawia, że gdzieś na kartach tego tekstu

prześwieca jego egzystencja, która została przez wszystkich badaczy zapomniana i tylko wałkujemy ciągle te same wiersze, i tylko popisujemy się własną pomysłowością w interpretowaniu tych wierszy, a sam Naborowski nam zniknął. Próbuję go więc przywrócić. Ten skromny zamiar przyświeca też mojej nowej książce opartej na szalonym (wie to każdy badacz dawnej literatury) pomyśle, pracuję bowiem nad biografią Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. A tej biografii po prostu nie ma. Garść faktów i hektary pustki. Ale to właśnie mnie pociąga, ten obszar ewentualności, różnego rodzaju możliwości, ta pustka, którą naukowa rzetelność wstydzi się zapisać, bo uważa, że to jest zbyt pochopne. Ja jednak jestem zdania, że nie, że powinniśmy pytać, powinniśmy wprowadzać różne postaci w różne konteksty, w konteksty wielu wydarzeń, że powinniśmy czasami porzucać dukt naukowej ostrożności, bo coś tracimy. Odwołam się do porównania: patrząc w przeszłość, posługujemy się ostrą punktową latarką, dzięki której coś widzimy np. coś, co może być trójnogiem, łapą smoka albo jeszcze czymś innym. Taki jest nasz los, jesteśmy na to skazani. A tymczasem może warto puścić trochę mniej światła, oświetlić za to trochę więcej, otrzymać jakiś – choć mniej wyraźny, to jednak pełniejszy – rysunek. *Małe folio* to książka, która cos takiego proponuje. Pomijam już fakt, że napisałem ją jako trybut złożony Naborowskiemu, bo jestem jego dłużnikiem, ponieważ tyle lat eksploatowałem jego wiersze, że już powinien mieć mnie serdecznie dosyć. Pomyślałem wiec, że zrobię to dla niego. Najpierw miał to być niewielki tekst, który potem zaczął mi się rozrastać, rozrastać, rozrastać i powstała książka. Ona mi się po troszę sama napisała, trochę dla niego, trochę dla własnej przyjemności.

PS: A w jaki sposób materiał w postaci badanych przez pana listów Naborowskiego poszerza nasze widzenie i rozumienie tej postaci? Mamy przecież w naszej wiedzy o poecie mnóstwo białych plam. Mówiliśmy sobie podczas paneli porannych o tym, że w dawnej polskiej literaturze brak być może linii myślenia wynikającej z inspiracji sceptycyzmem. Jeśli jest ona nawet reprezentowana, to w stopniu znikomym. Sceptycyzm, silnie utrwalony np. w literaturze francuskojęzycznej, tak na dobre w Polsce nie zagościł. Naborowski akurat jest tu być może autorem wyjątkowym. Stanowi on niewątpliwie ważny punkt na mapie polskiej literatury, z którego rezonuje coś, co moglibyśmy nazwać sceptycyzmem kalwińskim. Jest on zresztą bardzo specyficzną formacją umysłową, która, jak mniemam, decyduje w dużej mierze o charakterze wierszy Naborowskiego.

KM: Listy Naborowskiego są dość trudne do odczytania, ja jestem dobrze „wczytany" w jego dukt pisma, mam już wprawę, bo lata całe to czytam, tym niemniej niektóre są tak zniszczone, że przeczytanie tego wszystkiego nie jest możliwe. Czy one mogą coś zmienić? Prześledzenie np. różnych miejsc i dat, gdzie on był, na pewno coś może zmienić, ponieważ rzeczywiście on bywał w intrygujących momentach, w intrygujących miejscach. Stąd ten mój szalony pomysł wprowadzenia do tej książki różokrzyżowców. Kiedy szaleństwo różokrzyżowe wybuchło w Europie, to Naborowski był przez miedzę, blisko centrum różokrzyżowego ruchu, w księstewku, które sobie kupił Janusz Radziwiłł. Jeździł do Heidelbergu, który jest czasem uważany za intelektualne centrum tego zjawiska, gdzie bywał na dworze palatyna reńskiego. On był ciągle w ruchu i to był jego świat, więc w związku z tym dlaczego tego nie przypomnieć? Jak wiecie państwo, napisał Naborowski wiersz o róży, w którym co prawda nie ma krzyża, którego szukałem na wszelkie sposoby. Tym niemniej bywał poeta w tym kręgu. Myślę, że warto prześledzić dokładnie mapę jego podróży i ich historyczny oraz intelektualny kontekst. Problemem jest jednak jak najrychlejsze i w miarę kompletne odczytanie jego listów. Byłem o krok od ich wydania, ale doszedłem do wniosku, że nie jestem do końca kompetentny, dlatego że te listy to są w większości listy agenta dyplomatycznego, który często posługuje się szyfrem, który zresztą częściowo złamałem, co nie było to aż takie trudne, ponieważ w jednym z listów nad niektórymi słowami są nadpisane litery (prawdopodobnie przez jakiegoś sekretarza Krzysztofa Radziwiłła), więc ja sobie mogłem dośpiewać resztę, posługując się *Steganografią* Trithemiusa. Ale, o dziwo, co mnie strasznie rozczarowało, to, co zaszyfrowane, jest strasznie błahe. Dlaczego on to akurat zaszyfrował? Nie wiem. Wiele jest też w tych listach aluzji i trzeba być świetnym znawcą historii XVII wieku, a w szczególności historii wojny trzydziestoletniej, która w polskiej historiografii jest dotykana tylko „paznokciem", ponieważ Rzeczpospolita nie wzięła w tej wojnie udziału. Dla Naborowskiego jest to zaś szczególnie ważne wydarzenie, on jeździ po Europie i donosi księciu, co tam się dzieje. Trzeba przy tym dodać, że trudno w tym przypadku korzystać z syntetycznych opracowań na ten temat wojny trzydziestoletniej. Potrzebna jest wiedza w skali „mikro", nie „makro". Nasz poeta był dobrze obeznany z sytuacją polityczną, do pewnego stopnia uczestnicząc w wielkiej polityce, a to ze względu na swoje kompetencje językowe. Gdy radziwiłłowska delegacja przyjeżdżała np. na dwór elektora, w jej imieniu przemawiał właśnie Naborowski, który ponadto spotykał w otoczeniu władcy swoich kolegów z czasów studenckich. Mówiliśmy o różokrzyżowcach, warto więc wspomnieć Michaela Maiera, lekarza

szalonego Rudolfa Habsburga, a przy okazji zapewne znajomego ze studiów Daniela Naborowskiego. W listach poety ukrywa się więc jeszcze wiele bezcennych informacji. Dodać też trzeba, że wiele listów Naborowskiego spoczywa w różnych europejskich archiwach i czeka dopiero na odkrycie. Wydaniu korespondencji poety powinna więc towarzyszyć porządna kwerenda, która nie może się ograniczać wyłącznie do zasobów polskich.

PS: *Entrée* w pański tekst dokonuje się za sprawą słów niezwykłych: „w III księdze Retoryki Arystoteles przestrzega, by nie mówić «w sposób uroczysty o błahostkach». Kto tak czyni, naraża się bowiem na śmieszność, jak poeta Kleofont, którego pamięta się tylko z komicznej – zdaniem filozofa – apostrofy do figowego drzewa: «Czcigodna pani figo». Czy jednak figę Kleofonta można na pewno zaliczyć do rzeczy błahych, które nie zasługują na uwagę i pochwałę? Nie gardź figą". Odnosimy wrażenie, jak gdyby słowa te stanowiły w tym wypadku metakomentarz. Wybitny znawca polskiego baroku, twórca edycji przekładu *Adona* Marina, redaktor *Słownika Polszczyzny XVI wieku*, najbardziej olimpijski z polonistów (jak ujęła to redakcja „Literatury na Świecie") porzuca nagle tryby pisania ściśle akademickiego z jego postulatem powagi i obiektywizmu, po to, by przybrawszy pozornie lżejszy tryb wypowiedzi, postarać się o to, by jego efemeryczność zdołała unieść zagadnienia, które w pracy stricte naukowej uległyby zatraceniu.

Jak gdyby z jednej strony chodziło o to, że „poeta oczu, róży, cienia, soli, niczego", Daniel Naborowski, jak wspomniana figa, nie może być traktowany za pomocą języka zbyt wysokiego, język ten okaże się bowiem niestosowny w swojej surowości, zaś, z drugiej strony, przeciwnie poniekąd, idiom akademicki okaże się niewystarczający do tego, by zdać sprawę z kruchości, niepochwytności problemu, z owego niewiele, prawie nic, które, jak pokazuje Naborowski, jest wszystkim. Innymi słowy, czy w decyzji o powstaniu *Małego folio* przeważało przekonanie o tym, że piewca rzeczy małych i mikrych, które posiadają znaczenie fundamentalne, pochwycony może być jedynie za pomocą języka i formy zgodnej z jego własną apologią kruchości, za pomocą meandrującego eseju? Jeśli tak, to czy za decyzją o powstaniu tekstu stało przekonanie o niewydolności akademickiego idiolektu, o przyrodzonej mu niezdolności do zaświadczenia o rzeczach tak fundamentalnych i tak efemerycznych jak te, które składają się na doświadczenie Naborowskiego? Co skłania zatem szacownego akademika do opuszczenia bezpiecznych pieleszy naukowego dyskursu po to, by oddać sprawiedliwość owemu nic, które, jak pan pięknie pisze, parafrazując Naborowskiego, godne jest rymu?

Czy u podwalin leży więc dostrzeżenie niemożliwości języka, zwanego naukowym, z jego pozorem neutralności, obiektywności, przezroczystości podmiotu piszącego? Innymi słowy, by oddać sprawiedliwość Naborowskiemu, trzeba ostentacyjnie wstąpić w przestrzeń pisma już bez prób naukowej niby-obiektywności? Czy może na odwrót: jest to próba odmiany pisania akademickiego? A znamy przecież przypadki naukowców, w których praktyce dokonał się ten pasaż: z nauki do pisania (Barthes). Znamy tego przykłady także z polskiego gruntu, gdzie szlak wypowiedzi naukowej, która byłaby zarazem ostentacyjnie subiektywna i „pisarska" wytyczył w znakomity sposób Michał Paweł Markowski. Czy ta wielka apologia tego, co pozornie małe i nieważne odbyć się może zatem jedynie w ramach eseju, który, na dodatek, mocno eksponuje autorskie „ja"? Jaki jest pański osobisty stosunek do tej poezji? W jaki sposób definiuje pan formę gatunkową, jaką się tutaj posłużył? W jakiej tradycji pisarskiej lokuje pan omawianą książkę? Przedsięwzięcie wydaje się bowiem bezprecedensowe. Oczywiście istnieje pokaźna i szacowna tradycja eseistyki historycznej, a jednak wydaje się, że tym, co odróżnia pańską próbę od innych, to swego rodzaju atencja dla obiektu swej rozprawy, a w konsekwencji, podjęcie się gestu etycznego. Gdyby szukać analogii dla *Małego folio*, to być może najwłaściwszym tropem byłyby niektóre dzieła Pascala Quignarda (*Taras w Rzymie*, *Błędne cienie*, *Albucjusz*), gdzie autor na podstawie archiwalnych śladów i fragmentarycznych przesłanek tka swoją spekulatywną intrygę (gdzie spekulacji nie można rozumieć jako słowa nacechowanego pejoratywnie). Etyczność obydwu gestów, pańskiego i Quignardowskiego (przy całym ich zróżnicowaniu), jak rozumiemy, polegałaby także na niezgodzie na sytuację, w której powikłane i fascynujące życie zredukowane zostaje do kilku oderwanych od siebie dyskursywnych śladów, które niewiele mówią. Piszą zatem panowie niejako wbrew owemu milczeniu archiwów lub ich śladowości, starając się ślady przekuć na elementy znaczące w toku spekulatywnej narracji, w sieci możliwych zapętleń sensu. Do opisu tego zabiegu pasowałby Quignardowski termin „retoryka spekulatywna", której zadaniem jest także przełamanie milczenia archiwów i przekucie ich doskwierającej śladowości w fantazmatyczną projekcję, w stan, w którym dochodziłoby do paradoksalnego odzyskania tych zredukowanych do kilku archiwalnych śladów istnień. Obydwa projekty, jeśli uprawiają historię spekulatywną, to znaczy to także, że odsłaniają nam potencjalność historii, nie oferują apodyktycznie pewnych rozpoznań, lecz możliwe połączenia pomiędzy faktami, które, jak w *Kosmosie* Gombrowicza, jakkolwiek nie byłyby arbitralne, to jednak formują coś na kształt konstelacji sensu. Etyczny wymiar projektu polegałby na uczynieniu

historii przestrzenią spekulatywnej potencjalności, a nie ziszczonego faktu, a zatem, jakkolwiek archiwa nie odpowiedzą nam na pytanie o faktyczność spotkania Naborowskiego z Shakespeare'em, to jednak w toku spekulacji ta fikcyjna scena nabiera większej realności niż gdyby realnie się ziściła.

Czy zatem do powrotu do Naborowskiego nie skłoniła pana w jakiejś mierze właśnie możliwość napisania jego potencjalnej historii, która nie mogłaby znaleźć swego ujścia w pracy stricte akademickiej? Proszę opowiedzieć o obranej przez pana metodzie. Czy nanizywanie znanych nam z archiwów śladów z życia Naborowskiego na nić spójnej narracji o jego życiu odbywało się podług jakiegoś określonego klucza? Czytając pańską książkę nie ma się wątpliwości, że darzy pan jej bohatera, posłużmy się taką kategorią, czułością. W to miejsce można wstawić słowo „afekt". Chodzi tu bowiem o ściśle afektywną relację pomiędzy piszącym czytelnikiem a zapisanym doświadczeniem zmarłego przed wiekami pisarza.

Tak jak już mówiła Alicja: pokazuje pan, że za bardzo sprawnymi konceptystycznymi igraszkami, stoi w tym wypadku konkretna egzystencja i to bardzo często egzystencja znękana, a zza zasłony owych manierystycznych dekoracji bardzo wyraźnie rozbrzmiewa jednostkowy głos poety. To być może również decyduje o tym, że poezja ta nie daje się sprowadzić do roli artefaktu. Kiedy spojrzy się na taki wiersz jak *Cień*, jeden z najmocniejszych i najwybitniejszych polskich utworów w ogóle, to Naborowski przeprowadza tam zabieg, który jest wyrazem świadomości zwykle łączonej raczej z poetami XX–wiecznymi. To poeta o niebywałej wręcz świadomości tego mianowicie, że wiersz jest zrobiony z samego języka, który to język jest u niego ostentacyjnie eksponowany poprzez rozgrywanie kilkunastu znaczeń jednego, tytułowego słowa. To kolejny argument za niezwykłością omawianej przez nas postaci. I przez pana książkę rzeczywiście przeziera czułość dla tej konkretnej egzystencji, w czym wydaje mi się właśnie tkwić silny potencjał etyczny.

Żeby wyjaśnić, o co mi chodzi, pomyślałem, że być może warto byłoby przywołać pewien, dość długi cytat, za co przepraszam. Będzie to cytat z autora współczesnego, którego pan zresztą przywołuje w książce. Przywołanie go *nota bene* bardzo mnie urzekło, bowiem nie jestem badaczem literatury epok dawnych, a raczej gombrowiczologiem *in spe*, jeśli tylko takie kategoryzacje mają jakiekolwiek znaczenie. Fakt pojawienia się na pierwszych stronach książki *Kosmosu* Gombrowicza sprawia mi więc niebotyczną radość!

KM: Skłonność ku sensowi.

PS: Skłonność ku sensowi, tak. To znaczy, kiedy myślałem, w jaki sposób skomentować tę książkę, okazało się, że zrobił to już za mnie Gombrowicz. Ostatnio coraz częściej sobie myślę, że rzeczy w świecie dzielą się na te, o których napisał Gombrowicz i te, o których napisał, ale jeszcze o tym nie wiemy. I akurat przypomniałem sobie taki fragment z Gombrowicza:

> ale przeszłość jest przecież czymś, czego nie ma. A przeszłość sześć wieków licząca jest już tak odległa, że ja nawet we własnej mojej przeszłości z nią się nigdy nie zetknąłem – odkąd żyję, ona jest czymś *byłym*. Cóż więc znaczy żył w przeszłości? W teraźniejszości mojej odnajduję jakieś ślady – poemat – i z nich wyprowadzam tamto niegdysiejsze istnienie, ja muszę je sobie odtworzyć. Na to wszakże abym mógł o kimś powiedzieć, że *był* (niesłychane słowo, będące czymś w rodzaju *jest*, ale osłabionego), musi mi się to *był* ukazać, ale na widnokręgu samym mej teraźniejszości, jako dziwny punkt skrzyżowania dwóch promieni: jednego, który ze mnie pochodzi, z mego wysiłku odtwarzającego, i drugiego, który rodzi się z zewnątrz, na samym przecięciu przyszłości i przeszłości, w samym punkcie przemijania, i pozwala odczuć, że to, co było, ciągle *jest*, jest jako coś *byłego*.
>
> Obcowanie z przeszłością jest więc ciągłym dopracowywaniem się jej, powoływaniem do bytu… ale, ponieważ odczytujemy ją ze śladów, jakie pozostawiła, a te ślady są zależne od przypadku, od materiału, w jakim zostały przekazane, kruchego, lub mniej kruchego, od przygód rozmaitych w czasie, jest przeto, ta przeszłość, chaotyczna, przypadkowa, fragmentaryczna… O jednej mojej prababce nic nie wiem, wygląd, charakter, życie, nic, nic, oprócz tego, że szesnastego czerwca 1669 roku, w sam dzień elekcji króla Michała, zakupiła dwa łokcie barchanu i imbir. Pozostał arkusz żółty, pokryty rachunkami, a z boku było napisane, już dokładnie nie pamiętam, coś w rodzaju «Proszę pana Szołta dwa łokcie barchanu i Imbir kupić jak będzie wracał z Remigoły». Imbir i barchan, to tylko, nic więcej.
>
> Przeszłość to panoptikum zrobione z okruchów… tym ona naprawdę jest… Więc jednak daje do myślenia, że my ją chcemy, mimo wszystko, mieć pełną, żywą, wypełnioną osobami, konkretną… i że to w nas potrzeba taka uparta.[5]

Przepraszam za cytat, być może zbyt rozległy, ale wydaje mi się on bardzo adekwatny. Uważam bowiem, że *Małe folio* jest wyrazem owej upartej potrzeby przetworzenia historii jako panoptikum zrobionego z okruchów w spekula-

5 W. Gombrowicz, *Dziennik*, Kraków 2011, s. 878.

tywną narrację, przy czym spekulacja nie jest tutaj rozumiana w znaczeniu negatywnym, tylko, jak rozumiem pańskie pisanie, proszę mnie poprawiać jeśli błądzę, jako akt sprzeciwu wobec fragmentaryczności wpisanej w samą logikę archiwum.

KM: Myślę, że trafił pan w sedno, a ja – jak pan dobrze wyczuł – też jestem namiętnym czytelnikiem *Dzienników*. Czyli ten cytat bardzo dobrze pasuje do tego, co robię.

PS: Taka, by znów przywołać Quignarda, retoryka spekulatywna jest aktem etycznym w takim znaczeniu, jakie proponowałby nam Walter Benjamin. Pamiętamy pewnie wszyscy jedną z najsłynniejszych jego tez historiozoficznych, w której mówi o „tajemnym sprzysiężeniu między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym", dodając, „to nam dana jest – jak każdemu pokoleniu przed nami – słaba siła mesjaniczna. I to o nią przeszłość zgłasza roszczenia. Nie można tego roszczenia łatwo oddalić". Innymi słowy, przeszłość, która została skazana na milczenie (bo np. wyrzucono ją z archiwum), to wszystko, czego o Naborowskim nie możemy wiedzieć, może zostać wskrzeszone, ale nie w postaci tego, jak faktycznie było, lecz w postaci historii potencjalnej, która rozbłyskuje na moment na styku pomiędzy naszym „teraz" a zagubioną przeszłością jako, by znów sięgnąć do Benjamina, obraz dialektyczny.

Potencjał etyczny polega zatem na wybawieniu od nieistnienia przeszłości jako tego, co mogło być, historii ewentualnej, potencjalnej. W taki sposób spekulacja, jaką pan proponuje, niejako sprzeciwia się owemu archiwum, które jest tylko zbiorowiskiem śladów, czy jak napisał Gombrowicz, panopticum zrobionym z okruchów. W tym rozumieniu pisanie o historii przemienia się w opór wobec całego zbiorowiska śladów, które staramy się przekuć na jakiś projekt, projekt sensownej i większej całości. I, już kończąc moją przydługą wypowiedź, w jaki sposób pan by widział własny projekt. Jak mówiliśmy, pisał pan o Naborowskim, ale w trybach innego rodzaju języka, nazwijmy to skrótowo językiem akademickim. W tej zaś książce uporczywie i usilnie eksponuje pan własne autorskie „ja" i nie ukrywa pan własnej, czułej, jak powiedziałem, relacji wobec obiektu pana zainteresowań. W jaki sposób więc skategoryzowałby pan tę książkę, bo nie jest to eseistyka historyczna. Według mnie o tym, że nie jest to tylko eseistyka historyczna decyduje właśnie ten przezierający z tekstu i eksponowany przez pana etyczny potencjał wybawienia przeszłości, sprzeciwienia się owemu archiwum, które redukuje czyjeś życie do kilku śladów. Co by to było?

KM: Wiemy wszyscy, że autor wcale nie wie, co tak naprawdę napisał i co chciał napisać, inaczej nie mielibyśmy pracy, bo np. dziś każdy pisarz powiedziałby po prostu, co chciał napisać i sprawa byłaby zamknięta i zakończona. Bardzo się jednak cieszę z tego, co pan powiedział. Jestem widać wewnętrznie „drenowany" przez Gombrowicza. Moja książka – nie wiem, czy państwo to zauważyli – przypomina nieco kapryśną „arcimboldeskę". Składa z fragmentów, kawałków, które układają się w pewien portret, w duchu Arcimbolda. Zwróćcie państwo uwagę na okładkę, na której znajduje się człowiek ze skrawków papieru (*l'uomo di carta*). To nie jest przypadkowa ilustracja. Miałem bowiem przez cały czas poczucie, że składam coś z okruchów, z fragmentów, jak w tym cytacie z Gombrowicza. Ale w tych skrawkach ukrywa się jakaś prawda o egzystencji mojego bohatera, prawda której nie widać w zwykłym życiorysie. Z barchanu, imbiru, kawałka papieru coś się na moment wyłania, coś się nam objawia, coś wychyla się z niebytu, z tego czarnego leja, w który wszyscy wpadamy. Strasznie mnie to fascynuje. Fascynują mnie właśnie takie okruchy, takie strzępki, z których coś da się złożyć. Wierzmy Gombrowiczowi – rzeczy mają po prostu skłonność ku sensowi, one ciążą ku sensowi. Prawdę mówiąc, gdy przystępowałem do pisania mojej książki, miałem bardzo skromne zamiary. Chciałem opisać jeden epizodzik z życia ulubionego poety. Nagle jednak, już w trakcie pisania, coś zaczęło się składać, uporczywie zdążać ku jakiemuś sensowi, przybierać postać jakiejś opowieści, utkanej co prawda z trybów warunkowych, czego zresztą nigdy nie ukrywam. Nie ukrywam też, tak jak pan powiedział, swojego emocjonalnego stosunku do historii, do mojego bohatera. Nie zgodzę się tylko z jednym pana rozpoznaniem – staram się nie pisać o sobie, choć, oczywiście, w jakiś sposób ujawniam siebie przez język, wrażliwość. Na początku książki przyznałem się, że przestała mnie bawić sama interpretacja, która, co warto gwoli przestrogi podkreślić, jest często wypychaniem się na plan pierwszy, żerowaniem na jakimś tekście, popisywaniem się własna inteligencją i przenikliwością. W naszych czasach często można przeczytać teksty o dawnej literaturze, w których najgorzej wypadają cytaty z tej literatury. Jakiś niesłychanie inteligentny człowiek pisze różne mądre rzeczy, a jakiś siermiężny staropolski poeta bełkocze coś tam, czego i tak nikt nie rozumie. Kto tu jest więc ważniejszy? Nigdy nie zgadzałem się na taką historię literatury. Chciałbym być raczej medium. Słynny renesansowy mag John Dee rozmawiał z duchami za pośrednictwem Edwarda Kelleya. Chciałbym być takim Kelleyem dla Naborowskiego. Drobnym sztukmistrzem przy wielkim mistrzu. Wybrałem dla swojej książki formę eseistyczną, jest ona

bowiem nieskończenie pojemna. Można w niej ujawniać sympatie i antypatie, domniemywać, domyślać się. Czyli robić to wszystko, czego nie wolno w klasycznej pracy naukowej. Daje też esej swobodę języka, czyli, jak pan to uczenie nazwał, idiolektu. Jest to język w jakimś stopniu zdeterminowany przez moje wieloletnie studia nad dawną literaturą. Jestem nią po prostu zainfekowany. Język tej książki, świadomie i nieświadomie, jest lekko barokowy. Wydawało mi się, że w taki sposób najlepiej opowiem historię Naborowskiego. Szukałem zarazem stylu, który nie byłby czysto literacki, choć od literackości by nie stronił. Czy to się udało? Nie wiem. Przyznam się szczerze, że przez moment rozważałem napisanie powieści o Danielu Naborowskim. Sensacyjnej powieści o Naborowskim, która by się działa w kręgu różokrzyżowców i w której by chodziło o tajemnicę nieśmiertelności. Coś mnie jednak powstrzymało przed podróżą w czystą fantazję. Wolałem poprzestać na układaniu okruchów, które nam pozostały z przeszłości, z uczty czyjegoś życia. Jest w barokowym malarstwie tradycja martwych natur, zatytułowanych „Po uczcie". Takie obrazy przedstawiają potłuczone kieliszki, nadgryzione pasztety, ogryzione kości. No więc ja jestem w sytuacji tego, który nie zdążył na ucztę. Zostały tylko okruchy, z których można spróbować coś ułożyć. Robię to trochę dla siebie, ale przede wszystkim dla Naborowskiego. Wstyd się przyznać, ale od dawna uważam, że mam z nim jakiś duchowy kontakt. Przez te skrawki, imbir, barchan on coś do mnie mówi. Przez te fragmenty prześwieca jego egzystencja. Mogę uprzątnąć stół bądź próbować z tych kawałków coś odbudować. To sprawa zarówno intelektu, jak i wyobraźni, a przy tym zadanie czysto pisarskie, bo każdą rzecz można pisać na różne sposoby. Uznałem, że takim językiem, którym pisałem swoje teksty naukowe, tej historii się nie da opowiedzieć. Nie da się, bo ona straci życie. Nie było jednak łatwo przezwyciężyć swoje przyzwyczajenia, znaleźć jakiś punkt równowagi między fantazją a prawdą.

AB: Krążymy tak wciąż wokół okruchów. Jesteśmy już po tej uczcie, jesteśmy na strzaskanym, możemy to układać tylko w pewne konstelacje, mówiąc właśnie o tym, co małe, powołując to do życia, tak jak pan to robi w *Małym folio*. Chciałam wrócić do kwestii Shakespeare'a. Zaczyna pan książkę od przywołania Arystotelesa, który wzywa do pogardy wobec tego, co małe, a co w jego logice nie odgrywa istotnej roli. I zaraz na kolejnej stronie pisze pan: „w czwartym akcie *Hamleta* William Shakespeare, który nie przejmował się Arystotelesem, wygłasza pochwałę tego, co małe i nieważne. Według księcia wielkim jest nie ten, kto czeka na wielką przyczynę, lecz ten, który odnajduje swą wielkość

w kłótni o marne źdźbło słomy". Całe *Małe folio* ma się więc sadowić w opozycji do *Dużego folio*. Nawet na poziomie konstrukcji, spisu treści, który nazwał pan katalogiem. Mamy tam *Wiele hałasu o nic*, *Stracone zachody miłości*, *Zimową opowieść*, *Burzę*, *Epilog Burzy*. Są to oczywiście jawne nawiązania do Shakespeare'a...

KM: I do Herberta.

AB: I właśnie chciałam zapytać o to, do czego służy panu ta Shakespeare'owska rama?

KM: Do czego? Z pozoru można to uznać za czysty chwyt pisarski, elegancki ornament. Ja jednak uważam, że ma to pewne uzasadnienie. Naborowski i Shakespeare to są ludzie tego samego czasu. Można znaleźć wiele wątków u Shakespeare'a, które znajdują się także u Naborowskiego. Podobna jest ich koncepcja człowieka i języka. A ponadto, jak nie skorzystać z takiej okazji, jak wielce prawdopodobny osobisty kontakt poetów. To naprawdę nie jest żadna fantazja. Starałem się tę sprawę jak najdokładniej rozpoznawać. Do tej pory pisałem nieśmiało, że z sir Francisem Baconem polski poeta to na pewno rozmawiał, choćby ze względu na funkcję, którą autor słynnych esejów pełnił na dworze króla Jakuba. W poselstwie Naborowskiego chodziło przecież o rzeczy pierwszorzędnej wagi – o małżeństwo królewskiej córki. Ale czy spotkał się też z Shakespearem? Nie można tego absolutnie wykluczyć. Oczywiście paradoksalnie takie spotkanie byłoby rozmową bardzo wykształconego Europejczyka z barbarzyńcą. Barbarzyńcą byłby oczywiście Shakespeare a bardzo wykształconym Europejczykiem. W porównaniu z polskim poetą Shakespeare był bardzo niedouczonym człowiekiem. W jakim języku by rozmawiali? Pewno po łacinie, choć z łaciną Shakespeare'a nie było najlepiej (jak to wiemy od Bena Jonsona). Nie wykluczam też, że poliglota – Naborowski znał angielski. Shakespeare był mi więc w tej opowieści z różnych względów potrzebny. Poza tym zauważyłem, że tytuły jego sztuk świetnie nazywają rozdziały mojej książki. Wszystko zaczyna się od wspomnianego już wiersza *Kalendy styczniowe*, którego tematem jest „nic", a więc to samo się nasuwa: *Wiele hałasu o nic*. Wiersz Naborowskiego to noworoczny podarek dla kogoś, kto ma wszystko. Co można mu więc podarować? Tylko nic. Tekst ma zresztą mnóstwo ciekawych kontekstów filozoficznych i wciąż oczekuje na jakąś dobrą interpretację w kontekście ówczesnej filozofii. Pierwszy rozdział nasunął mi pomysł

na następne. Opowieść poprowadziła mnie bowiem do Francji Henryka IV, a w katalogu sztuk Shakespeare'a jest i *Król Henryk IV*. Chodzi oczywiście o inną postać, ale tytuł przedni. Historia francuskiego króla Henryka dowodzi zresztą tego Gombrowiczowskiego parcia ku sensowi. Zabójstwo króla relacjonuje bowiem Jakub Sobieski, którego podróż do Londynu wiąże się wyraźnie z wizytą Naborowskiego (starania o rękę królewny angielskiej). Relacja Sobieskiego obfituje w smakowite (dosłownie i w przenośni) szczegóły. Na przykład po egzekucji królewskiego zabójcy, Ravaillaca, ojciec przyszłego króla był częstowany jajecznicą usmażoną na kawałkach ciała nieszczęsnego zamachowca. Starania o rękę królewny ostatecznie się nie powiodły. Mamy więc *Stracone zachody miłości*. Ostatecznie królewna zostaje małżonką Fryderyka, palatyna reńskiego, który przeszedł do historii jako „król zimowy" (panował bowiem tylko przez zimę). Czy nie jest to *Zimowa opowieść*? Wybucha wojna, którą z zainteresowaniem śledzi Naborowski, mieszają się armie, polityczne alianse, mieszają się żywioły. Czy to nie jest *Burza*? I w końcu drobny wyłom w tym Shakespeare'owskim świecie – *Epilog Burzy* – to już z Herberta. Tłumaczę to odstępstwo w ten sposób, że rozdział końcowy ma trochę inny charakter. To po prostu w miarę solidne porównanie wiersza *Na oczy królewny angielskiej* z jego francuskim wzorem. Wszyscy o tym piszą, nikt jednak do tej pory tego nie zrobił. Postanowiłem wiec, jak przystało na filologa, dopisać ten epilog. Shakespeare nasuwał mi się jakby sam, niczego na siłę nie szukałem, istnieje bowiem, jak to już mówiliśmy, jakaś skłonność ku sensowi, a ja jej posłusznie uległem. Ostatecznie ten drobny Shakespeare'owski katalog nazwałem skromnie *Małym folio*, w odróżnieniu od *Dużego folio* Shakespeare'a. Czyli polski i angielski poeta spotkali się nie tylko w Londynie na początku XVII wieku, ale i w mojej książce.

AB: Chcielibyśmy wrócić do kwestii tłumaczenia. Przekłady Naborowskiego uważa się powszechnie wśród badaczy za wyjątkowe na tle epoki. Poeta kładł przecież szczególnie duży nacisk na, nowoczesną chciałoby się powiedzieć, adekwatność tłumaczenia, co w epoce powszechnych praktyk emulacyjnych i parafraz nie było wcale oczywiste. Może już przesadzamy w tej chęci do nadawania sensu, ale czy można domyślić się, że był jakiś klucz, podług którego Naborowski dobierał teksty, które chciał przełożyć?

Sam Naborowski był wykształconym poliglotą, odbywającym studia za granicą, wyprawiającym się w charakterze dyplomaty na obce dwory, biegłym

lingwistycznie na tyle, by stać się nauczycielem języków obcych Radziwiłłowskich synów. Mówił przecież „po francusku jako szczery Francuz", zaś, jak już wspominaliśmy, stanowiący jądro pańskiej refleksji w *Małym folio* utwór *Na oczy królewny angielskiej*, stanowi śmiałą parafrazę utworu Porchèresa (Naborowski parafrazować będzie też utwory Johna Owena).

Jaki jest zatem status tłumaczeń w twórczości Naborowskiego? A tłumaczył, co niezwykłe nawet jak dla wykształconego humanisty tamtego czasu, z czterech języków: francuskiego, włoskiego, niemieckiego i łaciny, był również dobrze zorientowany w twórczości angielskiej, a wnosić można, że znał także (przynajmniej na poziomie podstawowym) grekę: pierwszy ze znanych jego zapisków, z 1593 r., skreślony został w tym języku. Jak rozumiał sam proces tłumaczenia? Czy nie można widzieć w nim autora przekładu *Adona* Marina, który ukrył się za zagadkowym mianem „Anonima"?

Czy z tego, że sam zredagował tom własnych tłumaczeń w 1630 r. wynikać może także, że działalność przekładowa stanowiła dla niego istotną wypowiedź o charakterze osobistym?

KM: To problem skomplikowany. Gdybym ostatecznie wydawał poezje Naborowskiego, jako rzetelny badacz postawiłbym znak zapytania przy niejednym z tych tłumaczeń. Niewiele jest tu bowiem filologicznych i historycznych przesłanek. Spójrzmy na przykład na tłumaczenia sonetów Petrarki, przypisane Naborowskiemu na zasadzie: tekst jest świetny, więc, jeśli nie on, to kto? Osobiście uważam, że to jego dzieło, ale dowodów na to nie mam. Na podstawie utworów pewnych można jednak stwierdzić, że Naborowski był tłumaczem szczęśliwym i dosyć dokładnym. Świadczy o tym wiersz, który stał się tematem mojej książki. Zawsze zresztą zadawałem sobie pytanie: dla kogo tak naprawdę poeta stworzył to mistrzowskie cacko? Przecież nie dla królewny, która nie znała polskiego. Wydaje mi się, że w *Małym folio* udało mi się wreszcie odpowiedzieć na to pytanie: jeśli polska delegacja przywiozła królewnie portrecik Władysława (Sobieski widział go nad łóżkiem Elżbiety), to zapewne królewna zrewanżowała się małemu zalotnikowi swoim wizerunkiem, a Naborowski uzupełnił ten dar wierszem. Czyli *Na oczy królewny angielskiej* to fragment emblematycznej konstrukcji, a raczej emblematycznego gestu. Wracam jednak do sztuki translatorskiej naszego poety. Przed laty opublikowałem w „Ricerche slavistiche" tekst o przekładzie z niemieckiego

poety Lobwassera, znanym z dwu rękopisów[6]. Wykorzystując niemiecki oryginał, udało mi się, jak sądzę, w dużym stopniu zrekonstruować mocno okaleczoną translację. Było to możliwe, ze względu na dużą wierność i precyzję tłumaczenia. Okaleczenia tekstu uzupełniłem, posługując się kategorią, którą niegdyś wymyśliliśmy z Luigim Marinellim podczas pracy nad polską wersją *Adona* Marina. Tłumacze maja bowiem pewną skłonność do używania tych samych językowych konstrukcji i leksykalnych odpowiedników, co nazwaliśmy (na wzór uznanego w filologii *usus scribendi*) *usus vertendi*. Przy *Adonie*, który jest tłumaczeniem arcywiernym, to się sprawdziło, myślę, że sprawdziło się i przy Naborowskim. Jest bowiem poeta tłumaczem, wydaje mi się, precyzyjnym, bliższym tej tradycji, którą reprezentuje anonimowy mistrz *Adona*. Nawiasem mówiąc, kiedy w 1993 roku wydaliśmy ten niezwykły poemat, byliśmy pewni, że stanie się on podstawą wielu prac. Tymczasem jak na razie nie znam żadnej. Nie traćmy jednak nadziei, że ktoś wreszcie odkryje ten skarbiec barokowych wątków i motywów.

AB: Właśnie a propos *Adona* Marina, wiadomo, że był pan przeciwny przypisywaniu tego tłumaczenia Naborowskiemu. Dlaczego pan tak zdecydował?

KM: Trudno przypisać *Adona* Naborowskiemu. Jako filolog nie widzę żadnych podobieństw stylistycznych. Tłumacz *Adona* jest poetą bardzo sprawnym i wrażliwym, ale nie arcymistrzem, jak Daniel Naborowski. To od razu się czuje. W *Adonie* są świetne fragmenty, to znakomity przekład (dodajmy, że pierwszy w Europie), ale niestety, nie jest to arcylotne pióro Naborowskiego, który był, moim zdaniem, wielkim artystą słowa. To samo zresztą można wyczuć, gdy porówna się dzieło anonima z przekładem Jana Andrzeja Morsztyna (*Psyche*). To, co tłumaczowi *Adona* przychodzi z pewnym trudem, to Janowi Andrzejowi Morsztynowi nie sprawia żadnych kłopotów, jak lekki ruch ręką, pociągnięcie pióra. Bo Morsztyn, jak Naborowski, to po prostu wielki poeta, więc tłumaczy z natchnieniem, a anonim to tylko (i aż) rzemieślnik słowa, choć nie brakuje mu kultury literackiej.

AB: A w jaki sposób ocenia pan tłumaczenia poezji Naborowskiego na inne języki (np. na francuski, które to przekłady zawarto w tomie pod redakcją

6 Zob. m.in. K. Mrowcewicz, *«Naboroviana». Nowe materiały do twórczości Daniela Naborowskiego*, „Ricerche Slavistiche", 1990, t. 36 (1989), s. 195–216.

Jeleńskiego[7])? Czy istnieje konieczność nowych przekładów?

KM: Niestety, nasza poezja, a szczególnie poezja dawna, niemal nie istnieje w tłumaczeniach i dlatego jest marnie znana w Europie. Sam napisałem rozdział w syntezie literatury polskiej dla czytelników obcych (w internecie jest dostępna wersja angielska). Jak jednak pisać o poezji bez odwołania do konkretnych tekstów? Myślę, że istnieją przekłady na litewski, bo na Litwie Naborowski uchodzi za litewskiego poetę. Litwini uważają bowiem za swoich, wszystkich twórców działających na ich dzisiejszych terenach. Czyli Naborowski, który urodził się pewno w Krakowie, a wywodził spod Zakroczymia, ponieważ służył potem Radziwiłłom, został „anektowany" do literatury litewskiej. Może wiec przełożą *Małe folio* na litewski? Bardzo bym się cieszył. Litewski to język moich przodków, moja rodzina się wywodzi stamtąd, więc może, może dostąpię kiedyś takiego zaszczytu.

AB: Chciałam zapytać publiczność: czy macie państwo jakieś pytania do profesora?
Jeśli na razie takie pytania nie przychodzą nam do głowy, to poprosimy pana o krótkie przedstawienie interpretacji swojego ulubionego utworu.

KM: Czyli znów zmuszacie mnie państwo do interpretacji?

AB: Tak.

KM: Niech to więc będzie epigramat *Krótkość żywota*.
Spróbuje sobie z tym poradzić, choć, przyznaję, nie jestem na to przygotowany. Zacznijmy od tekstu, który na szczęście mam w głowie. Mają go Państwo (cud techniki!) przed oczyma, ja jednak spróbuję niedoskonałej sztuki deklamacji, bo dawna poezja domaga się głośnej lektury:

Godzina za godziną niepojęcie chodzi:
Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.
Krótka rozprawa: jutro – coś dziś jest, nie będziesz,
A żeś był, nieboszczyka imienia nabędziesz;
Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie.
Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie,

7 *Anthologie de la poésie polonaise*, red. K. Jeleński, Paris 1965.

Kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,
Z którego spadł niejeden, co na starość godzi.
Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużeś był, nieboże;
Między śmiercią, rodzeniem byt nasz, ledwie może
Nazwan być czwartą częścią mgnienia; wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła.[8]

To jest tekst, który, co słychać w głośnej lekturze, rozbija w pewien sposób gładki tok trzynastozgłoskowca, wprowadzając dodatkowe (poza średniówką) wewnątrzwersowe podziały. Wersy są jakoś „poszatkowane". Posłuchajmy jeszcze raz: „Godzina za godziną niepojęcie chodzi:/ Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi". Wiersz mówi o czasie. Czym więc jest czas? Za Arystotelesem odpowiadamy: jakąś formą ruchu. Czyli: „Godzina za godziną niepojęcie chodzi". Z czego czas się składa? Z podziałów. Ma trzy sfery – „Był przodek", czyli przeszłość, „byłeś ty sam" – uznajmy na razie, że to teraźniejszość – i „potomek się rodzi", czyli przyszłość. Idźmy dalej: „Krótka rozprawa" – piękne sformułowanie, chociaż przestrzegałbym przed łączeniem z Rejem, bo „krótka rozprawa" to po prostu kolokwializm (jak dziś: „krótka piłka"). Krótka rozprawa, czyli krótka rozmowa, krótkie rozważanie. Zaledwie kilka słów. „Jutro, coś dziś jest, nie będziesz". Naborowski mistrzowsko żongluje antytezami: jutro – dziś, jest – nie będzie. Żongluje też aluzjami: „Quo estis fuimus, quo sumus eritis". Jak na średniowiecznym nagrobku: „byłem kim jesteś, będziesz, kim jestem". Trzy czasowniki i cała tragedia ludzkiej egzystencji: był, jest, będzie. I tyle. W tym się wszystko zamyka. „A żeś był, nieboszczyka imienia nabędziesz" – zastanawiałem się zawsze, czy ten nieboszczyk nie jest jakąś grą etymologiczną, z jednej strony to jest ktoś, kto nie był, a z drugiej strony, ktoś, kto nie był bogiem. To tylko intuicja, jakieś przeczucie. Zostawmy więc to. „Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie" – w tym wersie najbardziej widać te dodatkowe podziały, swoiste „drobienie", że tak powiem, poszczególnych odcinków tekstu. Czym bowiem jest czas: przeszłością, teraźniejszością, przyszłością, wiekami, latami, godzinami, minutami, sekundami, „różańcem chwil", żeby użyć sformułowania Georgesa Pouleta.

8 *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 2010, s. 103–104.

Czas to jest różaniec chwil, wers składa się więc z siedmiu paciorków, nawleczonych na gładką nitkę zręcznego konceptu. Siedem symboli krótkości ludzkiego życia jest zarazem siedmioma krótkimi dźwiękami. Zwróćcie państwo uwagę, że tego nie da się płynnie odczytać. Połączenia międzywyrazowe zderzają bowiem spółgłoski. Musimy „nizać" poszczególne słowa, dzielić płynną strukturę wersu. „Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie". O jakim czasie mówi Naborowski? Bardzo upraszczając, w kulturze funkcjonują dwie koncepcje czasu. Pierwsza z nich jest linearna – czas biegnie jak strzała od Genesis do Apokalipsy i potem Sądu. Druga koncepcja czasu jest cykliczna, kolista. „Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie" – wskazuje na czas linearny. Ale przecież dalej czytamy: „Kołem niehamowanym lotny czas uchodzi". Czy to tylko aluzja do koła Fortuny, „z którego spadł niejeden, co na starość godzi". Każdy myśli przecież, że dożyje starości, a wtedy następuje gwałtowna odmiana losu i starości w ogóle nie ma. Czy da się pogodzić czas linearny z kolistym? Koło i linia tworzyć mogą manierystyczną spiralę, ulubioną przez artystów i poetów tego czasu figurę. Wróćmy jednak do naszego wiersza. W gruncie rzeczy nie ma teraźniejszości (wers drugi), bo ona jest tylko „czwartą częścią mgnienia", a pozostaje tylko ciążąca nam przeszłość i niepewna przyszłość. Teraźniejszość jest dla Naborowskiego, jak dla wielu ludzi baroku, ruchomym punktem („punkt – żywot ludzki słynie"), umykającym po linii czasu. Trudno więc powiedzieć „jesteś ty sam". Mówię to, myślę o tym – i to już jest w przeszłości. „Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużeś był, nieboże" – cokolwiek pomyślimy, cokolwiek wypowiemy, każdy akt już jest w przeszłości. „Między śmiercią, rodzeniem byt nasz, ledwie może" – i znowu ta konsekwencja w dzieleniu wszystkiego, „Nazwan być czwartą częścią mgnienia". Naborowski, podobnie jak poeci metafizyczni, potrafi robić wiersze z terminów matematycznych, z dziwnego języka, który niby do poezji nie pasują. Czwarta część mgnienia to bardzo mało poetyckie sformułowanie. I wreszcie efektowna puenta: „Wielom była Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła". Piękny, arcybarokowy koncept. Naborowski z reguły posługuje się pewnymi gotowymi formułami. Jest niemal „ponowoczesny" w tej swojej grze ze zużytymi motywami i symbolami. Jego siłą jest język, który w gruncie rzeczy jest głównym tematem tej poezji. Tak jak wielu poetów naszych czasów, Naborowski nie bardzo wierzy w dotarcie do istoty rzeczy, w poznanie czegokolwiek poza językiem. Ogranicza się więc do języka, do gier językowych. Tworzy monografie słów, a nie rzeczy. W słynnej *Róży* nie zwraca w ogóle

uwagi na to, jak ta róża wygląda, interesuje go tylko róża jako pewien symbol kulturowy, czyli róża w kulturze. Jego teksty skupione są na języku, a nie na rzeczywistości. Poezja Naborowskiego nie jest próbą imitacji świata. Jest zaś pracowitym studium języka. Jego głównym tematem jest język. To medium, które zostało nam dane, jedyne medium, przez które możemy się kontaktować ze światem. Poza językiem nic tak naprawdę nie mamy. W związku z tym on bada ten język, eksploatuje ten język i to jest właśnie najbardziej fascynujące w tej jego poezji. *Krótkość żywota* to także przede wszystkim studium języka. „Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt" – właśnie w języku można odkryć ulotność istnienia, która jest zarazem ulotnością dźwięku. To, co jest, jest słowem. Reszta jest milczeniem. Pora więc zamilknąć. Dziękuję.

PS: Dziękujemy za interpretację. Swoim skromnym stanowiskiem mogę ją tylko podeprzeć. Naborowski jest poetą niesłychanie, chciałoby się rzec, ponowoczesnym. Czytając go być może popełniam niebotyczny anachronizm, ale myślę, że jest to poeta, który jako być może pierwszy w sposób tak ostentacyjny eksponuje materię językową. Dla przykładu *Cień* jest właśnie utworem, w którym za pomocą tego jednego, tytułowego słowa autor przemyca dwadzieścia różnych znaczeń, żongluje słowami, w sposób mistrzowski eksponuje materię wiersza.

Dziękujemy zatem i jeszcze raz kierujemy pytanie do publiczności, czy ktoś posiada jakieś pytania, pragnienia, chęci?

KM: Publicznośc zapewne chętnie udałaby się już do domu. Oczywiście żartuję.

Teresa Giermak-Zielińska: Chciałam zapytać, czy ta relacja między oryginałem francuskim a wierszem Naborowskiego, czy to jest coś, co Pan odkrył?

KM: W zasadzie nie odkryłem niczego. Próbowałem zaś zrobić to, co zostało pominięte. Odkryciu, że wiersz *Na oczy królewny angielskiej* ma francuski pierwowzór, nie towarzyszyło rozpoznanie, jak poeta tłumaczył, jak z tego wzoru korzystał.

TGZ: To jest bardzo ciekawe, że pan pociągnął dalej tę myśl. Ja się skupiłam raczej na wierszu i tej interpretacji. Bardzo mi się to spodobało.

KM: Chciałem tylko zapełnić jakieś puste miejsce. Wszyscy powtarzają jak papugi, że to jest przekład albo parafraza, a ja chciałem zobaczyć, jak ją zrobiono, jak robił to Naborowski.

TGZ: To nie jest żadne pójście na współzawodnictwo z autorem, tylko to jest parafraza, on zainspirował się jakimś tematem, jakimś jego przedstawieniem i zrobił to po swojemu.

KM: Wydaje mi się, że udało mi się stwierdzić, z jakiego wydania Naborowski korzystał, choć poeci mogli znać się osobiście. Czyli tekst mógł trafić do naszego mistrza inną drogą.

TGZ: W każdym razie o istnieniu Porchèresa dowiedziałam się z pana książki.

KM: Pani profesor, jest to poeta, którego nawet Francuzi mało znają, prędzej historycy, bo jest to poeta królewskiego romansu. Był modny w czasie, kiedy trwał ten romans, romans nieomal zakończony skandalicznym małżeństwem.

PS: Dziękujemy. Udajmy się do księgarń i nie gardźmy figą.

[*transkrypcja: Aldona Sieradzka*]

Andrzej **Lam**
Jacek **Wójcicki**

(prowadzenie: Alicja Bielak, Wojciech Kordyzon)

Przekład jako głos epoki

Alicja Bielak: Naszych gości zapewne nie trzeba przedstawiać, ale by tradycji stało się zadość, chcielibyśmy powitać badacza historii translatologii, który zajmuje się wydawaniem tłumaczeń dawnych m.in. dzieł Woltera, Horacego i Wergiliusza we wszelkich staropolskich i oświeceniowych przekładach: profesora Jacka Wójcickiego z Instytutu Badań Literackich PAN.

Jacek Wójcicki: Bardzo mi miło...

Wojciech Kordyzon: ...oraz profesora Andrzeja Lama, tłumacza z języka niemieckiego i średnio-wysoko-niemieckiego oraz literatur klasycznych, a także badacza literatury wieku dwudziestego. Przechodząc do pytań, które chcielibyśmy panom zadać: zacznijmy od zapytania o motywacje, które pojawiły się, kiedy zaczęli panowie zajmować się przekładami. Najpierw chciałbym zadać pytanie profesorowi Lamowi, poruszając dwie kwestie. Po pierwsze wydaje się, że w jakiś sposób jest pan łącznikiem między dawną polonistyką, którą reprezentował również w jakiś sposób pański ojciec, polonistyką, która była inną instytucją niż jest dzisiaj – miała być nie tylko filologią polską, lecz także i literaturoznawstwem otwartym na znacznie szersze obszary literackie niż dzisiaj, kiedy to staje się coraz bardziej wyspecjalizowana. Ta instytucja ówczesnej polonistyki wymagała znacznie sprawniejszego niż dziś poruszania się po obszarach literatur obcych, wliczając w to również ich lekturę w językach oryginalnych. Po drugie zaś to dzięki panu pojawia się pewien kanon literatury niemieckiej, który wcześniej nie był obecny w literaturze polskiej z tego względu, że nie istniały przekłady tych dzieł. Często jest to literatura dawna, której odbiór, bogatsza recepcja były wcześniej niemożliwe, ponieważ dzieła te nie były przekładane i dopiero pan je przetłumaczył. W tym sensie pańskie działanie było w jakimś stopniu kanonotwórcze: choć i to skłania do pytania, jak taki kanon dzieł dawnych, przywrócony czy oddany z nieraz

wielowiekowym opóźnieniem, traktować. W związku z tym chciałbym zapytać, zbierając niejako wszystkie te wątki, o to, jaki wpływ na pańskie dzieło translatorskie miały wspomniane przeze mnie kwestie i co z nich uwypukliłby pan jako najistotniejsze?

Andrzej Lam: Atmosfera domowa, dzięki obojgu rodzicom, w naturalny sposób wpłynęła na moje zainteresowania. Ojciec, polonista po studiach na Uniwersytecie Lwowskim, nauczyciel i profesor w gimnazjach galicyjskich, potem w modlińskim Korpusie Kadetów, w prywatnym gimnazjum niemieckim w Grudziądzu, i wreszcie w gimnazjum w Pionkach, był również filologiem klasycznym i germanistą. Podczas niemieckiej okupacji przekazywał nam (mnie i moim dwu braciom) wiadomości wykraczające nawet poza program gimnazjalny, uczył nas np. recytować po grecku inicjalne wersy *Iliady*. Matka, również polonistka po studiach na Uniwersytecie Warszawskim, zapoznawała mnie z językiem francuskim i wprowadzała w nowszą poezję polską. Do innych przedmiotów były w domu przedwojenne podręczniki, nie chodziłem więc na komplety i przy pomocy rodziców uczyłem się sam. Zaraz po wyzwoleniu, z początkiem roku czterdziestego piątego, komisja egzaminacyjna gimnazjum Nowodworskiego zakwalifikowała mnie do klasy czwartej (ostatniej gimnazjalnej przed dwuletnim liceum), głównie dzięki łacinie i literaturze, zwłaszcza romantycznej, bo niektóre przedmioty miałem opanowane słabiej. Był to skrócony kurs, tak że już w nowym roku szkolnym 1945/46 znalazłem się w dwuletnim liceum. Nie posiadałem się ze szczęścia, że znalazłem się w tej samej klasie, w której byłbym, gdyby wojna nie przerwała mi edukacji. Dzięki temu stanowiłem „dziecinne" skrzydło w klasie, wśród starszych kolegów. Potem tak samo, jako student na Uniwersytecie Jagiellońskim, wkrótce obrany Prezesem Koła Polonistów i Slawistów, a jeszcze potem asystent na Uniwersytecie Warszawskim i współredaktor „Przeglądu Humanistycznego", byłem najmłodszy i ciągle trudno mi się przyzwyczaić do tego, że stałem się nagle seniorem.

Liceum zapewniło mi edukację na przedwojennym poziomie. Jerzy Schnayder, wkrótce profesor uniwersytecki, przerabiał z nami teksty łacińskie. Greki w liceum nie było, na studiach obowiązywał jeden semestr u profesora Jana Safarewicza. Tu chciałbym tylko wspomnieć, jak Schnayder prezentował czytane teksty. Pieśni Horacego prawie zawsze mają adresata, a w satyrach jest niemało partii kolokwialnych. Jeżeli była to np. satyra *Ibam forte via sacra*, czy oda *Dive, quem proles Niobaea*, wczuwał się w rolę tego, kto mówi i oczekuje reakcji odbiorcy –

człowieka nagabywanego na ulicy przez natręta czy nauczyciela śpiewu wybijającego palcem rytm strofy safickiej. Stylizował lekturę na język mówiony, wspomagając się dyskretnie mimiką i gestami. Teksty antyczne nie były preparatem, były żywą mową usytuowaną w rozbudzających wyobraźnię realiach.

To, że uniwersyteckie środowisko humanistyczne stanowiło jedność, że obejmowało filologów, historyków i filozofów, było czymś oczywistym, tak też odczuwaliśmy to jako studenci. Poza polonistycznymi słuchałem wykładów Romana Ingardena, a zdarzało mi się też odwiedzać wykłady z fizyki eksperymentalnej w Collegium Wróblewskiego. Wszystko to było atrakcyjne też dla publiczności pozauniwersyteckiej, największa sala w Collegium Novum nie mogła pomieścić słuchaczy wykładów Juliusza Kleinera o *Panu Tadeuszu*. Mając to wszystko w pamięci, z radością powitałem powstanie Wydziału „Artes Liberales" na Uniwersytecie Warszawskim i zaproszenie na dzisiejszą dyskusję, czuję w tej placówce obecność ducha tamtego humanistycznego uniwersytetu. Do Warszawy przyjechałem po trzech latach studiów, jeszcze przed magisterium. Długo musiałem się przyzwyczajać do miasta, które ocalało wśród morza ruin, do panujących w nim surowych warunków. Ale na Uniwersytecie zastałem podobną atmosferę do tej w Krakowie. Wydziały nie były jeszcze tak poszatkowane jak obecnie, w radzie Wydziału Filologicznego zasiadali filologowie klasyczni i przedstawiciele innych filologii, i dzięki temu właśnie tu mogła zrodzić się po roku 1956 inicjatywa wydawania „Przeglądu Humanistycznego", nawiązującego do przedwojennego „Przeglądu Warszawskiego" i dążącego do integracji nauk humanistycznych. W redakcji obok polonistów i romanisty zasiadał Kazimierz Kumaniecki. Przyjaźń z Oktawiuszem Jurewiczem, wydawcą dzieł Horacego wraz z synoptycznymi przekładami różnych tłumaczy, począwszy od Ignacego Krasickiego i Franciszka Kniaźnina, kończąc na Janie Sękowskim, też miała wpływ na to, że wróciłem do dawnych lektur. Nie ukrywam, że większość tych przekładów mnie nie zadowalała (Jana Kochanowskiego, od którego polski Horacy na dobre się zaczął, w tym wydaniu nie było). Tłumaczowi nie wypada mówić źle o poprzednikach i ich osiągnięciach, ale ja patrzyłem na to dzieło okiem filologa, który dokładnie porównywał przekład z oryginałem. Nie znajdowałem też tego ustawienia mowy, tej szczególnej dykcji, którą słyszałem w oryginałach. Upłynęło sporo lat i spróbowałem sam, a czytelnicze powodzenie sprawiło, że mogłem przygotować drugie, a potem trzecie wydanie dzieł wszystkich (to z emblematami Ottona Vaeniusa i wykazem miejsc wspólnych z Kochanowskim), co dla tłumacza ma wielkie znaczenie, ponieważ daje szansę ulepszenia przekładu po latach. Jeszcze przed pierwszym wydaniem Lidia Winniczuk, jako redaktorka

„Meandra", zachęcała mnie, drukując kolejne przekłady, do tłumaczenia całego Horacego. Nie dawała mi spokoju: „do następnego numeru muszą być następne przekłady!". Było to dla mnie bardzo zobowiązujące, ale myśl wydawała mi się zrazu zbyt śmiała. Kiedy jednak w czasopismach ukazała się już połowa pieśni, pomyślałem, że trzeba rzecz doprowadzić do końca. Mówię o Horacym dla przykładu, jako rodzaju *pars pro toto*. Podobnie było z innymi poetami, na początku stawiałem sobie skromniejsze zadania.

AB: Skoro mówimy o początkach tłumaczeń, to chciałabym zapytać profesora Wójcickiego o początki pana zainteresowań tak specyficznym polem badań, jakim jest wydawanie dawnych tłumaczeń. Pana dorobek badawczy dotyczący dawnych polskich przekładów jest ogromny. W żadnym wypadku nie można tu mówić o chwilowej fascynacji, gdy przeglądamy tytuły szeregu rozpraw poświęconych przekładom oraz wydań krytycznych przez pana opracowanych: *Pasterskie Publijusa Wergilijusza rozmowy* Jana Achacego Kmity, *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego* Sebastiana Petrycego (wyd. w Bibliotece Pisarzy Staropolskich), *Po większej części przed światem nie zgasnę. Przekłady z Horacego* Franciszka Dionizego Kniaźnina, *Wergiliusz: Bukoliki. Bucolicon liber* w tłumaczeniu Kajetana Koźmiana, *Voltaire: Eklezjasta treściwie. Cztery przekłady polskie z doby oświecenia* (wyd. w Bibliotece Badań nad Oświeceniem), *Marcin Matuszewicz: Satyry Horacyjusza na polski wiersz przełożone* (wyd. w Bibliotece Sarmackiej), *Voltaire: Kandyd Wszędybylski, czyli Najlepszość oraz inne przekłady Jacka Idziego Przybylskiego* (wyd. w Bibliotece Badań nad Wiekiem Osiemnastym) i chronologicznie najnowsze tłumaczenie: *Jeorgiki Wirgilowskie do Mecenasa…* w tłumaczeniu Jacka Idziego Przybylskiego z 1813 roku. Dodatkowo zapowiedział pan już kilka kolejnych edycji. Temat długiego trwania Horacego i Wergiliusza w polskiej świadomości literackiej to jeden z najbardziej eksploatowanych przez pana problemów przekładowych. Na początku zadam nieco intymne pytanie: o przyczynę tak szeroko zakrojonego zadania wydania przeglądu tłumaczeń rzymskiego poety od XVI do XVIII wieku, co pana skłoniło do podjęcia tak wymagającego pod względem edytorskim i komparatystycznym projektu? Dlaczego postanowił pan wydawać dawne tłumaczenia? Czy chęć opracowania kolejnych tomów z przekładami była wynikiem rozplanowanego kilkanaście lat temu projektu badawczego, czy w miarę zaglądania do kolejnych tłumaczeń zauważał pan warte wydobycia na nowo odblaski dawnych epok, które pozostawiły swe odbicie właśnie w specyficznych rozwiązaniach translatorskich? W swoich badaniach często naświetla pan interakcje między

przekładami, dzięki czemu możemy dzisiaj zrozumieć lepiej motywacje dawnych tłumaczy. Szczególnie znamienne są pana zestawienia opinii oświeconych o dawnych przekładach Horacego, którym dawali wyraz m.in. na łamach „Monitora". Mam na myśli *Horatiusa Flaccusa w trudach więzienia moskiewskiego* Sebastiana Petrycego, który zarówno dla oświeconych, jak i współczesnych badaczy, był nieistotnym, niewartym wzmianki grafomanem, którego rozwiązania poetyckie – jak stwierdza Claude Backvis – są gorsze od inwencji „wszystkich innych poetów drugorzędnych, a nawet czternastorzędnych"[1], o czym pan wspomina, przyznając się także do błędnego traktowania dzieła Petrycego jako „dziełka"[2]. Tak jak wspomniał profesor Lam, trochę nie wypada krytykować tych dawnych przekładów, stąd też pytanie, co pan dostrzegł w tym „dziełku" (a także w szeregu tłumaczeń, które pan krytycznie opracował), że zaczął traktować je pan „na poważnie", przykładając do nich potężną machinę interpretacyjną?

JW: Pozwolę sobie zacząć również od wątku osobistego, jak profesor Lam, ale nie będę opowiadał o moim domu, gdyż w nim tradycji filologicznych akurat nie było. Natomiast dorastałem już w Warszawie nieco bardziej odbudowanej, i źródłem zainteresowania kulturą antyczną było dla mnie pisarstwo Jana Parandowskiego. A także, ponieważ już pojawiały się nowsze środki przekazu, moim katalizatorem zainteresowania dla antyku rzymskiego był... telewizyjny serial angielski, *Ja, Klaudiusz*, według powieści Roberta Gravesa, we wspaniałym jak na owe czasy multimedialnym wydaniu, ponieważ z dubbingiem aktorskim, który o ile mi wiadomo, nie został nawet zarejestrowany i gdzieś zaginął. Była to rzecz niezwykła – wejście w tak inny, ciekawy świat, że w latach licealnych pochłonęła mnie zupełnie. Następnie była łacina na dobrym poziomie w liceum ogólnokształcącym i profesor Lidia Winniczuk, której odważyłem się moje próby spolszczenia Katullusa przedstawić. I muszę powiedzieć, że miała ona wobec mnie tę nieziemską cierpliwość, że szereg moich przekładów opublikowała. Natomiast skąd wziął się pomysł dalszych działań, których przykłady była pani łaskawa wymienić, co dla mnie jest jednocześnie przyjemne i nieco zawstydzające... nie zamierzałem z początku takiej drogi badawczej przejść. Ona wynikła, można powiedzieć, „od rzemyczka do koniczka".

---

1 C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, przeł. G. Majcher, red. nauk. R. Krzywy, A. Nowicka- Jeżowa, Warszawa 2003, t. 2, s. 100.

2 S. Petrycy, *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego*, oprac. J. Wójcicki, Warszawa 2006, s. 24.

Jak pan profesor Lam nie był zadowolony z jakości przekładów, które wprowadzały pokolenia czytelników w świat Horacego i kultury antycznej, tak i ja zaciekawiłem się, chcąc dobrze postąpić z Katullusem, jak robili to inni. No i tak to ruszyło – jeżeli ktokolwiek z państwa jest kolekcjonerem czegokolwiek, to wie, że na jednym znaczku pocztowym czy na jednej płycie rzecz się skończyć nie może. Moja praca badawcza jest więc czymś w rodzaju kolekcjonowania dawnych tekstów, które wprowadzały niegdyś czytelnika w świat antyczny, i wyobrażam sobie moją rolę jako po pierwsze zainteresowanego czytelnika – trudno mi opisać, dlaczego, mówiąc potocznie, „kręci mnie antyk" – jak każde głębokie uczucie trudno mi je wyjaśnić, natomiast bardzo łatwo je poczuć. Natomiast wydaje mi się, że moja rola badacza i edytora translacji dawnych jest z jednej strony konserwacją zabytków. Odczyszczam obrazy zakurzone, zasnute dymem, który może wynikać z zaniedbania, ale może to też być dym kadzideł palonych ku chwale – bowiem efekt jest ten sam: na płótnie odkłada się czarna warstwa, spod której słabo widać kolory. Druga metafora, której mógłbym użyć, to porównanie do zjawiska historycznego odtwarzania muzyki dawnej; tego, jak mogła ona brzmieć, z wykorzystaniem dawnych instrumentów i sposobów grania. My obcujemy z kulturą antyczną w dużej części poprzez przekłady, które są nacechowane kulturą tego czasu, w którym powstały. Są to więc przekłady romantyczne lub stworzone pod tchnieniem romantyzmu. Efekt jest taki, że właśnie ten werniks czy nagar, który się na obrazie gromadzi, więcej mówi o tym, jakie miał wykształcenie tłumacz i jaką kulturą literacką przesiąkł, a mniej mówi o oryginale. Bardziej słyszymy, od jakich profesorów uczył się grać ten muzyk, skrzypek czy klawesynista, który wykonuje tę dawną muzykę, niż jak brzmiała muzyka tworzona w szesnastym czy siedemnastym wieku.

Także mój pomysł zrodził się z obcowania z ciekawym autorem i próbą przekładu, a przerodził się w coś w rodzaju pasji kolekcjonerskiej, i radością kolekcjonera, o czym każdy zapewne wie, jest nie tylko posiadanie dużej liczby eksponatów, ale ich jakość i unikatowość. Eksponatów, które po oczyszczeniu i zakonserwowaniu zalśnią nowym światłem. Mam nadzieję, że moje starania idą ku usłyszeniu, jak brzmiał ten polski Horacy w siedemnastym, osiemnastym wieku. Wiemy dobrze, jak brzmiał on u Kochanowskiego, który jest znacznie lepiej poznany niż jego następcy, których lekceważono, częściowo ze względu na to, że romantyczna wizja i kult również dla Kochanowskiego utrudniały docenienie tych tekstów.

WK: Na marginesie można zauważyć, że wątek, który podjął pan w tym momencie, już się pojawił: mieliśmy dość rozbudowaną dyskusję nawiązującą do tej analogii w wykonawstwie muzyki dawnej, choć nie doszliśmy do konkretnych wniosków; metafora ta wydaje się jednak o tyle trafna, że wskazuje na pewne kluczowe problemy związane z próbami rekonstrukcji brzmienia, techniki i całego kontekstu kultury, która przestała być nieraz czytelna – zarówno w muzycznym wykonawstwie historycznym, jak i w pracy translatorskiej, próbującej oddać „brzmienie" dawnego czy odmiennego kulturowo tekstu za pomocą innego instrumentu, narzędzia, jakim jest język. Chcielibyśmy jednak teraz zapytać panów profesorów o to, co właściwie jest istotne w panów sytuacji czy doświadczeniu dwojakiej profesji, kiedy to są panowie zarówno filologami, jak i praktykującymi tłumaczami; wydaje się, że dawać to może panom świadomość tradycji literackiej, a także i tradycji translatorskiej, która stoi gdzieś wcześniej, jak pan przed chwilą wspominał, która znajduje się gdzieś wcześniej w literaturze. Także chciałbym zapytać najpierw profesora Lama o trzy kwestie. Z jednej strony, kiedy pan, jako tłumacz, mierzy się z jakimś tekstem, co zmienia fakt, że jest pan świadom istnienia wcześniejszych tłumaczeń danego dzieła? Co daje świadomość, że istniały już jakieś przekłady czy parafrazy ód Horacego autorstwa Kochanowskiego? Czy też, co zmienia fakt, że Adam Mickiewicz parafrazował już Angelusa Silesiusa, którym również się pan zajmował? Drugą kwestią jest zagadnienie zupełnego braku recepcji pewnych nieprzełożonych wcześniej dzieł; i tu świetnym przykładem jest choćby *Okręt błaznów* Sebastiana Branta, z którym miał pan do czynienia. To niejako recepcja negatywna: ten powszechnie znany w ówczesnej, późnośredniowiecznej czy wczesnorenesansowej Europie tekst odcisnął swoje piętno na literaturach francuskiej, niemieckiej czy angielskiej, niemniej nie odcisnął nigdy bezpośrednio, ponieważ nie istniał nigdy polski przekład tego dzieła, piętna na literaturze polskiej. Znany mógł być zatem jedynie pośrednio. I to jest druga kwestia czy też drugi aspekt, z którym musi mierzyć się współczesny tłumacz tekstu dawnego. Trzeci zaś aspekt: jak określiłby pan charakter wyzwania, przed którym staje tłumacz, gdy przekłada dzieło pochodzące z kontekstu innego zarówno czasowo, jak i kulturalnie, a wcześniej nie pojawia się ono w danym języku. Na przykład kiedy tłumaczył pan Friedricha Hölderlina, Rainera Marię Rilkego czy Georga Trakla, w jakiś sposób wpisywał ich pan w kanon współczesnej sobie, tłumaczowi, literatury, podczas gdy pochodzą oni z zupełnie innego czasowego kontekstu. Jakie problemy rodzą się z tych trzech kwestii, które jakoś starałem się zarysować?

AL: W przypadku Horacego podchodziłem do tego zadania z nieśmiałością, musiałem się zmierzyć z ogromną polską tradycją przekładową, przynajmniej z kilkunastoma wybitnymi tłumaczami. Nie wszystko dało się przestudiować, dziś dzięki pracom profesora Wójcickiego jest łatwiej, ale starałem się to pole rozpoznać, dowiedzieć się, kto i kiedy Horacego tłumaczył, i pobrać taką czy inną próbkę do dokładniejszej analizy. Moją intencją był powrót do źródła, do Horacego bez nalotu i licencji polskich poetyk historycznych, ale z zachowaniem walorów, dzięki którym był w Polsce tak chętnie czytany. Natomiast z literaturą niemiecką było inaczej, bo tylko w mniejszej części są to przekłady ponowione. Wspomniał pan o *Okręcie błaznów* jako o dziele dotąd w Polsce nieznanym. Dotyczy to również całej twórczości Wolframa von Eschenbach, klasyka niemieckiego pełnego średniowiecza, na którą składa się jego monumentalny poemat *Parsifal*, powiązany z nim, pisany oryginalną strofą, późny *Titutel* i mniej znany, ale też budzący podziw poemat o starciu wojsk chrześcijańskich z Saracenami w czasach Ludwika Pobożnego, *Willehalm*. Nieznani byli pieśniarze minnesangu, tenże Wolfram, ale i kilkunastu innych, poza pojedynczymi przekładami, głównie Waltera von der Vogelweide, niekiedy świetnymi, jak Leopolda Staffa słynnej pieśni *Under der linden an der heide*, i poza „punktowymi" dotknięciami w antologiach.

JW: Antoni Lange też coś tłumaczył.

AL: Antoni Lange tłumaczył, tak, ale minnesang istniał w polskiej świadomości głównie jako pojęcie, omawiane w relacji do poezji francuskich trubadurów, pomimo że ten gatunek rozwijał się też na terenie Śląska. Nawet w rękopiśmiennym Kodeksie Manessyjskim honorowe miejsce zajmuje wrocławski książę Henryk Probus ze Śląska, wyróżniony rysunkiem, na którym odbiera nagrodę z rąk pięknej damy. Tak więc i polski Piast się dla minnesangu zasłużył (ostatnio zresztą ukazało się parę publikacji na temat minnesangu na dworach Piastów Śląskich). Następnie: Anioł Ślązak, znany przedtem tylko ze skąpych wyborów, niewiele ponad trzecią część epigramatów *Cherubinowego wędrowca* było tłumaczonych, i raczej jako parafrazy, w których nie zawsze z dostateczną wnikliwością ujawniała się jego głęboka myśl teologiczna, wyrażona za pomocą niezwykłych, a czasem przyprawiających o zawrót głowy paradoksów. Mickiewicz, który czerpał z niego pełną garścią w *Zdaniach i uwagach*, nazwał go „naszym Aniołem Ślązakiem". Chociażby z tego względu wypadało przetłumaczyć całe jego dzieło poetyckie, bez względu na to, ile potu przychodziło przy tym

wylać. Ale też dlatego, że czuło się wiszące w powietrzu zapotrzebowanie, Anioł Ślązak stawał się patronem wielu przedsięwzięć na Śląsku, powstawały liczne rozprawy, a tekstów po polsku było jak na lekarstwo i poeta w swojej głównej roli stawał się ledwie dekoracyjnym szyldem. Pan Wojciech Kordyzon mówił o pracach nad rekonstrukcją muzycznych brzmień tekstów literackich, więc wspomnę, że zbiór pieśni *Heilige Seelen-Lust* (*Święta uciecha duszy*), w wydaniu oryginalnym z nutami Georga Josepha, kapelmistrza i kompozytora katedry wrocławskiej, aż się o to prosi, bo pieśni są doprawdy niezwykłe. Starałem się je słyszeć według rytmów, bardzo zróżnicowanych, w konfrontacji z nutami, ale nie umiałem na tej podstawie odtworzyć melodii. Z kolei eschatologiczny poemat *Opisanie czterech spraw ostatecznych* to dzieło niezwykłej wyobraźni w próbie ukazania, czym jest Śmierć, Sąd Ostateczny, Piekło, Raj, próbie świadomej zresztą swoich możliwości, skoro czytamy w autorskiej przedmowie, że choć „wszystko będzie się tam działo na niebiańską, a nie ziemską modłę, piszemy tylko to, co da się przekazać postrzegającemu zmysłami człowiekowi"[3]. Uzupełnia tę całość niedawne odkrycie. że autorem anonimowych pieśni w modlitewniku krzeszowskiej drogi krzyżowej z 1682 roku jest również Anioł Ślązak i, podobnie jak w Świętej uciesze duszy, od Georga Josepha pochodzą melodie pieśni towarzyszących jej trzydziestu i jednej stacjom.

Pod pewnymi względami podobna była sytuacja z Eichendorffem. To również Śląsk, i podobne zapotrzebowanie, bo i polscy Ślązacy uznali, że należy do tradycji i kultury ich regionu, powstał ważny ośrodek w Łubowicach, restytuowano pomniki, nazywano jego imieniem ulice, odtworzono młyn w Brzeźnicy, kojarzący się ze słynną balladą *Gdzie chłodna płynie struga, tam stoi stary młyn*. To przemawiający wprost do serca poeta, ale w przekładach łatwo o przegięcia, kiedy czułość zamienia się w czułostkowość, prostota w banał, a doznanie religijne w dewocję. O żadnej liczącej się tradycji przekładowej nie mogło być mowy. Obecnie czytelnicy mają do dyspozycji reprezentatywny korpus jego poezji, a Ślązacy cytują te przekłady na swoich blogach. Nieznani byli również, poza sporadycznymi podejściami, Eduard Mörike, Ernst Stadler, Georg Heym. Pierwszy wybór Trakla, w stosunku do recepcji światowej spóźniony, pospiesznie klecił PIW do serii celofanowej, zamawiając przekłady u różnych poetów. Jedyny to poeta wczesnego ekspresjonizmu, którym zainteresowali się poeci spod znaku Józefa Czechowicza. Tak samo kiedy, zwłaszcza od wydania

3 A. Silesius, *Cherubinowy wędrowiec; Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych*, przeł. i oprac. A. Lam, Opole 2012, s. 341.

Bertholda Hellingratha przed pierwszą wojną, które przyniosło liczne pierwodruki Hölderlina, literacki świat zatrząsł się od tego odkrycia, w Polsce panował spokój. Parę wierszy przełożył Leo Belmont na początku ubiegłego wieku, potem po długiej przerwie Stefan Napierski w swojej antologii. W sumie nie był to imponujący stan znajomości poezji pisanej po niemiecku.

Recepcja obcego poety to zarówno przekłady, jak i docierające do szerszej publiczności teksty dyskursywne, elitarne i popularne, omówienia w podręcznikach, a nawet hasła w encyklopediach i słownikach pisarzy. Zdarza się, zwłaszcza wobec poetów trudnych, że takie omówienia wręcz zastępują lektury, więcej się wie, niż się naprawdę czytało. Opóźnienia pierwszych przekładów różnych słynnych dzieł na polski nie są rzadkością. O *Boskiej komedii* wspomniał już Jan Długosz, ale na podstawie pozostawionych fragmentów możemy sobie tylko wyobrazić, jak inna byłaby polska kultura poetycka XIX wieku, a tym samym i późniejsza, gdyby zamiast grzęznąć w towianizmie, Mickiewicz dał nam obok *Pana Tadeusza* całość tego dzieła. Z parowiekowym, a co najmniej znacznym opóźnieniem przyswoił polszczyźnie Tadeusz Boy-Żeleński wybitne dzieła literatury francuskiej, Jerzy Sito i Stanisław Barańczak angielskich poetów metafizycznych, a przykłady można mnożyć w nieskończoność. Są to więc różne sytuacje, kiedy pierwszy przekład trafia na grunt całkiem nieprzygotowany, jak *Okręt błaznów*, kiedy zostaje ponowiony, tzn. kiedy ktoś tłumaczy dzieło już wcześniej przez kogoś innego przełożone, jak *Pieśń o Nibelungach*, i wreszcie kiedy, mimo późniejszych przekładów, zostaje po latach wznowiony, jak *Iliada* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, a ostatnio dawne przekłady Horacego w opracowaniu profesora Wójcickiego.

W każdym z wymienionych przypadków odbywa się to późne wkomponowanie w polską kulturę literacką harmonijnie, jeżeli istnieje odpowiednia koniunktura. Na podstawie *Okrętu błaznów* powstały dwa wybitne i dobrze obesłane przez publiczność spektakle teatralne, co stanowiło dobry początek, niektóre kwestie brzmiały całkiem aktualnie, ale czy dzieło wejdzie na trwałe do polskiej świadomości literackiej, trudno na razie przesądzić. *Parsifal* stał się na rynku antykwarycznym rarytasem zapewne przez nawracające fale zainteresowania Graalem i w ogóle powieścią arturiańską. Trudno też przewidzieć, jak pierwszy całościowy przekład poezji Hölderlina wpłynie na pozycję tego poety w Polsce. Mówiąc ogólnie, zająłem się w tak szerokiej skali poezją niemiecką w przekonaniu, że bliskie i dobre stosunki z zachodnim sąsiadem wywołają też potrzebę sięgnięcia do mateczników niemieckiej duchowości, zbyt słabo dotychczas dostępnych. Dla wielu Polaków są one trudne i nużące,

wymagają szczególnych dyspozycji i niemałego wysiłku, a germaniści, poza nielicznymi wyjątkami, niewiele temu poświęcają uwagi. Mimo to ważne jest, aby w momencie pojawienia się jakiegoś ogniska zainteresowania wiarygodny przekład był pod ręką. Takie motywujące świadectwa są tłumaczowi potrzebne, zwłaszcza przy nikłym publicznym rezonansie (na co zwrócił kiedyś uwagę Henryk Markiewicz).

Zarówno przekłady minnesangu, w obrębie którego każdy poeta miał ambicję wynalezienia własnej strofy, jak Hölderlina, który obficie sięgał do strof antycznych, uświadamiają, jak ważny jest sposób ich odtworzenia. Strofa, tonacja poetycka i dramaturgia doznania są nierozłączne. Decyzja o wypowiedzeniu danego tematu strofą alcejską, asklepiadejską czy saficką, rytmem jambicznym czy trocheiczno-daktylicznym, heksametrem czy dystychem elegijnym, to była dla poetów różnica istotna, wyznaczała dukt mowy i rejestr stylu, oni to słyszeli! Dlatego przywiązywałem wagę do tego, aby uczynić widocznym, co w jakim rytmie i układzie zostało napisane. Nie będę mówił o problemach, jakie przy tym powstają, tym bardziej że zawsze chciałem na końcu osiągnąć niewymuszony, płynny rezultat, który nie każe myśleć o trudzie włożonym w jego powstanie. Jeśli bywa trudny, to w ślad za oryginałem, w sposób stylotwórczy, bo ciemna mowa bywa istotą poezji. Tłumacząc Hölderlina, nie chciałem go nadmiernie rozjaśniać, ale rozumiem tłumaczy, którzy to czynią.

Mówię to, zdając sobie sprawę, że strofy antyczne, poza saficką i w mniejszym stopniu alcejską, nie są w polszczyźnie rozpoznawalne. Staff tłumaczył elegie Kochanowskiego trzynastozgłoskowcem rymowanym, to są świetne przekłady i wyobrażam sobie, jak poeta się dodatkowo natrudził, może czasem kosztem znaczenia, żeby jako rekompensatę trudnego do oddania dystychu elegijnego wprowadzić nieobecne w oryginale rymy. Taki dystych ma właściwe sobie brzmienie muzyczne i sugeruje liryczną dramaturgię przeżywania uczucia żalu, pierwszy wers jest kojący, epicki, zrównoważony, a drugi ostry, ze zbieżnością dwóch sąsiadujących ze sobą akcentów w środku i męską kadencją, jak gdyby następowały po sobie na przemian kojące wspomnienie i gwałtownie szarpiący ból. Ze względu na nienaturalne brzmienie tego metrum w polskiej wersyfikacji zachowałem je w przekładach Hölderlina i Johanna Wolfganga Goethego tylko w nielicznych przypadkach, jako sygnał, kiedy bez nadmiernej sztuczności umożliwiał to szczęśliwy układ wyrazów.

AB: Ponieważ cały czas krążyliśmy wokół historii tłumaczenia i odwoływania się do poprzednich tłumaczy, chciałam zadać pytanie profesorowi Wójcickiemu. Gościliśmy wczoraj profesora Krzysztofa Mrowcewicza, który powie-

dział nam, że wstąpił w niego duch Naborowskiego. Chcielibyśmy poprosić, aby przemówił pan głosem między innymi autorów piszących dla „Monitora", pisarzy augustowskich czy wcześniejszych, XVI- i XVII-wiecznych, interesuje mnie w tym momencie dyskusja, jaka wywiązała się w Epoce Świateł na temat dawniejszych tłumaczeń. Często bowiem zaznaczał pan, że ten aspekt historyczny, istotny w analizie przekładu, abstrahując od wyświechtanych w pracach badawczych formułek imitacji, emulacji, czy to parafraza czy przekład, zaznaczał pan często, iż Sebastian Petrycy tłumaczący *W trudach więzienia moskiewskiego* jest właściwie etykiem, odnosi się do Arystotelesowskiej *Etyki*. Można przypuszczać, że dla niego tłumaczenie jest bardzo osobistym przeżyciem. Z drugiej strony opracowuje pan teksty Marcina Matuszewicza, Jacka Idziego Przybylskiego, Józefa Epifaniego Minasowicza czy innych oświeceniowych pisarzy. Minasowicz przykładowo pisze, że tak naprawdę tylko przeplata nić słowiańską w Horacego rzymskiego... W oświeceniu Oktawian August staje się Augustem Poniatowskim, i oni też mają tego świadomość. Nie wiem, czy nie będzie to hipoteza na wyrost, ale czy mógłby pan, opisując tę atmosferę, która wytworzyła się wokół przekładu w XVIII wieku, spróbować odnaleźć nici utylitaryzmu? Może być to trochę przykre dla ówczesnych tłumaczy, ale czy nie można stwierdzić, że oni jednak mniej niż Jan Libicki i Petrycy pisali dla siebie, a raczej ten rynek wydawniczy wówczas krążył wokół utylitaryzmu, wokół *docere*, bardziej był przeznaczony dla czytelnika, którego miał kształcić. Jednocześnie to właśnie wtedy wychodzi przekład traktatu *Postrzeżenia i uwagi nad sztuką tłumaczeń* Jeana le Rond d'Alemberta w przekładzie Stanisława Kłokockiego (1813), który pan edytował.

JW: Poruszyła pani wiele wątków. Może zacznę od tego, że nie wszedł we mnie duch Horacego, więc będę mówił własnym głosem, natomiast myślę, że w tych tłumaczy, których pani wspomniała, wszedł duch czasów, który był duchem ateoretycznym, a bardziej praktycznym. W związku z tym utylitaryzm przekładów, o których pani mówi, był raczej częścią szerszego zjawiska, tego jak literatura funkcjonowała i czemu miała służyć, natomiast takie zabawy warsztatowe, rozwiązywanie problemów, o których mówił profesor Lam, związane z odtwarzaniem kształtu formalnego zastanych tekstów, to są późniejsze sprawy. Mianowicie tłumaczenia antyczne w tych epokach, które pani przywołała, były częścią jakiegoś naturalnego krajobrazu, jakiegoś powietrza, którym ci pisarze oddychali, mniej wdzierano się w takie rozróżnienia formalne, na przykład związane z budową strof czy formalną odmiennością antycznej

literatury opartej na zjawiskach w polskim języku nieistniejących. Zatem w XVI, XVII czy XVIII wieku, gdy tłumaczono literaturę antyczną, nie wkraczano tak głęboko w jej istotę jako poezji antycznej: iloczasowej, stroficznej czy w każdym razie jakoś zorganizowanej formalnie w sposób skomplikowany i nieoczywisty; wybór strofy był wyborem tonu i stylu w sposób o wiele wyraźniejszy niż w rodzimej poezji. Zatem wydaje mi się, ze sprawy związane z oceną przekładów poprzedników przez następców wiązały się bardziej z takim ogólnym nastrojem czy poczuciem estetyki panującej generalnie, a nie z aptekarskimi badaniami tego, jak sobie radzili. Zarówno Kochanowski, jak i jego następcy, podchodzili do spraw warsztatowych z dużo mniejszą skrupulatnością, niż ta poezja może by i wymagała. Tu nawiązać można do uwag d'Alemberta, jednego z teoretyków przekładu, podkreślającego, że tłumacz powinien rzecz jasna znać język, z którego przekłada, ale przede wszystkim powinien znać język, na który przekłada, i powinien wypośrodkować swoje posłannictwo pomiędzy niewolnictwem a rozpasaniem, znaleźć złoty środek między trzymaniem się litery a szybowaniem z daleka od ducha oryginału. W związku z tym autorzy przed XIX wiekiem mniej przejmowali się tym, czy ich produkcja przekładowa przypomina formalnie tekst wyjściowy, a bardziej interesowało ich to, jak ten tekst zaistnieje w kulturze docelowej. Kochanowski miał nierozpoznany w pełni jeszcze chyba przez nas projekt cywilizacyjny, stworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. Nie chodzi o to, że nie było przed Kochanowskim poetów piszących po polsku – byli. Chodzi o to, że on pierwszy na tak szeroką skalę chciał przenieść poezję antyczną do kanonu poezji polskiej. Stworzyć nowy ton w poezji polskiej. Tego do tej pory nie było. W związku z tym mniej przejmował się kształtami strofy antycznej. Oczywiście Kochanowski był wielkim strofikiem, wirtuozem form wierszowych, ale nie one były dla niego ważne w pierwszej kolejności. Najważniejsza była jego wizja poezji antycznej, którą chciał przenieść do poezji polskiej. Dlatego pozwalał sobie na zmiany w stosunku do oryginału, dyktowane cywilizacyjnym projektem stworzenia nowej poezji polskiej, opartej na wzorcach klasycznych. Nie było to jednak oparcie się na wzorach formalnych. Natomiast jego następcy potrafili często w większym stopniu oddać różnorodność stroficzną, taką jak Petrycy, medyk, tłumacz Arystotelesa z przełomu XVI i XVII wieku, ale i on nie traktował swojej pracy literackiej jako odtwarzania kształtów poezji antycznej. Jego interesowało dojście z przekładem do współczesnego mu odbiorcy, dlatego pozwalał sobie na o wiele większe zmiany i uwspółcześnienia realiów niż Kochanowski. Natomiast ta recepcja oświeceniowa literatury antycznej również

miała swój aspekt utylitarny. Mianowicie poeci stanisławowscy uczestniczyli też w pewnym projekcie cywilizacyjnym związanym właśnie z taką paralelą: Oktawian August był dla Horacego czy Wergiliusza takim opiekunem, jakim dla ich tłumaczy będzie Stanisław August Poniatowski. W związku z tym, skoro jest Poniatowski jako nowy August, to musi być też Horacy. Chwilowo nie było rodzimego Horacego, czyli poety o takim znaczeniu, który by był kimś takim jak Horacy w Rzymie Augusta, ale jest Horacy prawdziwy, czyli tłumaczenia, które można zebrać i wydać. Stąd wziął się monumentalny pomysł antologii przekładów.

Ale przy ocenie, przy tym, że jednych przyjmowano do szeregów cywilizatorów, a innych odrzucano; ci osiemnastowieczni pisarze kierowali się gustem, opartym na tym, co wisiało w powietrzu. Oni jakoś nie bardzo udowadniali, dlaczego tacy autorzy jak Petrycy czy Libicki, czyli pisarze, którzy przenosili realia horacjańskie w realia polskie, pozostają poza tym zbiorem. Muszę powiedzieć, że teoria, jaką zarysował d'Alembert, była światem równoległym do praktyki poetyckiej, bo rozważania o tym, jaki przekład powinien być i jakie powinien spełniać warunki, żeby być dobry, funkcjonowały w oderwaniu od tego, czym żyła praktyka. To znaczy, że te wartości dobrego przekładu pozostawały w dużym stopniu nieskodyfikowane, one bardziej były podobne do tego, czym żyje język epoki. I może to jest różnica między filologicznym podejściem dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym a podejściem wcześniejszym, które można nazwać literackim. Czyli ważniejsze było to, jak przekład będzie funkcjonował w literaturze współczesnej, a mniej ważne było to, czy będzie przypominał oryginał. Dlatego Petrycy pozwalał sobie na wprowadzenie realiów rosyjskich czy polskich, Libicki, tłumacz z pierwszej połowy XVII wieku, zamiast imienia Mecenasa wprowadza „Dobrodzieja", i ten jego Horacy mówi do protektora „dobrodzieju mój", co było z jednej strony przekłamaniem, bo wiadomo, że „Mecenas" było po prostu nazwiskiem, na cześć którego dopiero nazwano stanowisko. Ale z drugiej strony rzeczywiście był „dobrodziejem" dla Horacego. Tłumacz, występując przeciw literze, zachował mimo to ducha danej epoki. Osiemnastowieczni pisarze kręcili nosem na barokowy styl Libickiego czy Petrycego, bo po prostu funkcjonowali w innym świecie poetyckim. Ale też ocena ich wynikała bardziej z takiej mody, tego, co jest dookoła, a nie z badań. I tak jak pan profesor mówił o wcześniejszych tłumaczeniach, które mu się nie podobały, to też przez pana przemawiał duch czasów, duch literatury, która pewne stylistyczne rozwiązania bardziej lubi, a inne odrzuca. Przypomniał pan taką zasadę, że przekład nie może zgrzytać,

brzmieć chropawo. Ale pytanie brzmi: kto decyduje o tym, że przekład zgrzyta albo brzmi chropawo? Może to jest tak, że nasze przekonanie jest tylko chwilowe, jest jakimś etapem, w którym my funkcjonujemy?

AL: Kiedy dobry aktor to przeczyta, to wszystko słychać.

JW: No tak, ale panie profesorze, już Horacy powiedział, że słowa też żyją i mają swoje pory roku, i decyduje lud, uzus, język, w którym się mówi. Dla poetów siedemnastowiecznych co innego zgrzytało, niż to, co zgrzyta lub się podoba nam. Każdy przekład jest odbiciem epoki. Dlatego być może – pan mówi o czytaniu przez aktora: on też, jeśli możemy go słyszeć, jest dzieckiem naszych czasów, my także. On nam się podoba. Gdyby przeczytał to Bogusławski albo jakiś inny Talma, brzmiałoby to jeszcze inaczej. Być może to, co nam się podoba, wynika z jakiegoś etapu w rozwoju języka, który jest zmienny. Dlatego może oświeceniowcy, którzy tak bardzo myśleli, że są wyrazicielami obiektywności, byli wyrazicielami takiej samej subiektywności jak wcześniej Kochanowski czy później Sienkiewicz. Odpowiadając na pytanie o oświeceniowej teorii – uważam, że nie było tam takowej. Jeżeli próbowano podbudowywać rozwiązania praktyczne, to teoria zostawiona była sobie, a praktyka sobie. W gruncie rzeczy wskazania teoretyczne ograniczały się do tego, że autor powinien znać, powinien wiedzieć, powinien umieć dobrze – ale kto decyduje o tym, czy coś jest dobre? Krytyka, czytelnicy – głosy współczesne. W związku z tym często jest tak, że to, co jest bardzo dokładne i prawidłowe pod względem formalnym, jest odrzucane ze względu na to, że podoba się coś mniej podobnego do oryginału, ale bardziej pasującego do powszechnego gustu. Dlatego właśnie, panie profesorze, przekłady rymowane funkcjonowały, bo do takich współcześni byli przyzwyczajeni. Może zresztą Staffowi wydawało się, że do Kochanowskiego przekład rymowany pasuje. Ale wydaje mi się, że każdy na swoim etapie był zanurzony w jakimś zjawisku. Oni nie byli literatami poświęconymi literaturze samej w sobie. To zabawa późniejszych filologów. Żaden z nich nie był, może poza Kochanowskim, który zresztą też był osobą publiczną, nie był literatem siedzącym jedynie nad książkami. Libicki był urzędnikiem, osiemnastowieczni tłumacze to byli duchowni, biskupi – zajmowali się w życiu czym innym. Petrycy był medykiem. On się zajął Horacym, bo tę książkę biedak akurat miał pod ręką, gdy został aresztowany w Moskwie, a tak w ogóle oderwała go ta wyprawa moskiewska od pracy nad Arystotelesem. Zostawił w Krakowie cały swój warsztat, podczas gdy

chciał temu Arystotelesowi się poświęcić i miał zamiar przełożyć go w całości. Ale chwilowo znalazł się w więzieniu i czytał to, co miał. Więc wydaje mi się, że była w tym duża doza przypadkowości i ogólności, a mniej refleksji filologiczno-warsztatowej, która jest już zdobyczą pisarzy późniejszych. Skoro organizatorami konferencji są staropolanie, to już zamknijmy rzecz na epoce Staszica, jeszcze oświeceniu, ale późnym. Także o dziewiętnastym wieku nie będę już wspominał.

AB: Chciałabym już na zakończenie zadać pytanie o strategie tłumaczeniowe na konkretnym przykładzie. Chodzi o wulgaryzmy i ich istnienie w polskich przekładach. Profesor Wójcicki, poza tym że para się opracowywaniem przekładów, tłumaczył także Katullusa. Przywołajmy trzy przekłady fragmentu *Pieśni* 42, Zygmunta Reisa, Jana Czubka oraz pański. To będzie dystch: „Hej dziewko wstrętna, chętna czy niechętna, / oddaj tabliczki, oddaj dziewko wstrętna" – to był Reis. Czubek: „Oddaj ścierko natychmiast nieswoje karteczki, / hola, ścierko obrzydła, nie oddasz książeczki?" i w pana przekładzie: „wstrętna dziwko, oddawaj tabliczki, / dawaj nam tabliczki, wstrętna dziwko". Na przykładzie tej triady można zauważyć pewną gradację oddawania tego, co Katullusowe Katullusowi, ponieważ – można powiedzieć – to pan jako pierwszy w tłumaczeniach Katullusa odważył się go nie cenzurować. Wydaje mi się, że wulgarniejsze od wulgaryzmów Katullusa jest paradoksalnie cenzurowanie go, ponieważ jest to równoznaczne z przekłamaniem jego twórczości, przekreślenie tego, co było dla niego wyjątkowe. Jak określiłby pan te strategie wcześniejszych tłumaczy na gruncie polskim, tę autocenzurę z ich strony? Udało nam się dotrzeć do wspomnień profesora Jerzego Łanowskiego opublikowanych w ramach almanachu Biblioteki Narodowej. Istotny dla nas passus opisuje sytuację, w której profesor Srebrny podczas Zjazdu Polskiego Towarzystwa Filologicznego zachwala przekład Katullusa Anny Świderkówny, przy jednoczesnym wyrażeniu zdziwienia: „…proszę pana! Takie wyrażenia i to panna tłumaczy!"[4]. Łanowski zaś wyznał wtedy, że Świderkówna przesyłała mu co pikantniejsze momenty i w rzeczywistości to on je tłumaczył, bo tłumaczka się wstydziła. W związku z tym chciałabym przywołać fragment autorstwa Melchiora Wańkowicza, który wydaje mi się dobrze podsumowywać opisany

4 *Almanach Biblioteki Narodowej. W pięćdziesięciolecie wydawnictwa 1919–1969*, red. E. Karatnicka, B. Antoniukowa, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 36–37.

„problem". Przepraszam państwa uszy za to, co zaraz usłyszą, mimo tego, że są na to z pewnością bardziej odporne niż oczy czytelników Wańkowicza w 1966 roku. Dla porządku przypomnę, że pierwszy przekład Świderkówny to 1956 rok, wznowiony w 2005 roku przez Bibliotekę Narodową bez żadnej poprawki i wytłumaczenia. Zapowiadany fragment pochodzi ze zbioru esejów *Prosto od krowy* Wańkowicza, o dziesięć lat późniejszego od przekładu Świderkówny, w którym to fragmencie wybrzmiewa według mnie po raz pierwszy odżegnanie się od autocenzury:

> Bronię obywatelstwa dupy w literaturze. Starej, a także starej, jędrnej, poczciwej kurwy, dzielącej od wieków dole i niedole polskie, a także żołnierskiej gwary z jej kluczowym wytrychem pierdolić, przypierdolić, wypierdolić, napierdolić, rozpierdolić, zapierdolić, opierdolić, wpierdolić, spierdolić.[5]

To właśnie Wańkowicz, który lubił zakładać się z kolegami, że takie słowa będzie wypowiadał publicznie. Dlatego chciałabym zapytać najpierw pana Wójcickiego, potem profesora Lama, jaki panowie mają stosunek do tej cenzury tłumaczeń.

JW: Wydaje mi się, że tutaj trzeba odróżnić autocenzurę, polegającą na jakiejś ingerencji niechcianej, od tego ciśnienia stylu, o którym już wspominałem. Sądzę, że w wielu wypadkach to nie jest kwestia tego, że autor, gdyby mógł, to by „przypierdolił", ale będzie to źle przyjęte. Sęk w tym, że często autorzy sami „przypierdalać" nie chcieli. A to dlatego, że będąc dziećmi swoich czasów, pewne rejestry stylistyczne uważali za właściwe, a inne nie. Z innej strony była to chyba jakaś radość zajmowania się antykiem, że można było tak zwane brzydkie wyrazy po łacinie wyrażać, wobec tego każdy wtajemniczony i zainteresowany wiedział, o co chodzi. Ale to jest tak, że chyba gdzieś każdy z tych przekładów, które pani przeczytała, był dzieckiem swojego czasu, i każdy oddawał pewne *decorum*, pewien stopień otwartości, który był przyjmowany jako dopuszczalny. Wiadomo było, że tutaj tłumacze operowali w materii grząskiej i w niskim rejestrze, który do czegoś Katullusowi był potrzebny, i w związku z tym być może uważano, że nie chodzi tylko o to, żeby nie używać brzydkich wyrazów, tylko może uważano, że ważniejsze jest rozpoznanie, do czego Katullusowi wulgaryzmy były potrzebne. Czy chciał epatować nimi,

5 M. Wańkowicz, *Prosto od krowy*, Warszawa 1965, s. 61–63.

czy też one należały do rejestru, który dla nas wydaje się wulgarny, a w jego czasach być może był „oczko wyżej"? Niewiele o tym wiemy, może nowe ustalenia jakieś światło na to rzucają, i oczywiście badania naukowe na temat rejestrów stylistycznych łaciny wciąż się rozwijają, ale tłumacze poprzedni – i ja również – aż takich badań nie prowadzili, próbowali zmieścić się w jakimś rejestrze stylistycznym naszym zdaniem nieprzyjaznym, wulgarnym, ale znośnym. Nie było moją intencją dociskać pedał gazu w tym tłumaczeniu, być może można było jeszcze gorzej, ale nie do końca byłem pewien, i zapewne poprzedni tłumacze też, czy Katullusowi rzeczywiście chodziło o to, żeby epatować wulgaryzmami. Katullus nie składa się oczywiście z samych wulgaryzmów, to poeta wielu rejestrów. Muszę powiedzieć, że teraz już bardziej ciekawią mnie inne kwestie w tym tłumaczeniu, które pani zacytowała, mianowicie to: czy „zwoje", czy „tabliczki", czy „książka"? I teraz wybór tłumaczy między tymi realiami bardziej mnie pociąga niż te emocje młodzieńcze. Także krótko podsumowując: wydaje mi się, że o strategii można mówić dopiero na etapie badań filologicznie podbudowanych, prowadzonych przez badaczy takich jak mój szanowny następca – dr Grzegorz Franczak w rozmowie z kolegą z Werony; natomiast w przypadku przywołanych cytatów nie można mówić o żadnej strategii, tylko o mieszczeniu się w pewnym *decorum*, w pewnym stylu ogólnym.

WK: Dziękujemy. Chciałbym zapytać jeszcze profesora Lama, niejako wychodząc od tej refleksji nad wulgaryzmami u Katullusa, bo wydają się dość ciekawym problemem kulturowym. Pojawia się w tym momencie dość istotne pytanie: czy uwspółcześnienie języka w przekładzie tekstu dawnego pozwoli nam lepiej oddać realia, które niesie z sobą ten tekst, czy też należy raczej archaizować i starać się zneutralizować współczesność, by za wszelką cenę nie osadzać tekstu we kontekście tłumacza, a nie pierwowzoru? Kiedy pisał pan artykuł o swoim tłumaczeniu *Parsifala* Wolframa von Eschenbacha, zastanawiał się pan także nad tym właśnie stosunkiem do zderzenia materii językowej z zupełnie nieprzystających czasów. Chciałbym więc dowiedzieć się, jak ująłby pan taką strategię tłumacza, który musi zmierzyć się i z językiem dzieła oryginalnego, świadczącym wszakże o swoich czasach, i z językiem sobie współczesnym, którym posługują się potencjalni odbiorcy przekładu. Jak więc ustosunkowuje się pan – tłumacz – do zderzenia rejestrów języków nieraz zupełnie nieporównywalnych, do którego dochodzi na przykład, kiedy tłumaczy się średnio-wysoko-niemiecki poemat kilka stuleci później na polszczyznę, nazywającą pojęcia zupełnie inaczej niż język minnesingerów?

AL: Do wartości, oczekiwanych od przekładu, dodałbym jeszcze jego funkcję hermeneutyczną. Przekład filologiczno-artystyczny respektuje zarówno materiał, jak poetykę tekstu oryginalnego, zasób motywów, metaforykę, retorykę, stylistykę, modalność, rytmikę i muzyczność wypowiedzi poetyckiej. Konflikt wierności z artyzmem bywa nieuchronny. Wobec konieczności wyboru może się zdarzyć pominięcie jakiegoś uznanego za mniej ważny składnika, ale jeżeli w przekładzie pojawia się coś, co zostało dodane ze względu na efekt artystyczny, wskutek nadinterpretacji albo z innego powodu, a czego w oryginale nie ma, filolog, który chce taki przekład wykorzystać, kiedy odnosi swoje rozważania do oryginału, jest w istocie bezradny, nawet gdy zachwyca go jego piękno. Musi zgłosić zastrzeżenia.

Każdy tłumacz opracowuje na własny użytek strategie znajdowania ekwiwalentów tego, co przedmiotowo istotne, a trudno uchwytne. Że są to strategie historycznie zmienne, to oczywiste, chodzić może tylko o to, jak odczytujemy dyspozycje percepcyjne współczesnych czytelników, a nie o to, jakie były upodobania naszych poprzedników. Może czasem z pewnym wyprzedzeniem, z ambicją kształtowania gustów. Względnie łatwo jest zdefiniować przekład filologiczny, względnie łatwo ocenić artystyczny, natomiast o wiele trudniej wyjaśnić, na czym polega jego potencja hermeneutyczna, wkraczamy tu w dziedzinę intuicji, słuchu, wyobraźni, wyczucia. Jest to nie tylko klimat epoki, także możliwość odtworzenia sytuacji pisania i odbioru w określonej epoce, a wreszcie coś, co jest zupełnie niedefiniowalne, to znaczy sygnatura osobista poety. Tej istoty nigdy się nie uchwyci w tekście dyskursywnym tak, jak można oddać ją w przekładzie. Pracuje się tu co prawda w innym języku, ale w podobnej materii, w której można odnaleźć adekwatny ton, bo skoro jest słyszalny, to może być również w odpowiednio wysoko ukształtowanym języku oddany, tak jak indywidualna melodia, która wybrzmiewa na lutni czy klawesynie, a zostaje przeniesiona na skrzypce czy fortepian. Mimo to ogarnia czasem zwątpienie: czy to jest w ogóle możliwe, skoro poezja jest muzyczna, a obcy język brzmi całkiem inaczej i wyrazy mają inne konotacje, zarówno dziś, jak historycznie? A jednak się dzieje...

Profesor Wójcicki mówił o roli parafraz. Ja też je cenię, do Kochanowskiego mam podobny stosunek, uważam, że wybrał najszczęśliwsze możliwe rozwiązanie, to znaczy nie tłumaczył Horacego, choć niektóre jego pieśni, doliczyłem się ich ośmiu, dadzą się tak kwalifikować, ale przede wszystkim wykazał, że duch poezji antycznej może się objawić w języku polskim. To znaczy, że polszczyzna jest zdolna do tego, dopuszczalna i nawet pożądana staje się

kontaminacja, sklejanie własnego poematu z czterech czy pięciu ód, czerpanie z wielu autorów, z wielu dzieł. Swoją intencję zawarł Kochanowski najcelniej w powiedzeniu: „ja chcę podobać się w mowie / nauczonej białejgłowie". Nauczonej, to znaczy zdolnej do rozpoznania użytych przez poetę tropów antycznych, i białogłowie, czyli osobie, której miłość pragnie się pozyskać brzmieniem poetyckim ważniejszym w danej chwili niż tamto, które poruszało lasy i skruszyło mury. Przyswajanie obcej kultury nie jest możliwe bez założenia wymagającego słuchacza. To, o czym mówimy, czyli przekład filologiczno-artystyczno-hermeneutyczny, jest równie elitarne, jak sztuka wysoka w ogóle. Oczywiście może się szczęśliwie zdarzyć, że coś z takiego bożego młyna trafi do świadomości ogólnej. Wymaga to współpracy czytelnika, który oczekuje nie tylko doznań estetycznych, ale poprzez obcowanie z tekstem poetyckim chce też zdobywać wiedzę o innych epokach, innym świecie.

Wcale jednak nie uważam, że taki przekład miałby stać się normą obowiązującą. Zadania i intencje tłumacza mogą być rozmaite. Sam staram się, ze względu na cel, jaki sobie postawiłem, żeby przekład był od parafrazy jak najdalszy. Parafraza jest sobą nie wtedy, kiedy z konieczności lub wskutek niesprawności tłumacza odbiega od oryginału, ale kiedy czyni to świadomie, jak Marian Hemar, który wysoki styl przerabiał na kolokwialny, aby zobaczyć w Horacym chętnego do wypitki kompana. Ktoś inny nie respektuje układów stroficznych, bo nie ma pewności, czy osiągnie efekt równy oryginałowi. Mickiewicz, którego „naśladowania", jak sam je określał, stawiają w cieniu inne dziewiętnastowieczne przekłady Goethego, zmienia w pieśni *Mignon* osobę mówiącą, tam wspomina Italię i kochanka dziewczyna, tutaj poeta wzywa do Neapolu przyjaciółkę. Tam jest przełęcz alpejska, tu wulkaniczny pejzaż południa. Tak samo, kiedy układał *Zdania i uwagi*, napisał w podtytule: „z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka i Sę-Martena".

I na koniec nawiązuję do pytania pana Kordyzona, jaki jest pożytek z nowoczesnego języka w przekładzie tekstów dawnych. To jedno z najtrudniejszych pytań. Myślę, że umiarkowane wrażenie dawności w warstwie językowej sprzyja możliwości wyobrażenia sobie odległej w czasie poetyki i sytuacji komunikacyjnej, przekazaniu takiego poziomu wiedzy i ładunku wzruszeń, jaki niósł ze sobą oryginał. Całościowa archaizacja języka daje efekt sztuczności, choć bywają też próby udane, jak *Pieśni o Rolandzie*, *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go czy *Wielki testament* Villona w przekładzie Boya. Odtworzenie dawnej polszczyzny jest praktycznie niemożliwe i to, co uchodzi za archaizację, jest w istocie pastiszowym dostrojeniem tekstu do dawnego stylu, tak aby rzeczy-

wiste archaizmy czy niby-archaizmy brzmiały w tym kontekście naturalnie. Podobnie rzecz się ma z jawnie współczesną polszczyzną w przekładzie starożytnego utworu klasycznego. Jeżeli tekst wprowadza język dzisiejszej żulii, obrazy i zwroty inkrustujące nowszego chowu obscenami i wulgaryzmami tekst, który w innych partiach jest nastawiony na to, żeby stworzyć iluzję dawności, sugerowanej przecież już przez same realia, to zwroty te „wyskakują" z całości, stają się jako język cudzy nazbyt ostentacyjne, nadmiernie atakują uwagę. Wydaje mi się, że nadmiernie unowocześniona obsceniczność jest niedopasowana, lepsze w tym wypadku jest nietuszowanie niczego, co w polszczyźnie jest trudne ze względu na brak bardziej neutralnego języka, i trzeba by wiedzieć dzisiaj jaki to miało wydźwięk wtedy, jak już zauważył pan profesor, czy było to obsceniczne, czy wówczas było, powiedzmy, wśród ludzi obcujących z kulturą „uchodzące". To jest współcześnie dylemat. Można sobie wyobrażać, że Katullus by takiej normy nie przekraczał...

JW: Przekraczał jak najbardziej! Ale tu inny problem się pojawia, panie profesorze, jeżeli mogę się włączyć. Mianowicie mówi pan o archaizacji jako środku tłumaczenia, bo tak nam się wydaje, że skoro tekst ma dwa tysiące lat, to trzeba go archaizować, a jeszcze do tego poprzednicy nasi zaczęli pracować nad nim w XVI wieku, więc to, do czego się przyzwyczailiśmy, to język starszy niż my. Ale pytanie brzmi: czy ten tekst miał być archaizowany, czy on był pisany językiem współczesnym? To jest tak, jak z Biblią: czy to, co my odczuwamy – bo nie ma takiego czytelnika, który nie wyczułby, co to jest styl biblijny – czy to właśnie jest rzeczywiście stylem Biblii, Ewangelii czy Starego Testamentu, czy może jest to szesnastowieczny język polski Jakuba Wujka czy Piotra Skargi, który przez długotrwałe używanie wszedł po prostu do zwyczaju i uważamy go za styl biblijny. Podobnie jest z antykiem. Jeżeli my dziś, podchodząc do Horacego, tłumaczymy, korzystając z doświadczenia polszczyzny renesansowej, to czy robimy dobrze, czy źle? Być może język Horacego dla współczesnych czytelników brzmiał niezwykle żywo. A może trochę... a może w dużych partiach Horacy, Katullus czy jakiś inny autor typu Wergiliusza, może oni korzystali ze swojej tradycji antycznej, to znaczy antycznej wobec siebie, i mówiąc swoim językiem współczesnym, sami gdzieniegdzie archaizowali? Jak my dojdziemy do tego, gdzie archaizował Katullus albo Horacy?

AL: Horacy twierdził w *Sztuce poetyckiej*, że jeśli nową i skrytą cechę rzeczy przyjdzie wyjawić słowem nieznanym dawnym Rzymianom, to wolno użyć

licencji, ale „z umiarem", i odwrotnie, że słowo świeżo kute zdobędzie uznanie, gdy źródło jest greckie „z lekką zmianą". Sprośny język na pewno był Rzymianom znany nie tylko z ulicy, ale i z obrzędów bachicznych czy fallicznych.

JW: Ale właśnie, czy jeśli na przykład tłumaczenie jest utrzymane na poziomie stylu neutralnego czy neutralnego, a co jakiś czas pojawiają się wulgaryzmy rodem z dzisiejszych blokowisk, czy to rzeczywiście jest środek artystyczny autora, czy też tam nie było żadnej różnicy poziomów? I wtedy mamy problem wielki, bo jeśli nie mamy języka, w którym mielibyśmy tłumaczyć antyk w zgodzie z warstwami stylistycznymi, to tym bardziej nie znamy wcześniejszych rejestrów. I tak samo, jak nie mamy łagodnych wulgaryzmów, nie mamy wulgaryzmów jeszcze bardziej osadzonych w tych realiach.

AL: Ja się z tym zetknąłem, tłumacząc najbardziej obsceniczne jamby, tam są takie. Ale powiedzmy, że jeśli pojawiają się słowa „ustami musisz się przyczynić", to wiadomo, o co chodzi. Natomiast nie trzeba używać słowa „obciągać".

JW: Ale nie wiemy, czy Horacy albo Katullus ich nie używali! Czy oni używali stylu żulii, czy nie?

AL: W każdym razie ja mogę mówić o swoim odczuciu, natomiast nie chcę tej sprawy przesądzać, bo wprowadzanie elementów nowoczesnego języka może mieć określoną funkcję, ale ja miałem mówić o moim warsztacie. Języka ostentacyjnie współczesnego nigdy bym nie wprowadził do przekładu dawnego.

JW: A gdyby wszystko uwspółcześnić, panie profesorze?

AL: To zaraz powiem. Na ogół badam proweniencję wyrazów. Jeżeli to jest proweniencja wyrazu, w przypadku poetów dawnych, nowsza niż, powiedzmy, wiek dziewiętnasty, to obejmuje słownik warszawski, bo nie sięgam do Samuela Lindego, tam nie dałoby się wyrazić pewnych rzeczy.

JW: Trzeba by przypisy robić.

AL: Słownik warszawski ze swoim niezwykłym bogactwem, także ludowym i potocznym, czyli język, którego używał Bolesław Prus, Stefan Żeromski,

pisarze początku dwudziestego wieku (ale już nie Juliusz Kaden-Bandrowski), na ogół wystarcza. żeby powiedzieć wszystko, co pomyśli głowa, w sposób czytelny i stosowny. Takie lekkie cofnięcie dobrze robi, język literacki w użyciach wysokich zawsze był, przynajmniej do pewnego momentu, bardziej klasyczny. A już na pewno przekład nie powinien sytuować się w samej czołówce awangardy aktualnie uprawianej poezji. Kolokwialny język nowoczesny bez nowoczesnych realiów i przejawów nowoczesnej psychiki staje się dziwaczny. W sielance wypasione może być bydło na pastwisku, ale już nie okrutny starosta. Śpiewaków operowych można ubrać we współczesne garnitury albo byle jakie szmaty i zmodernizować scenerię, aby stała się aluzyjna i powstał kontrast między nowoczesnymi akcesoriami i klasycznym wykonaniem muzycznym. Tekstu literackiego tak się uwspółcześnić nie da, trzeba by sparafrazować wszystko i w aktualnych realiach pozostałaby sama parabola. Gdybyśmy natomiast do klasycznej dekoracji operowej wstawili jakiś nowoczesny element, na przykład telewizor, to osiągniemy efekt surrealistyczny, czyli przeskoczymy do innego stylu. Problem jednak istnieje. Jeżeli w obrębie słownictwa obscenicznego użyjemy archaizmu, to stanie się on poczciwy, „rzyć" będzie paradoksalnie tylko śmiesznym eufemizmem, a nie ostrą przyprawą, a „de" zabrzmi dziś wręcz banalnie. Może są jakieś inne możliwości, jakiś „tyłek", „zad" z odpowiednimi epitetami, coś takiego, trzeba by zajrzeć do słownika świntuszącej polszczyzny. Zasługują na szacunek tłumacze, którzy czynią próby w tym kierunku i torują drogi nowej estetyce, ponosząc przy tym nieuchronne ryzyko. Bo nie ma innej rady, trzeba sprawdzić, jak to się udaje, jak jest odbierane.

[*transkrypcja: Zofia Marcinek*]

Noty o autorach

Aleksandra Araszkiewicz – magister filologii polskiej i klasycznej, obecnie doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu, stypendystka Università del Salento w Lecce we Włoszech; nauczycielka, tłumaczka. Współorganizatorka oraz uczestniczka wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji, dotyczących zarówno starożytności, jak i wieków późniejszych. Zainteresowania badawcze koncentrują się na teatrze średniowiecznym, ze szczególnym uwzględnieniem dramatycznej twórczości Hroswity z Gandersheim.

Alicja Bielak – studentka Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW, prezeska Interdyscyplinarnego Koła Kultury Staropolskiej, publikowała na łamach „Baroku" oraz „Tematów i Kontekstów", laureatka „Diamentowego Grantu" w ramach którego przygotowuje m.in. edycje krytyczne dzieł Marcina Hińczy.

Dorota Bylewska – doktorantka Wydziału Filologicznego US w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej. Absolwentka polonistyki US, w 2012 r. obroniła pracę magisterską, napisaną w Zakładzie Latynistyki i Kultury Antycznej. Obecnie pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Skwary pracuje nad rozprawą doktorską, dotyczącą wzorów osobowych w parenetycznej literaturze staropolskiej.

Anna Cetera – profesor w Instytucie Anglistyki UW, szekspirolożka, współautorka (odpowiada za redakcję i komentarz naukowy) nowej, przyjętej z dużym uznaniem serii przekładów dzieł Williama Shakespeare'a w tłumaczeniu Piotra Kamińskiego (*Ryszard II*, *Makbet*, *Wieczór Trzech Króli*, *Burza*, *Opowieść zimowa*). Jest także autorką prac krytycznych poświęconych interpretacji sztuk Shakespeare'a, jak również rozpraw o historii i praktyce przekładu: *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce* (2009), *Enter Lear. The Translator's Part in Performance* (2008).

Grzegorz Franczak – filolog klasyczny, polonista, tłumacz literatury łacińskiej (Katullus), neołacińskiej (Jan Kochanowski) oraz włoskiej (Giuseppe Ungaretti, Giacomo Leopardi, Valerio Magrelli). Wykładał język i literaturę polską na uniwersytetach w Trieście, Udine i Lecce, obecnie wykłada na Uniwersytecie w Mediolanie. Za przekład Leopardiego *Nieskończoność. Wybór Pieśni* otrzymał nagrodę „Literatury na Świecie" w roku 2000 za najlepszy debiut translatorski. Wydawca zapomnianych tekstów staropolskich (m.in. Pawła Palczowskiego). W 2013 roku wydał wraz z Aleksandrą Klęczar nowy, szeroko dyskutowany przekład twórczości Katullusa, za który został powtórnie uhonorowany nagrodą „Literatury na Świecie".

Teresa Giermak-Zielińska – wykłada w Instytucie Romanistyki UW, romanistka zainteresowana przede wszystkim historią oraz gramatyką historyczną języka francuskiego (ze szczególnym uwzględnieniem starofrancuskiego). Aktywna zarówno jako tłumaczka jak i teoretyk przekładu. Przekładała literaturę średniowieczną (*Powieść o róży* Wilhelma z Lorris i Jana z Meun, *Skarbiec wiedzy* Brunetto Latiniego, *W krzywym zwierciadle. Wybór średniowiecznej liryki satyrycznej*) jak i renesansową (*Heptameron* Małgorzaty z Nawarry).

Małgorzata Grzegorzewska – wykładowczyni w Instytucie Anglistyki UW i na Wydziale „Artes Liberales", szekspirolożka. Rozpiętość jej zainteresowań naukowych wyznaczają: dramat renesansowy, poeci metafizyczni XVII wieku, Kierkegaardowski egzystencjalizm oraz Nowy Historycyzm. Oprócz Shakespeare'a zajmowała się Johnem Donnem, Andrew Marvellem i Johnem Miltonem. Autorka książki *Trop innego głosu w angielskiej poezji religijnej epok dawnych*.

Piotr Kamiński – tłumacz, krytyk muzyczny, znawca opery. Autor najnowszych, znakomicie przyjętych przekładów Shakespeare'a, stanowiących zaczyn pierwszego polskiego krytycznego wydania dzieł Mistrza znad Avonu. Tłumaczył (na polski) m.in. Jeana Geneta i Samuela Becketta oraz (na francuski) Wisławę Szymborską. Wielokrotnie uczestniczył w realizacji przedstawień teatralnych, współpracując z Romanem Polańskim i Andrzejem Sewerynem, m.in. przy inscenizacjach *Amadeusza* Petera Shaffera, *Tartuffe'a* Moliera i Shakespeare'owskiego *Wieczoru Trzech Króli*. Odznaczony francuskim Orderem Sztuki i Literatury. Autor *Tysiąca i jednej opery*, wydanej pierwotnie w języku francuskim.

Wojciech Kordyzon – studiuje polonistykę i historię sztuki w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych UW. Interesuje się kulturą dawną. Uczy języka polskiego jako obcego.

Natalia Kuc – ukończyła studia równoległe I stopnia na wydziałach Historii Sztuki oraz Lingwistyki Stosowanej UW, studentka studiów II stopnia na wydziale Lingwistyki Stosowanej UW (języki angielski i francuski, specjalizacja ustna). W czasie półrocznego pobytu w Paryżu odbyła staż w Bibliotece Polskiej. Interesuje się przekładem literackim i intersemiotycznym, a także audiodeskrypcją – obecnie bierze udział w projekcie „Open Art – Sztuka współczesna dla wszystkich".

Andrzej Lam – emerytowany pracownik Wydziału Polonistyki UW, jeden z najwybitniejszych polskich tłumaczy. Przekładał przede wszystkim z języka niemieckiego, m.in. literaturę średniowieczną (*Pieśń Nibelungów*, *Minnesang*, *Parsifala*, *Okręt błaznów*), dzieła Anioła Ślązaka (*Cherubinowy wędrowiec*, *Święta uciecha duszy*, *Opisanie czterech spraw ostatecznych*), Johanna Wolfganga Goethego i Friedriecha Schillera. Autor pierwszego, pełnego, polskiego przekładu wierszy Georga Trakla i kanonicznego tłumaczenia utworów Rainera Marii Rilkego. Ponadto przełożył i opracował *Dzieła wszystkie* Horacego. Opracowywał teksty Mieczysława Jastruna, Stanisława Grochowiaka i Karola Irzykowskiego. Laureat licznych nagród i odznaczeń.

Mateusz Machalski – studia na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie ukończone z wyróżnieniem rektorskim (2009–2014). Dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zajmuje się głównie projektowaniem graficznym z naciskiem na identyfikację wizualną oraz projektowanie krojów pism. Autor projektu rodziny 42 odmian krojów pism dla korporacji Tupperware na zlecenie RR Donnelley Europe oraz identyfikacji wizualnej gali Nagrody Solidarności im. Lecha Wałęsy. Dyrektor artystyczny magazynu „Warsawholic". Współzałożyciel grupy produkcyjno-kreatywnej BORUTTA.

Dorota Masłej – doktorantka w Zakładzie Historii Języka Polskiego UAM. Zajmuje się średniowiecznymi polskimi tekstami religijnymi oraz glosami polskimi w polskich i łacińskich tekstach. Do głównych obszarów jej zainteresowań należą semantyka historyczna, stylistyka historyczna.

Krzysztof Mrowcewicz – pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, wybitny historyk literatury, znawca barokowej poezji, uznany edytor. Współzałożyciel Biblioteki Pisarzy Staropolskich – wyjątkowej serii wydawniczej mającej na celu publikowanie dzieł autorów epok dawnych. W jej ramach odpowiadał za druk prac m.in. Kaspra Twardowskiego, Sebastiana Grabowieckiego czy (we współpracy) Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Redaktor *Słownika Polszczyzny XVI wieku* oraz szeregu podręczników szkolnych. W 2012 r. laureat nagrody im. Andrzeja Siemka „Literatury na Świecie" za olśniewający esej poświęcony Danielowi Naborowskiemu: *Małe folio. Historia jednego wiersza*.

Maria Pawełczak – studentka filologii polskiej w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na UAM.

Rajmund Pietkiewicz – biblista, badacz przekładu, pracownik Papieskiego Wydziału Teologicznego we Wrocławiu. Zajmuje się wieloaspektową analizą staropolskich przekładów Biblii w kontekście edytorskim, filologicznym i wyznaniowym. Autor szeregu prac na ten temat, w tym m. in. publikacji: *Pismo Święte w języku polskim w latach 1518–1638*, *Początki nowożytnej hebraistyki chrześcijańskiej oraz Historia Polski historią Biblii pisana*.

Anna Pifko – studentka II stopnia filologii włoskiej UJ (spec. przekładoznawcza), wieloletnia i aktywna członkini Società Dante Alighieri w Katowicach oraz Koła Naukowego Mediewistów w IFR UJ, stypendystka CRA-INITS, początkująca tłumaczka włoskiej poezji dawnej (przełożyła *Sposobem przecudownym* Giacoma da Lentini). Główne zainteresowania naukowe: literatura włoskiego średniowiecza, jej przekład i recepcja w Polsce, dantologia, komparatystyka literacka.

Piotr Sadzik – absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UW. Doktorant w Instytucie Literatury Polskiej UW. Jego teksty publikowane były m.in. w „Twórczości", „Widoku", „Praktyce Teoretycznej" i „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim". Zajmuje się głównie literaturą XX wieku oraz filozofią współczesną (etyczne implikacje dekonstrukcji Jacques'a Derridy, filozofia polityki oraz humanistyka nie-antropocentryczna). Pisze doktorat o Witoldzie Gombrowiczu.

Dorota Sutkowska – filolog klasyczny, świetny dydaktyk i tłumacz, pracownik Instytutu Filologii Klasycznej UW. Współautorka pierwszego pełnego tłumaczenia *Epigrammatum liber. Księgi epigramatów* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (wraz z Magdaleną Piskałą), a także dwóch dzieł Johannesa Keplera: *Sen, czyli wydane pośmiertnie dzieło poświęcone astronomii księżycowej* (wraz z Jarosławem Włodarczykiem) oraz *Noworoczny podarek albo o sześciokątnych płatkach śniegu*.

Marta Wojtkowska-Maksymik – pracownik Instytutu Literatury Polskiej UW, badaczka literatury dawnej zainteresowana polsko-włoskimi związkami kulturowymi w epoce renesansu oraz staropolskimi translacjami (w tym przekładami na polski dzieł Ludovica Ariosta, Torquata Tassa i Baldassarra Castiglionego). Członkini zespołu redagującego i tłumaczącego *Rerum vulgarium fragmenta* Francesca Petrarki, które ukazało się z okazji 700–setnej rocznicy urodzin poety. Autorka *„Gentiluomo cortigiano" i „dworzanin polski". Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano" Baldassarra Castiglionego i w „Dworzaninie polskim" Łukasza Górnickiego*.

Piotr Wilczek – pracownik Wydziału „Artes Liberales" UW, autor szeregu publikacji z zakresu historii literatury dawnej oraz jej przekładów zagranicznych, np. *(Mis)translation and (Mis)interpretation: Polish Literature in the Context of Cross-Cultural Communication*. W książce *Angielsko-polskie związki literackie. Szkice o przekładzie artystycznym* opisał konsekwencje różnych strategii przekładów tekstów dawnych, podkreślając rolę narodowych kanonów literackich.

Jacek Wójcicki – pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, wybitny badacz zajmujący się statusem tłumaczeń w epokach dawnych, ze szczególnym uwzględnieniem okresu od XVI do XVIII wieku. Opracował i wydał kilkanaście książek poświęconych temu problemowi. Szczególnie intensywnie prowadzi badania skupione na polskich przekładach dokonanych w epokach dawnych. Sam tłumaczył Katullusa, jako pierwszy, zrywając z silnym tabuizowaniem twórczości rzymskiego neoteryka.

Łukasz Wróbel – adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej UW. Autor książki *„Hylé" i „noesis". Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Prowadzi badania poświęcone zagadnieniu referencji oraz rozmaicie konceptualizowanym relacjom literatury i teorii literatury z filozofią. Zajmuje się historią doktryn literaturoznawczych. W obręb jego zainteresowań wchodzi również architektonika gatunków encyklopedycznych.

Indeks

A
Abrahamowicz Danuta 26
Adams James Noel 40, 239, 242
Ajdukiewicz Kazimierz 199
Ajdukiewicz Maria 199
Akcjusz 43
Albius Tibullus zob. Tibullus
Aldhelm 17
Aleksandrowska Elżbieta 26
Alighieri Dante 147, 149, 152, 154–155, 157–160, 162, 164, 319
Amyot Jacques 99–101, 104
Andrea Balthasar 83
Andronikus Liwiusz 96
Antoniukowa Barbara 308
Apollodor z Karystos 97
Araszkiewicz Aleksandra 18, 21, 316
Arator 17
Arcimboldo Giuseppe 271, 282
Ariosto Ludovico 238, 254, 320
Arystoteles 56, 71–72, 190–192, 195, 204–205, 207, 244, 257, 277, 283, 289, 304–305, 307–308
Aschbach Joseph 18,
Ashworth-Underwood Edgar 209
Auerbach Erich 18
Augustyn św. 98, 260–261
Aulus Gellius zob. Gelliusz
Aulus Persius Flaccus zob. Persjusz
Aurelius Prudentius Clemens zob. Prudencjusz
Awitus 17
Axer Anna 58

B
Babnis Maria 81
Backer Anne-Marie de 169
Backvis Claude 297
Bacon Francis 284
Baker Mona 97
Balcerzan Edward 149, 162, 222
Balducci Marino Alberto 150–151, 159, 162
Ballard Michel 97
Bałuk-Ulewiczowa Teresa 61–62
Bandtkie Jerzy Samuel 12
Barańczak Stanisław 217–218, 220, 222–225, 228, 231, 302, 237
Barthes Roland 167, 278
Bartłomiej z Wrocławia 27
Bartmiński Jerzy 109
Bartol Krystyna 189–190
Bassnett Susan 8
Batory Stefan 59
Bąk Stanisław 201
Beckett Samuel 212, 317
Beda św. 17
Bednarczyk Andrzej 188
Belmont Leo 302
Bełdowski Stanisław 201
Bembo Pietro 246, 262
Benjamin Walter 176, 281
Berman Antoine 8, 149, 151, 162–163,
Bertini Ferruccio 16–18, 22, 24
Besse Pierre 169
Bezzola Guido 159
Biagioli Niccolò Giosafatte 154, 159, 162
Bielak Alicja 212, 222, 228, 232, 238, 249–250, 264, 270, 283–285, 287–288, 293, 296, 308, 316

Bielik-Robson Agata 269
Bieńkowski Tadeusz 56
Biernat z Lublina 74
Blaesus Pedius 44
Blahoslav Jan 5
Bloom Harold 35
Bobrowicz Ireneusz 13
Boccaccio Giovanni 159, 264
Boecjusz 17
Bogusławski Wojciech 222, 226
Bolemowski Feliks 130
Bonnefoy Yves 167, 173
Borges Jorge Luis 176
Borowski Andrzej 193
Borowy Wacław 63
Boryś Wiesław 14, 153
Bosco Umberto 154, 157
Botero Giovanni 257, 259
Bowie Ewen 33
Boy-Żeleński Tadeusz 233, 302, 312
Boyé Edward 264
Bracciolini Poggio 36
Brandstaetter Roman 222, 225, 228
Brandwajn Rachmiel 227
Brant Sebastian 262, 299
Breza Edward 107
Brożek Mieczysław 20, 79
Brückner Aleksander 14, 75, 250, 253
Bruni Leonardo 14
Brzękowski Jan 165–166
Budny Szymon 5, 7–9, 129–137, 141, 145–146
Budzyk Kazimierz 34
Bukowski Piotr 63, 148–150, 163
Burton Robert 186, 188–190, 193–196, 198–205, 207–211
Butenko Bohdan 26
Büttgen Philippe 11
Bylewska Dorota 216
Byron George 147

C
Caillois Roger 167
Caius Helvius Cinna zob. Cynna Helwiusz
Caius Julius Caesar Octavianus zob. August Oktawian
Calcar Jan van 209
Calvino Italo 170–171
Calvus 42
Camerarius Joachim 83, 92–93
Camões Luís Vaz de 262
Capps Edward 38
Cary Edmond 100
Castiglione Baldassare 57, 238, 243–244, 246–247, 254–255, 320
Celtis Konrad 16, 18–19
Ceriol Fadrique zob. Furió Ceriol Fadrique
Cervantes Miguel de 96, 262
Cetera Anna 212, 214–215, 217, 220–221, 223–229, 234, 236–237, 247, 316
Cezar Juliusz 42, 69, 71–72, 101, 220, 268
Chandler Raymond 212
Chariton z Afrodyzji 33, 47
Chądzyńska Zofia 176
Chiavacci Leonardi Anna Maria 147, 152, 155, 157–159, 162
Chmaj Ludwik 192, 210
Chrysander Friedrich 231
Cichowicz Stanisław 171
Cinzio Giambattista Giraldi 262

Claudius Galenus zob. Galen
Claudius Ptolemaeus zob. Ptolemeusz
Cole Douglas 19
Connington John 38
Corneille Pierre 175, 226–227
Courier Paul Louis 99–100
Cratinos 47
Crignon de Oliveira Claire 196
Cyceron 43, 71–72, 96, 101, 193–194, 241
Cyncynat 43, 52
Cynna Helwiusz 241
Cytowska Maria 193
Czajkowski Andrzej 236
Czartoryski Adam Kazimierz 222
Czechowic Marcin 136
Czechowicz Józef 301
Czermak Wiktor 58, 61–62, 66, 70, 73
Czerniatowicz Janina 8, 132, 137
Czubek Jan 29, 238, 243, 252, 308

D
D'Alembert Jean le Rond 304
D'Ulloa Alfonso 61, 64–65, 68, 71
Da Montefeltro Guidobaldo 244–245
Dacier Anne 102–104
Daniel z Łęczycy 129–131
Dantyszek Jan 27
Decimus Iunius Iuvenalis zob. Juwenalis
Dedecius Karl 94–96, 98, 100, 104, 165
Dee John 282
De La Motte Antoine Houdar 103–104
De Porchères Laugier Honorat 270, 274, 286, 292
De Putt Errijk zob. Puteanus Erycjusz
De Voragine Jakub 22
Del Zotto Carla 17
Delon Michel 204
Demokryt z Abdery 190, 192, 194–196, 199–200, 205, 208–211
Déprats Jean-Michel 220, 235–236
Derrida Jacques 171, 207, 320
Descartes René zob. Kartezjusz
Desiderius Erasmus zob. Erazm z Rotterdamu
Diodati Giovanni 5
Diodor Sycylijski 157
Dionizjusz 196
Dmochowski Franciszek Ksawery 302
Dobzinski Charles 166
Dolce Ludovico 61, 64–65, 68, 71, 262
Dolet Étienne 98, 101
Donne John 202–203, 317
Du Bartas Guillaume de Salluste 29, 175, 270
Du Bellay Joachim 98–99, 102
Du Bouchet André 167, 173
Dudycz Andrzej 80
Dürer Albrecht 17
Dymitr I Samozwaniec 257–258
Dziechcińska Hanna 56, 71–72,

E
Eborowicz Wacław 261
Eco Umberto 150, 157
Eder Maciej 73–74
Eginard 17
Eliot Thomas Stearns 208
Erazm z Rotterdamu 5, 7, 9–11, 17, 77
Estreicher Karol 58, 131, 134
Eupolis 47, 55
Ezop 71–72

F
Falconius zob. Sokołowicz Tomasz
Faleński Felicjan 263

Falęcka Barbara 193
Febbo Monica 270
Ferrari Giovanna 203
Flacelière Robert 33
Flavius Eparchius Avitus zob. Awitus
Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus zob. Justynian I Wielki
Fortunat Wenancjusz 17
Foscolo Ugo 159
Franczak Grzegorz 238–239, 241, 244, 247, 249–250, 252–253, 257, 263–264, 266–268, 310, 317
Fribelius Michael 8
Frick David A. 132
Fryderyk V Wittelsbach (Król Zimowy) 274
Furió Ceriol Fadrique 57–62, 64–66, 68–71, 75

G
Gaius Iulius Caesar zob. Cezar Juliusz
Gaius Lucilius zob. Lucyliusz
Gaius Sallustius Crispus zob. Salustiusz
Gaius Suetonius Tranquillus zob. Swetoniusz
Gaius Valerius Catullus zob. Katullus
Gajda Janusz 62
Gajda Zdzisław 209
Galen 71, 251
Galileusz 269, 271
Gall Anonim 20, 26
Garwaski Stanisław 64
Gautier Théophile 167
Gelliusz 14, 243
Genet Jean 212, 317
Genette Gérard 67, 69, 167
Gibińska Marta 214
Giermak-Zielińska Teresa 15, 291, 317
Giszczak Jacek 170
Giżycki Jerzy 12–13
Godlewski Grzegorz 109
Goethe Johann Wolfgang 100, 303, 312, 318
Goldwyn Robert M. 189
Gombrowicz Witold 168, 223, 278, 279–282, 285, 320
Gonzaga Elisabetta 245
Gorzkowski Albert 27
Gostyńska Dorota 190–191, 193–194
Gottsched Johann Christoph 18
Górnicki Łukasz 57, 74, 238, 243–247, 254–256, 263, 320
Górski Jakub 56–76
Górski Konrad 133
Grabowiecki Sebastian 319
Grant Williams R. 201
Graves Robert 297
Greenblatt Stephen 36
Grimm Jacob 20
Grimm Wilhelm 20
Grochowiak Stanisław 318
Grodecki Roman 20
Gromska Daniela 195
Groto Luigi 262
Grzegorzewska Małgorzata 15, 317
Grześkowiak Radosław 203
Guez de Balzac Jean-Louis 100–101
Gurgul Monika 163
Gwagnin Aleksander 257, 259

H
Habsburg Filip II 64, 72
Habsburg Maksymilian II 80
Habsburg Rudolf II 277

Haller Jan 27
Händel Georg Friedrich 231
Hannibal 71
Hanuszkiewicz Adam 217–218
Henryk IV Probus (Prawy) 300
Heckscher William Sebastian 187
Heffernan George 192
Hellingrath Berthold 302
Hemar Marian 312
Henryk IV Burbon 274–275
Heraklit z Efezu 210–211
Herbert Zbigniew 284–285
Herjean Philippe 176
Herman Jerzy 26
Hermans Theo 8
Herodot 81
Hersant Isabelle 9
Hersant Yves 9
Hertz Paweł 168
Heydel Magda 63, 148–150, 163
Heym Georg 301
Hieronim św. 5, 14, 17, 19, 71–72, 97, 259–261
Hińcza Marcin 316
Hippokrates 71–72, 189–190, 194, 196, 198–199
Hirsch David A. Hedrich 203
Hölderlin Friedrich 167, 299, 302–303
Hollier Denis 169
Hołowiński Ignacy 213, 222, 224, 227–228
Homer 31, 36, 39, 42, 71, 81, 102–104
Homeyer Helene 18
Horacy 17, 28–29, 32–33, 36, 39, 42, 46, 50–51, 55, 96, 192, 240, 259, 265–267, 293–300, 302, 304, 306–307, 311–314, 318
Hroswita z Gandersheim 16–24, 316
Huet Pierre Daniel 102

I
Ingarden Roman 295
Irzykowski Karol 318
Izokrates 56

J
Jan z Meun 317
Janik Joanna 40, 239
Janson Tore 22
Januszowski Jan 58, 60–61, 64, 69
Jarrott Catherine A. L. 7, 10
Jastrun Mieczysław 318
Jeleński Konstanty (Kot) 165–171, 173–178, 180–182, 184–185, 288
John Christopher St. 18
Johnson Barbara 208
Jonasz prorok 260–261
Jonson Benjamin 284
Jougan Alojzy 22
Jurewicz Oktawiusz 295
Jurkowlaniec Grażyna 7
Justynian I Wielki 71–72
Juwenalis 28

K
Kaden-Bandrowski Juliusz 315
Kallimach z Cyreny 20, 241, 248–249, 252
Kamieniecki Jan 132
Kamiński Piotr 214, 216–218, 221, 223–224, 226, 228, 230–232, 234–236, 247, 316–317
Karatnicka Elżbieta 308
Karłowicz Jan 153
Karpiński Adam 175, 177, 193, 203, 270
Karski Edward 95
Kartezjusz 188, 192, 199, 205, 207, 210

Katullus 238–244, 247–250, 252–253, 264–268, 297–298, 308–310, 313–314, 317, 321
Kawecka-Gryczowa Alodia 133
Kawieczyński Albrecht 129, 135
Kawieczyński Hektor 129, 135
Kawieczyński Maciej 129, 131, 133, 135
Kelley Edward 282
Kelly Stuart 36–37
Kepler Johannes 200, 320
Kiszka Jan 130
Kizik Edmund 78, 80, 83–84, 87, 92
Klaudiusz 242
Kleiner Juliusz 295
Klemensiewicz Zenon 25
Kleofont 277
Kleszczowa Krystyna 107
Klęczar Aleksandra 241, 247–248, 250, 317
Klimkiewicz Anna 163
Klug Joseph 79
Kłoczowski Jan Marian 171
Kłokocki Stanisław 304
Kmita Jan Achacy 296
Knapski Grzegorz 27
Kniaźnin Franciszek Dionizy 295–296
Knoeff Rina 187
Kochan Anna 75
Kochanowski Andrzej 240
Kochanowski Jan 12–13, 74, 81, 197, 205, 238, 248, 262, 273, 295, 298–299, 303, 305, 307, 311–312, 317
Kochanowski Piotr 240
Koller Werner 63
Komendant Tadeusz 37
Komorowska Hanna 86
Kopacki Andrzej 176
Kopaliński Władysław 94
Kora (Sipowicz Olga Aleksandra) 200
Kordyzon Wojciech 268, 293, 299, 301, 310, 312, 318
Korolko Mirosław 74, 193
Korotajowa Krystyna 133
Korsak Julian 147–157, 159–164
Kossowska Maria 131–132
Koszutski Stanisław 57
Kot Stanisław 8, 131
Kowalczyk August 237
Kozak Agata 170, 182
Koziara Stanisław 109
Koźmian Kajetan 296
Krajewski Wojciech 133
Krajka Wiesław 109
Krasicki Ignacy 222, 295
Kraszewski Józef Ignacy 227
Krauze-Karpińska Joanna 270
Kresa Monika 106
Kristeva Julia 167
Kromer Marcin 81
Krońska Irena 189
Kryński Adam Antoni 153
Krzemieniowa Krystyna 9
Krzycki Andrzej 27
Krzyszkowski Wawrzyniec 135
Krzywy Roman 15, 258, 297
Krzyżanowski Julian 74–75
Kubińska Olga 14
Kubiński Wojciech 14
Kuc Natalia 318
Kuciak Agnieszka 263
Kuczman Kazimierz 7
Kukulski Leszek 177–178
Kumaniecki Kazimierz 239, 295
Kupis Bogdan 189
Kwilecka Irena 134
Kwintylian 56

L
Labeo Attius zob. Labeon Akcyjusz
Labeon Akcyjusz 39, 42
Laertios Diogenes 189
Lam Andrzej 50, 239, 262, 264, 266–267, 293–294, 297–301, 304, 307, 309–311, 313–314, 318
Lambert José 8
Lang Peter 8
Lange Antoni 300
Latini Brunetto 317
Le Clerc Jean 7
Leconte de Lisle Charles Marie René 103
Lefevere André 8
Lentini Giacomo da 319
Leńczuk Mariusz 107
Leon Hebrajczyk 262
Leopardi Giacomo 317
Leśniak Kazimierz 189, 191
Libicki Jan 304, 306–307
Lichański Jakub Zdzisław 57–58
Linde Samuel Bogumił 34, 201, 314
Lipińska Ewa 91
Lipszyc Adam 269
Litmanowicz Władysław 12–13
Litwornia Andrzej 147–149
Lobwasser Ambrosius 287
Longos 99
Lord Albert Bates 109–110
Lorichius Reinhardt 57
Luberti Matilde 159
Lubomirski Stanisław Herakliusz 177
Lucius Accius zob. Akcjusz
Lucius Livius Andronicus zob. Liwiusz Andronikus
Lucius Quinctius Cincinnatus zob. Cyncynat
Lucyliusz 46
Ludwik I Pobożny 300
Ludwik z Grenady 60
Lukan 17
Lund Mary Ann 199
Lupus Lentulus 46
Luther Martin 5, 12

Ł
Łabęcki Daniel 134
Łempicki Stanisław 58
Łęczycki Paweł 257, 259
Łotman Jurij 149
Łukasiewicz Małgorzata 201

M
Maciejowski Samuel 245, 256
Magnin Charles 16, 18
Magoun Horace Winchell 189
Magrelli Valerio 317
Maier Michael 276
Majcher Grażyna 297
Majewski Paweł 109
Makrobiusz Ambrozjusz Teodozjusz 204
Maleczyński Karol 26
Malherbe François de 101, 174–176
Malmkjær Kirsten 97
Małgorzata z Nawarry 317
Mandybur Tadeusz 28
Manzoli Pietro Angelo zob. Palingenius
Marcinek Zofia 315
Marciniak Katarzyna 15
Marcjon 8
Marcus Annaeus Lucanus zob. Lukan
Marcus Fabius Quintilianus zob. Kwintylian

Marcus Tullius Cicero zob. Cyceron
Marie de France 97
Marinelli Luigi 287
Marino Giambattista 175–176, 178, 277, 286–287
Markiewicz Henryk 303
Markowski Michał Paweł 177, 278
Marquard Odo 9
Martin John R. 187
Martin Serge 170
Martina Antonio 157
Marvell Andrew 317
Masłej Dorota 109, 319
Maślanka-Soro Maria 150, 158–159
Matuszewicz Marcin 304
Maurus 26
Mączyński Jan 45, 250–251
Melanchton Filip 81
Ménage Gilles 101
Menander 97
Mencwel Andrzej 109
Merczyng Henryk 131, 133–136
Michalski Mateusz 318
Michalski Sergiusz 115
Michałowska Teresa 56, 59, 109, 193
Mickiewicz Adam 147, 166, 248, 263, 299, 302
Mikulski Tadeusz 26
Milecki Aleksander 67
Milton John 317
Miłosz Czesław 165
Miłosz Oskar 165
Minasowicz Józef Epifani 26, 30–31, 34–35, 38, 40, 304
Miszalska Jadwiga 147–149, 163
Mitchell Dolores 187
Mokrzecki Lech 80
Molier 317
Montaigne Michel de 262
Moore Thomas 147
Morawski Kazimierz 57–58, 69–70
Mörike Eduard 301
Morsztyn Jan Andrzej 165, 169, 171, 173–178, 180–185, 226–227, 287
Mounin Georges 99–100, 102, 104
Mrowcewicz Krzysztof 37, 177, 183, 197, 203, 269–272, 276, 279, 281–282, 284, 286–289, 291–292, 303, 319
Mucjusz zob. Scaevola Mucius
Musil Robert 274

N
Naborowski Daniel 29, 37, 177, 183, 269–279, 281–292, 304, 319
Nadolski Bronisław 60, 81
Naganowska Irena 94
Naganowski Egon 94
Napierski Stefan 302
Nergaard Siri 149–150
Neron 39, 44, 71–72
Nida Eugene 63, 149–150
Niedźwiedzki Władysław 153
Niemcewicz Julian Ursyn 167
Niemojewski Stanisław 258–259
Nietzsche Friedrich 200–203, 209
Niklewiczówna Krystyna 59, 62
Norton Charles Eliot 203
Norwid Cyprian Kamil 167, 169
Novalis 100, 182
Nowak Zbigniew 83–84, 92
Nowicka Wanda 192
Nowicka-Jeżowa Alina 175, 178

O
O'Malley Charles Donald 189
Ocieczek Renarda 60, 107
Ocieski Jan 256
Odyniec Antoni Edward 147–148
Oktawian August 72, 304, 306
Olszewski Witold 189
Opacki Ireneusz 107
Opaliński Krzysztof 28
Orozjusz Paweł 157
Osiński Ludwik 226
Otwinowska Barbara 78, 193, 197, 208
Owidiusz 17, 40, 46, 240, 263

P
Pacuvius Marcus 43–44
Padoan Giorgio 159
Page Thomas Ethelbert 38
Palczowski Paweł 317
Palingenius 57
Palmer Robert 20
Pankowski Marian 166, 169
Publius Papinius Statius zob. Stacjusz
Paprocki Bartosz 61–62
Pasquini Emilio 154–155
Paszkowski Józef 222–223, 228
Paszkowski Marcin 257, 259
Paweł św. 11
Paweł z Krosna 27, 35
Pawełczak Maria 10, 319
Pawlak Wiesław 193
Payne Michael 207
Pelc Janusz 56, 58, 60, 197
Perrot d'Ablancourt Nicolas 100–102
Persjusz 26–47
Petrarca Francesco 238, 263, 270, 286, 320
Petrycy Sebastian 257, 259, 296–297, 304–307
Picone Michelangelo 158
Pietkiewicz Rajmund 130, 319
Pietrkiewicz Jerzy 165
Pifko Anna 319
Piskała Magdalena 320
Placial Claire 101
Platon 36–37, 56, 71, 266
Plaut 102, 268
Plezia Marian 20, 22, 26–27, 113
Pliniusz 71–72, 251, 267
Podbielski Henryk 192
Polański Roman 317
Pollak Roman 58, 79
Pomian Krzysztof 177
Ponge Francis 165, 169–185
Poniatowski Stanisław August 222, 304, 306
Popiel Paweł 103
Popowski Remigiusz 22
Porębowicz Edward 148
Possevino Antonio 257
Potkowski Edward 109
Poulet Georges 289
Preisner Walerian 147–148, 160
Prokop Jan 94
Propercjusz 240
Prudencjusz 17
Prus Bolesław 314
Przyboś Julian 168
Przybylski Jacek Idzi 26, 31–35, 38, 48, 53–54, 264, 296, 304
Pseudo-Hippokrates 189–190, 196, 199–200, 205
Ptolemeusz 81
Publius Cornelius Tacitus zob. Tacyt
Publius Ovidius Naso zob. Owidiusz
Publius Vergilius Maro zob. Wergiliusz

Puda-Blokesz Magdalena 109
Puteanus Erycjusz 28

Q
Olivétan Pierre Robert 5
Quaglio Antonio Enzo 154–155, 159
Quignard Pascal 37, 278, 281
Quintus Horatius Flaccus zob. Horacy

R
Rabelais François 312
Radwan Jan 271
Radziwiłł Janusz 276
Radziwiłł Jerzy 62
Radziwiłł Krzysztof 271, 276
Radziwiłł Mikołaj Krzysztof (Sierotka) 135
Radziwiłłówna Barbara 245
Ramsay George Gilbert 38
Ravaillac François 285
Reggio Giovanni 154, 157
Reina Casiodoro de 5
Reis Zygmunt 253, 308
Rej Mikołaj 57, 74–75, 79, 289
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 186–188, 190, 202, 209–210
Rescius Stanislaus zob. Reszka Stanisław
Reszka Stanisław 7
Reuther Kilian 17
Rhode Jacob 81, 83
Ricoeur Paul 148
Riesenkampf Jan 206
Rilke Rainer Maria 199, 318
Robbe-Grillet Alain 172
Rodowska Krystyna 170
Rojszczak-Robińska Dorota 105
Ronsard Pierre de 175, 273
Rosset Tomasz F. de 177
Rosvita zob. Hroswita z Gandersheim
Rothe Hans 129
Rottmaier Georg 11
Rouse William Henry Denham 38
Rudd Niall 33
Ruscelli Girolamo 254
Rusinek Michał 25, 63
Rybiński Jan 81–82, 93
Rygiel Stefan 28
Rykaczewski Erazm 194
Rylance Mark 219
Rzepka Wojciech Ryszard 77, 79, 106

S
Sadzik Piotr 217, 228, 235, 243, 245–246, 254, 260, 262, 264, 269, 275, 277, 280–281, 291, 320
Safarewicz Jan 294
Safona 17
Salustiusz 71–72
Salwa Piotr 149, 270
Sarbiewski Maciej Kazimierz 27, 193, 270, 320
Sartre Jean-Paul 171–172, 182
Sawa Robert 58
Scaevola Mucius 46
Schad John 207
Schardius Simon 62
Schedel Krzysztof 28
Scheffler Johannes zob. Silesius Angelus
Schiller Friedrich 318
Schlegel August Wilhelm 213, 227
Schnayder Jerzy 294

Scholz Friedrich 129
Schulz Bruno 34
Scypion 46
Seduliusz 17
Seredyński Władysław 177
Seretny Anna 91
Serreau Geneviève 168
Seweryn Andrzej 214, 236, 317
Sextus Propertius zob. Propercjusz
Sękowski Jan 29, 32–33, 38, 45, 238, 295
Sęp Szarzyński Mikołaj 203, 275, 319
Shaffer Peter 317
Shakespeare William 167, 188, 193, 201, 203, 205, 212–237, 247, 264, 273, 279, 283–285, 316–317
Sienkiewicz Henryk 307
Siennik Marcin 252
Sieradzka Aldona 237, 292
Silesius Angelus 299–301, 312, 318
Singer Charles 209
Sinko Tadeusz 192
Sito Jerzy 222–223, 302
Skarga Piotr 313
Skierska Izabela 117
Skimina Stanisław 26–27, 29, 31, 193
Skucińska Anna 63
Skwara Ewa 21
Skwara Marek 316
Sławek Tadeusz 190, 194, 199
Słomczyński Maciej 222, 228–229, 231
Słonimski Antoni 233
Słonkowic Marcin 26, 28–35, 38, 40, 43
Sobczak Piotr 33
Sobieski Jakub 285–286
Sobol Elżbieta 186
Sokołowska Jadwiga 197
Sokołowicz Tomasz 134
Sokrates 36–37, 71–72
Sollers Philippe 167, 172
Solon 71–72
Sommer Piotr 269
Sorensen Merethe 22
Sperone Speroni 262
Spinoza Baruch 205
Stabryła Stanisław 192
Stacjusz 17
Stadler Ernst 301
Stadnicki Marcin 258–259
Staff Leopold 300, 303, 307
Stagiryta zob. Arystoteles
Statorius Pierre zob. Stojeński Piotr
Steiner George 14, 98
Stepnowski Adam 175
Stępień Paweł 15, 173
Stępkowski Aleksander 61
Stoichita Victor 177
Stojeński Piotr 79–82, 93
Strabon 81
Strecker Karl 18, 20, 23
Streckfuss Karl 148, 154
Stróżyński Tomasz 67
Strzelczyk Jerzy 17, 19
Stuart Elżbieta 274
Sulima Roch 109
Süss von Kulmbach Hans 17
Sutkowska Dorota 15, 320
Swetoniusz 31, 268
Swoboda Tomasz 171–173, 184
Szczucki Lech 62
Szeżyńska–Maćkowiak Krystyna 172
Szujski Piotr 258
Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 170

Ś
Ślaski Jan 59–61, 63, 68
Ślązak Anioł zob. Silesius Angelus
Ślęk Ludwika 193
Śniedziewski Piotr 204
Świderkówna Anna 238, 252, 254, 308–309
Święch Jerzy 163

T
Tacyt 44, 81, 101
Talma François Joseph 307
Tarnawski Władysław 222
Tasso Torquato 238, 262, 320
Taszycki Witold 8, 79
Terencjusz 16–18, 97, 102
Terentius Afer zob. Terencjusz
Tesauro Emanuele 192
Thiel-Jańczuk Katarzyna 177
Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus zob. Klaudiusz
Tibullus 240
Tieck Ludwig 213
Titus Maccius Plautus zob. Plaut
Trakl Georg 299, 301, 318
Trithemius Johannes 276
Tullia D'Aragona 262
Tuwim Julian 243
Twardowski Kasper 319
Twardzik Wacław 106
Tycjan 209
Tyndale William 5

U
Ulicka Danuta 206
Ulrich Leon 222–223, 225, 228
Ungaretti Giuseppe 238, 317
Ungler Florian 79
Urbanek Dorota 95–96
Urbańczyk Stanisław 113, 118–119, 123–124
Urbański Robert 18

V
Vaenius Otto 295
Van Rogger Andreucci Christine 170
Vecelli Tiziano zob. Tycjan
Venantius Honorius Clementianus Fortunatus zob. Fortunat Wenancjusz
Verdiani Carlo 165
Vesalius Andreas 209
Vida Marco Girolamo 12
Villon François 312
Vincent Nigel 22
Vives Juan Luis 83, 92–93
Vogler Georg Joseph 301
Volckmar Nicolaus 77–80, 82–93
Voltaire zob. Wolter
Von der Vogelweide Walther 300
Von Eichendorff Joseph 301
Von Eschenbach Wolfram 300, 310
Von Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr zob. Novalis
Von Winterfeld Paul 18

W
Walezy Henryk 59
Wańkowicz Melchior 308–309
Warneńczyk Władysław 71–72
Warron Marek Terencjusz 43
Warszewicki Krzysztof 61–62, 66
Warszycki Jan Kazimierz 28
Warszycki Stanisław 28
Wasilewska Anna 170, 174
Wat Aleksander 165

Ważyk Adam 168, 267
Weintraub Wiktor 29, 270
Wergiliusz 17, 44–45, 152–153, 156, 159–160, 240–241, 293, 296, 306, 313
Werpachowska Anna 57
Wieczorkiewicz Anna 187
Wieleżyńska Ewa 176
Wielgus Stanisław 20
Wierzbięta Maciej 79
Wierzbowski Teodor 62
Wietor Hieronim 79
Wigura Franciszek 147
Wilczek Piotr 15, 35, 245, 320
Wilhelm z Lorris 317
Williams Craig 201, 242
Winckelmann Johann Joachim 239
Winniczuk Lidia 29, 38, 295, 297
Witko Andrzej 7
Witkowski Stanisław 12
Włodarczyk Jarosław 320
Wojtkowska-Maksymik Marta 15, 243–244, 246–247, 250, 252, 254–255, 262, 264–265, 320
Wolter 104, 293
Woźniak Monika 163
Wójcicki Jacek 34, 239, 241, 252, 293, 296–297, 300, 302, 304, 307–309, 311, 313–314, 321
Wróbel Łukasz 206, 321
Wujek Jakub 313
Wydra Wiesław 77, 79, 106, 111–125
Wyspiański Stanisław 226

Z
Zagajewski Adam 186
Zalewska-Jura Hanna 196
Zalewski Ludwik ks. 131, 136–137
Załucki Marian 225
Zamenhof Ludwik 257
Zarychta Paweł 63
Zielińska Joanna 177
Zieliński Krzysztof Włodzimierz 196
Zuber Roger 98
Zygmunt August II 59, 245, 255–256

Ż
Żeromski Stefan 314

INTERDYSCYPLINARNE
KOŁO KULTURY
STAROPOLSKIEJ