

Radosław Rusnak

"Homo metaphoricus" jako morderca : koncept w "Rzezi niewiniątek" Giambattisty Marina i w jej polskim tłumaczeniu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 95/3, 73-89

2004

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

RADOSŁAW RUSNAK

„HOMO METAPHORICUS” JAKO MORDERCA
KONCEPT W „RZEZI NIEWINIĄTEK” GIAMBATTISTY MARINA
I W JEJ POLSKIM TŁUMACZENIU

Rzeź niewiniątek, poemat religijny Giambattisty Marina oparty na ewangelicznym wątku mordu na dzieciach betlejemskich (pierwodruk: Neapol 1632), w literaturze przedmiotu jest umieszczany wyraźnie na uboczu artystycznych dokonań Neapolitańczyka. Pod względem zainteresowania badaczy ustępuje znacznie jego lirykom czy też megapoematowi *L'Adone*, mogąc liczyć jedynie na efektowne, acz ogólnikowe określenia, takie jak „*opericciuola*”¹, „*versi chiesaioli*”², „*un'opera pesante e afosa*”³, „*del tutto priva di doti poetiche*”⁴, prawie wszystkie zgodnie niepochlebne⁵.

Fakt ten dziwi tym bardziej, że z diametralnie innym odbiorem utwór ów spotkał się nie tylko w czasach, w których powstał, ale i w o wiele późniejszych. Dowodzą tego wyjątkowo liczne wznowienia (kolejne dwa wydania już w rok po pierwodruku)⁶, tłumaczenia na kilka języków europejskich⁷ oraz wpływ, jaki wywarł na pisarzy⁸, malarzy⁹ i kompozytorów¹⁰ różnych epok. Poemat o niewiniąt-

¹ B. Croce, „*La Strage de gl'Innocenti*”. W: *Varieta di storia letteraria e civile*. Seria 1. Bari 1935, s. 106.

² E. Cecchi, *I grandi romantici inglesi*. T. 2. Milano 1981, s. 350.

³ G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*. Milano 1969, s. 46.

⁴ M. Fu[bini], *Strage degli innocenti*. Hasło w: *Dizionario letterario Bompiani. Opere*. T. 7. Milano 1949, s. 264.

⁵ Odnotować tu jednak warto i głos przeciwny. G. P. Maragoni (*Ottave in boccio e ottave in fiore*. W: *The Sense of Marino*. New York 1994, s. 218) przyznaje mianowicie: „*il poemetto procura di farsi leggere con diletto*”.

⁶ Poszczególne wydania *Strage* rejestrują A. Borzelli (*Storia della vita e delle opere di Giambattista Marino*. Napoli 1925, s. 294–295) oraz F. Giambonini (*Bibliografia delle opere a stampa di G. B. Marino: 1700–1940*. „Studi Secenteschi” 1995).

⁷ Wymienione one zostały w: R. Rusnak, „*Ale co może litość przeciw zajadłości?*”. „*Rzeź niewiniątek*” *Giambattisty Marina w anonimowym polskim tłumaczeniu*. „Prace Literackie” 2003, s. 6.

⁸ Wskażmy tu, odkryty przez T. Kardosa, wpływ *Strage* na węgierski poemat autorstwa N. M. Zrinyiego o zdobyciu Szigetu – zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000, s. 68.

⁹ Wydaje się, że dość wyraźną zależność można wyznaczyć między Marinowym ujęciem motywu rzezi a dziełami Nicolasa Poussina, Pietro Testy, Massima Stanzione, Valeria Castella, Petera Paula Rubensa (zob. E. Cropper, *Marino's „Strage degli innocenti”*. Poussin, Rubens and Guido Reni. „Studi Secenteschi” 1992), Orbeta i Pasquale Ottina (zob. A. Belloni, *Giambattista Marino e pittori veronesi suoi contemporanei*. „Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze, lettere, arti e commercio di Verona” seria 6, t. 4 (1903)).

¹⁰ Maragoni (*op. cit.*, s. 218) odnajduje powinowactwo między *Rzezią niewiniątek* a takimi

kach zyskał poklask nie tylko kulturowo obytych odbiorców¹¹, ale i prostego ludu południowej Italii¹², do którego wyobraźni zdecydowanie silniej przemawiać musiały kreślone w nim obrazy aniżeli wyrosłe w hermetycznym świecie splendorów dworskich erotyki bądź poematy pasterskie. Na podobny rozgłos – co być może zaskakujące – nie zasłużył nawet *L'Adone*, a i sam Marino, jak świadczy o tym jego list do Ciottiego, stawiał wyżej swój epos o zamordowaniu Młodzianków¹³.

A zatem, choćby z uwagi na przypisywane mu niegdyś znaczenie, warto ponawiać próby głębszego odczytania ostatniego z utworów Marina, którego tekst zresztą jawi nam się jako efekt bardzo specyficznego wykorzystania typowej dla włoskiego autora poetyki.

Podjęcie rozważań na temat *Strage de gl'Innocenti* okaże się dodatkowo uzasadnione w kontekście badań nad marinizmem polskim, który dzięki czynionym od niedawna wysiłkom przybiera należny mu wymiar na tle literatury rodzimego baroku¹⁴. Interesującym obiektem obserwacji może tu być polskie tłumaczenie poematu o Młodziankach nieznanego autorstwa, jakie dochowało się do naszych czasów w jednym z rękopisów wchodzących dawniej w skład zbiorów biblioteki klasztoru w Żywolicach na Białorusi (dziś Ossolineum, sygn. 4872/I)¹⁵. *Opisanie zabicia niewinnych Młodzianków* dzięki swojej względnej wierności wobec oryginału wykazuje liczne cechy poetyki marinistycznej, nawet pomimo widocznych na przestrzeni całego tekstu braków warsztatowych tłumacza.

Strage de gl'Innocenti ukazuje się drukiem, wobec czego unika losu innych pozostawionych przez Neapolitańczyka utworów, które bezpowrotnie przepadły¹⁶ w wyniku szczególnej sytuacji, w jakiej znalazł się Marino w końcowym okresie swojego życia. Entuzjastyczne przyjęcie, jakie towarzyszyło mu w niewidzianej od ośmiu lat ojczyźnie, nie było w stanie przesłonić faktu, iż wydany w Paryżu

utworami, jak *L'Enfance du Christ* Berlioz'a, *Vetrata di Chiesa* Respighiego, *Christnacht* Wolfa, *Der Stern von Bethlehem* Rheinbergera i *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* Straussa.

¹¹ Ceva w swoich *Memorie del Lemene e riflessioni sulla sua poesia* (Milano 1706) odradza porównywanie ze *Strage* jakiegokolwiek oktawy Ariosta, by ta ostatnia nie okazała się „vile e spregevole” – cyt. za: Croce, *op. cit.*, s. 107.

¹² Zob. K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*. Lwów 1931, s. 195. J. Lewański (*Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*. Wrocław 1974, s. 153) podaje informację, że „poszczególne strofy poematu ponoć wieśniaczki włoskie nuciły jeszcze w XIX wieku”.

¹³ G. B. Marino (*Epistolario*. A cura di A. Borzelli, F. Nicolini. T. I. Bari 1911, s. 298) pisze w nim o *Strage de gl'Innocenti*: „una delle migliori composizioni che mi sieno uscite della penna, e senza comparazione più perfetta dell' »Adone«, il qual poema presso di me non c in tanta stima quanta ne fa il mondo”.

¹⁴ Rzetelnej charakterystyki odnośnej literatury przedmiotu dokonuje Nowicka-Jeżowa (*op. cit.*, s. 70–82).

¹⁵ Bibliografia poświęcona polskiemu przekładowi *Rzezi* zamyka się w kilku zaledwie tekstach: A. Brückner, „*Epopeja bazylikańska*”. *Nieznany okaz literatury rusko-polskiej*. „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. Szewczenka” 1913 (Lwów 1914). – Lewański, *op. cit.*, s. 30–33, 152–163. – K. Mrowcewicz, *Canocchiale sarmatico, czyli staropolska konstelacja Marina*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1994. – M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998. – Rusnak, *op. cit.*

¹⁶ Rękopisy poety znajdowały się w willi zniszczonej podczas erupcji Wezuwiusza – zob. A. Borzelli, *Il Cavalier Giambattista Marino*. Napoli 1898, s. 194–195. Wydawcą *Strage de gl'Innocenti* jest krewny Marina, Francesco Chiaro, w którego ręce tekst poematu dostał się w wyniku długotrwałego sporu między jego ojcem, Cesare, a markizem di Villa – zob. Borzelli, *Storia della vita*, s. 265–266.

poemat o Wenerze i Adonisie, który w zamierzeniach poety miał ostatecznie przypieczętować jego nadrzędną pozycję na literackim Parnasie epoki, spotykał się z coraz to nowymi głosami krytyki. W efekcie *L'Adone* już wkrótce trafi za przyczyną nowo wybranego papieża Urbana VIII na indeks¹⁷.

Pisana przez Marina od wielu lat i kilkakrotnie przygotowywana do druku *Rzeź niewiniątek* ma zatem w tym trudnym okresie stać się doraźnym sposobem na odwrócenie od poety wiszącego nad nim *odium* i potwierdzenie jego prawowierności w oczach hierarchów¹⁸. Tym samym po raz kolejny Marino daje wyraz swojemu czysto pragmatycznemu podejściu do własnej twórczości jako do zasadniczego narzędzia w walce o przywileje i zaszczyty¹⁹.

Prawdopodobna przy tym może być i inna geneza *editio princeps Rzezi*. Jak zauważa Edoardo Taddeo, około 1605 roku Marino przewartościowuje koncepcje dotyczące własnego pisarstwa, co uwidocznia się przede wszystkim w prawie definitywnym zarzuceniu drobnych form, o których wypowiadać się będzie odąd z wyraźną niechęcią, i w jednoczesnym podjęciu szerszej zakrojonych projektów. To w tym akurat okresie rozpoczyna pracę nad zbiorami *Sampogna* i *Dicerie sacre*, i wtedy też *L'Adone* „przerasta” pierwotny zamysł autora, by w efekcie przerodzić się w najobszerniejszy utwór, jaki do jego czasów znała literatura światowa. Te gigantomańskie odruchy poety, który dotąd najpełniej realizował się w krótkich formach lirycznych, jakie wypełniają trzy tomy jego *Liry*, badacz wiąże z zetknięciem się Marina z *Opowieściami dionizyjskimi* Nonnosa z Panopolis, najdłuższym, bo liczącym 48 ksiąg, utworem w literaturze greckiej. Nonnos – bliski Neapolitańczykowi pod względem języka poetyckiego – musiał mu zaimponować rozmiarami swego dzieła i skłonić go do snucia planów stworzenia utworu jeszcze doskonalszego²⁰. Marino zatem, któremu na ambicji i chęci do rywalizacji nigdy nie zbywało, skupia swe siły na pracy nad „*poème de paix*”, uszczuplając nawet na jego rzecz inne swoje próby epickie, ale gdy tylko bliski jest jego ukończenia i doświadcza już pierwszych przychylnych ocen ze strony odbiorców, stawia sobie we własnym niepohamowaniu za cel sięgnięcie jeszcze wyżej: po arcypoemat religijny. Stąd prawdopodobnie akurat taka opinia poety w liście do Ciottiego²¹.

O znaczeniu, jakie utworowi o Młodziankach przypisywał jego autor, świadczy i to, że pracy nad nim przyświecały dwa modele gatunkowe, najwyżej oceniane przez poetyki klasyczne – eposu oraz tragedii. Nawiązaniu do wielowiekowej tradycji epickiej służyć ma już otwierająca utwór inwokacja do Muzy: „*Musa, non più d'amor: cantiam lo sdegno / Del crudo re*” (I 1)²². I tu, jak w *Iliadzie*, czynnikiem sprawczym całej akcji ma być gniew głównego bohatera. Jednakże zestawienie Achillesa z Herodem nie pozostawia wątpliwości, iż wskazane w ten sposób podobieństwo fabuł jest tylko pozorne i ma charakter czystej gry literackiej. Nie

¹⁷ Zob. Chłędowski, *op. cit.*, s. 228–229.

¹⁸ Zob. G. Pozzi, *Introduzione*. Wstęp do: *Strage de gl'Innocenti*. W: G. B. Marino, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*. A cura di G. Pozzi. Torino 1960, s. 460–461.

¹⁹ Zob. A. A. Rosa, *Introduzione*. W: G. B. Marino, *Opere*. Milano 1967.

²⁰ E. Taddeo, *Genesi, cronologia e metrica degl'idilli della „Sampogna”*. „Studi Secenteschi” 1963, s. 22–23.

²¹ Zob. Rosa, *op. cit.*

²² Cytaty z *La Strage de gl'Innocenti* pochodzą z: Marino, *op. cit.* Wszystkie podkreślenia autora artykułu.

„gniew” bowiem jest słowem, którym najlepiej dałoby się określić motyw działań okrutnego, a drżącego o własne panowanie Heroda.

Rzeź niewiństek cechuje znamieny dla wielkiej epiki rozmach. Chodzi tu tak o środki językowe i wysoki styl, jak i o sposób ukształtowania świata przedstawionego. Na świat ten składają się z jednej strony – sfery pozaziemskie: piekło i raj (oraz otchłań, do której w finale utworu trafiają dusze niewiństek), z drugiej zaś – świat rzeczywisty, stający się obszarem interwencji sił nadprzyrodzonych dwojakiej natury. Symetria, z jaką uporządkowane zostają wypadki księgi pierwszej i drugiej, dobitnie wskazuje na antynomiczność jako zasadę formowania relacji między owymi siłami, a co za tym idzie, moralnych ocen występujących w utworze postaci i podejmowanych przez nie działań. Po nakreśleniu w pierwszej połowie tekstu wydarzeń stojących u genezy tytułowej rzezi, a także motywacji transcendentnej dla mających nastąpić wypadków, czytelnikowi nie pozostawia się żadnych wątpliwości co do tego, iż w zabójstwie dzieci betlejemskich należy upatrywać wyjątkowo drastycznej konfrontacji dobra ze złem, niejako zapowiadającej analogicznie rozumianą mękę i śmierć Jezusa Chrystusa.

Mord na niewiństkach jest znakiem wypełnienia się czasu, czego świadomi są chociażby przebywający w otchłani patriarchowie, i jedną z konsekwencji urzędywania się pism prorockich, bo to właśnie popycha Szatana do zdecydowanych posunięć. Temat ten zatem, choć tak skrótowo potraktowany przez *Ewangelie*, w mniemaniu Marina nadawał się do opracowania w formie epeicznej nie gorzej od pozostałych ważnych dla chrześcijaństwa wydarzeń, a i inne jego niezaprzeczalne walory pobudzać musiały „niezdrowe fascynacje”²³ autora *Liry*.

Na doniosłość rzezi przedstawionej w poemacie wskazuje również rozmach, z jakim została usytuowana w całościowej historii Zbawienia. Tak Szatan, jak i Bóg przypominają zamierzcłe początki swej wzajemnej rywalizacji, przy czym Stwórca dodatkowo uznaje za stosowne zwrócić się do Litości z miniwykładem kosmologicznym. Podobnym zamierzeniu odpowiadają przewijające się w utworze obrazy apokaliptyczne, ukazujące rzeź niewiństek w kategoriach globalnego kataklizmu – pożaru bądź też potopu – i utożsamiające króla Heroda z biblijną Bestią.

Mimo tych istotnych związków *Strage* z modelem tradycyjnego eposu heroicznego Marino w żadnym stopniu nie jest pokornym naśladowcą Homera, Wergiliusza czy Tassa. Jego przewrotna natura, dojmujące poczucie zużycia się dawnych konwencji czy też emulacyjne nastawienie do autorytetów, np. do twórcy *Jerozolimy wyzwolonej*, sprawiają, że i tym razem, jak w przypadku *Adona*, Neapolitańczyk kreuje odważną trawestację, jeśli nie parodię, uznanego modelu, wyraziście naznaczoną piętnem jego ekstrawaganckiej osobowości. Świadczy o tym chociażby szczególne wykorzystanie w utworze metaforyki wojennej, nieodzownej w chwili, gdy z masakry betlejemskich niemowląt czyni się krwawe starcie pomiędzy Bogiem a Szatanem.

W kategoriach wojny ujmuje swoje poczynania władca piekieł, mówiąc np.: „*Vo' quella guerra / Che non mi lece in Ciel, movergli in terra*” (I 32). Bojową postawę przyjmuje też Herod. Atak, jaki zarządza, staje się w świecie realnym poniekąd emanacją sprzeczności, jakie rozrywają jego wnętrze od momentu nocnego widzenia. Dostrzegamy następnie, jak zarzewie wojny przenoszone jest da-

²³ Określenie Hanusiewicz (*op. cit.*, s. 181).

lej ku instancjom coraz niższym, ale jednocześnie obdarzonym większą mocą wykonawczą, by z gróźb, planów i majaków wojna przybrała kształt rzeczywisty. Na wzór obrazów batalistycznych, ukazywanych panoramicznie bądź też w formie indywidualnych pojedynków, modelowane są sceny wypełniające księgę trzecią i czwartą poematu. Mamy nawet wywodzące się z Rafaelowego przedstawienia rzezi odwołanie do scen zdobywania miasta (IV 9).

Jakże osobliwa to jednak wojna, w której do walki z psychopatycznymi siepaczami Heroda stają całkowicie bezbronne niemowlęta i ich zrozpaczone matki! Tak właśnie projektując swój utwór Marino skutecznie opiera się naszym podejrzeniom o chęć przedstawienia tego, co od tradycyjnego eposu nieodłączne, a zatem zmagają przeciwników równych sobie siłą i umiejętnościami, zmagają o intrygującym, bo niewiadomym, rozstrzygnięciu. Daleki jest też poeta od intencji ilustrowania etosu wojownika, co w dużym stopniu zajmowało jego poprzedników. Czytelnik *Strage* doskonale wie, że zamiast waleczności Hektorów i Gofredów przyjdzie mu doświadczać zwyrodniałego bestialstwa oprawców niewinnych, a jego wyobraźnię autor pobudzać będzie nie chwiejnymi kolejami pojedynków, lecz wymyślnością sposobów uśmiercania dzieci i werystycznymi opisami ich skrwawionych szczątków.

W rezultacie wszystkie skojarzenia militarne zdają się ciążyć ku puencie, jaką wypowiada w ostatniej scenie król Dawid. Nazywając przybywających w zaświatach Młodzianków „*invitti eroi, dal sommo Duce eletti*” (IV 102), „*disarmati campion*” i „*nudi guerrieri*” (IV 109), odsłania istotę i cel dokonanej przez Marina trawestacji. Wojna w poemacie, dodajmy: taka, jaka jest domeną eposu heroicznego, ulega wynaturzeniu aż do zaprzeczenia samej sobie, dlatego najpełniejszy wyraz znajduje w określeniach oksymoronicznych, a jej faktyczność uchwytana jest dopiero w rzeczywistości pozaziemskiej. Każdy, kto nie pojmuje jej specyficzności, jak Herod, który kwilenie niemowląt bierze za odgłosy wroga, naraża się na wytknięcie albo co najmniej na politowanie.

Można rzec, że tylko tak przewrotnie potraktowany temat wojny – samą siebie sprowadza ona do konceptu, i nawet więcej: da się w niej dostrzec dalsze możliwości konceptotwórcze – jest w stanie poruszyć wyobraźnię Marina.

Oprócz wskazanego tu powiązania *Strage* z wzorcami wielkiej epiki nie należy lekceważyć, zauważonego przez Giuseppe Zamponiego, wpływu, jaki wywarł na jej formę model tragedii krwawej²⁴. Wywodzący się z twórczości Seneki wzorzec trwale kształtuje zarówno styl XVI-wiecznych dramatopisarzy, jak i gusty odbiorców, a w Italii wcześniej i być może silniej niż gdzie indziej²⁵. Takie elementy utworu Marina, jak postać bezlitosnego tyrana i bezbronne dziecięce ofiary, unaocznianie krwawych scen zabójstwa, udział w akcji poematu snów, zwidów i mocy nadprzyrodzonych, opis krain piekielnych, obecność żołnierza relacjonującego wydarzenia, jakich był świadkiem, oraz Dawida wygłaszającego klasycyzujący hymn pochwalny, czy też znaczne zretoryzowanie i zdialogizowanie pewnych partii tekstu²⁶ – wiąże *Rzeź niewinnych* z tragediami w rodzaju *Orbecche*

²⁴ G. Zamponi, *Barthold Heinrich Brockes*. „Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti” t. 90, cz. 2 (1930/31), s. 915–916.

²⁵ Z. Żygulski, *Tragedie Seneki a dramat nowożytny do końca XVIII wieku*. Cz. 1. Lwów 1939.

²⁶ Zob. Zamponi, *op. cit.*, s. 916.

Giovaniego Giraldiego Cinthia lub *La Semiramide* Manfriediego. Szczególnie wyraźny wydaje się tu wpływ Senecjańskiego *Thyestes*a i zaproponowanej w nim tragedii grozy²⁷ z silnie wyeksponowaną figurą krwawego władcy dopuszczającego się bezprzykładnego okrucieństwa na najbardziej bezbronnych.

Ta zależność od wzorców tragicznych nie zawęża się do kilku „*loci communes*”, ale rozpoznawalna jest też w sposobie samego komponowania fabuły, której Marino nadał – jak to określił Zamponi – „*un andamento drammatico*”²⁸. Wpisana w jej rozwój logika tragedii kruszy się jedynie w ostatniej księdze, gdzie Herod na własnej skórze doznaje skutków swego rozkazu. Najpierw przez pomyłkę żołnierze mordują jego syna oddanego pod opiekę mamce, a potem na wieść o tej śmierci przebija się mieczem królowa Dorynda. Kara, jaką ponosi król Herod, oznacza zanegowanie tragicznej wizji świata, z której wyrastały utwory Sofoklesa czy Eurypidesa. Wyklucza zresztą jej oddziaływanie obecność Boga w poemacie i uzasadnienie, jakie nadaje On męczeńskiej śmierci Młodzianków. W tym przypadku *Strage de gl' Innocenti* zbliżałaby się do utworów hagiograficznych znanych ze scen jezuickich²⁹.

Ponadto Marino wprowadza do swojego poematu samą sytuację udziału w inscenizacji teatralnej. W tekście Herod kilkakrotnie zostaje nazwany widzem (III 6, III 82), który siada wygodnie na balkonie, aby delektować się rzezią. Charakterystyczne jest też ograniczenie przestrzeni, na jakiej rozgrywają się obserwowane przez niego wypadki, i zamknięcie jej okręgiem złożonym z setki kolumn pałacu królewskiego, tak iż przypomina ona scenę z aktorami. Również sama masakra bełtlejmskich dzieci określana jest jako „*l' orrida scena*” (III, *argumentum*), „*la tragedia*” (III 6), „*diletta scena*” (III 19), „*tragico oggetto*” (III 80). Po dokonanej zbrodni Herod wychodzi ze swej łoży, aby, niczym widz podejrzliwy wobec iluzji teatru, wręcz namacalnie przekonać się o autentyczności mających miejsce zdarzeń i aby zyskać pełniejsze uczestnictwo w tym krwawym spektaklu. W utworze tak silnie operującym doznaniem zmysłowymi tylko „odmierzając własną ręką rany” ofiar („*Misurar di sua man le cicatrici*” – III 83) może uczestniczyć w rzezi.

Zajęcie przez Heroda miejsca na balkonie oraz końcowe zejście ku porozrzuconym wokół zwłokom wyraźnie ogranicza scenę mordu, tym razem czasowo, wyznaczając domyślny początek i kres tego niecodziennego widowiska. Ujęte w taką klamrę wydarzenie zostaje szczególnie wyróżnione na tle innych ukazanych w utworze. Sama rzeź pomimo ogromnej dynamiki w niewielkim stopniu popycha tok akcji, odmiennie niż np. analogiczne sceny z księgi czwartej zebrane w opowieść żołnierza. Można ją raczej uznać za autonomiczny, acz bardzo rozbudowany, fragment rozgrywający się w pewnego rodzaju zawieszeniu względem pozostałych epizodów w utworze. Owo wyniesienie sceny rzezi urządzonej w pałacu Heroda nadaje jej centralne miejsce w poemacie, tym bardziej że to do niej właśnie odwołuje się tytuł całego tekstu. Wszystko, co działo się do tej pory, było zaledwie przygotowaniem do tego okrutnego przedstawienia. Wszystko, co nastąpi później, to jego bezpośrednia konsekwencja.

²⁷ Podążamy tu za znaczeniem, jakie nadała temu pojęciu J. Abramowska (*O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*. W zb.: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1973, s. 64–65).

²⁸ Zamponi, *op. cit.*, s. 915.

²⁹ *Ibidem*.

Nie powinna nas więc dziwić niezmiernie pieczołowita oprawa literacka, jaką Marino dał temu akurat fragmentowi *Strage*. W obrębie kilkudziesięciu oktaw w najwyrazistszy sposób ujawnił najbardziej znaczące cechy swojego języka poetyckiego, a w szczególności upodobanie do posługiwania się konceptami. Sam poeta staje tu w roli reżysera swego morderczego spektaklu, by – jak zręczny twórca teatralny – na oczach zdumionych widzów realizować swoje pomysły artystyczne, nawet te najbardziej oszałamiające. Trudno oprzeć się wrażeniu, że na opis wydarzeń rozgrywających się w pałacu Heroda czekał także sam Marino, by swobodniej niż gdzie indziej dać upust własnej inwencji twórczej.

Giovanni Pozzi, autor jednej z najpełniejszych charakterystyk interesującego nas poematu, uznał, że *Strage* stanowi „*un documento del Marino giovanissimo o relativamente giovane*”³⁰. Utrzymuje on, iż pomysł jej napisania zrodzić się musiał jeszcze w Neapolu, swój zasadniczy zaś kształt utwór przybrał w czasie pobytu poety w Rawennie³¹. Nie zmienia to faktu, iż dostrzec w nim można wyraźnie te wyznaczniki Marinowego pisarstwa, które decydować będą o jego odrębności i stać się inspiracją dla rozlicznych naśladowców.

Mamy zatem zdecydowany sensualizm obrazów, skłaniający poetę – gdy kreśli sceny zabójstw – do ujęć frenetycznych, nie stroniących od makabry (przykładem opis okrutnie zmiążdżonego ciała – III 39). Cała wręcz przestrzeń świata przedstawionego rozpada się na poszczególne „*loci horridi*”: tu, poza pałacem Heroda i nocnym Betlejem, wyróżnić trzeba siedzibę Szatana oraz dom Okrucieństwa – i „*loci amoeni*”, takie jak kraina Snu czy Egipt. Inwencja Marina realizuje się przy tym w równym stopniu podczas opisywania zarówno jednych, jak i drugich.

Mamy też ową tendencję analityczną (wspomina o niej Giovanni Getto³²), która każe poecie oglądać świat w rozdrobnieniu, w zwykłych zaś czynnościach i procesach widzieć tylko pewien splot komponentów biologiczno-fizykalnych. Dość napomknąć o obrazie gotującej się miedzi (I 61) czy dmuchającego w instrument trębacza (III 13).

Nie brak, znanych przede wszystkim z *Galerii*, odwołań do sztuk figuratywnych, które w kilku fragmentach poematu służą za podstawę wyobrażeniową konkretnych scen. Autor nie skrywa przy tym swoich inspiracji, a nawet traktuje własne próby opisu rzezi niewiniątek jako rodzaj agonu ze sławnym Cavalerem d’Arpino.

Także w warstwie stylistycznej utworu znaleźć możemy takie charakterystyczne dla Marina zabiegi, jak utożsamianie wytworów pracy ludzkiej z dziełami natury (II 124) bądź też skłonność do przedstawiania wrażeń kolorystycznych za pomocą kamieni szlachetnych³³.

W największym stopniu jednak uwagę przykuwa to, co sytuje się w centrum poetyki marinistycznej i w znacznej mierze decyduje o sile oddziaływania twórczości Neapolitańczyka, mianowicie konstrukcje konceptualne, a właściwie osobliwy sposób ich użycia w poemacie o niewiniątkach. Autor podejmuje się two-

³⁰ Pozzi, *op. cit.*, s. 460.

³¹ *Ibidem*, s. 454, 459.

³² Getto, *op. cit.*, s. 45.

³³ Zob. S. Warman, *The Subject-Matter and Treatment of Marino's Images*. „Studi Secenteschi” 1965, s. 116–119, 84–87.

rzenia swych misternych „*concetti*” w różnorodnych miejscach *Strage*, aczkolwiek nie rozkłada ich na przestrzeni całości równomiernie. Fragmentem dogodnym dla rozwinięcia biegłości poetyckiej jest przede wszystkim scena z udziałem Boga. Marino wiele pietyzmu wkłada w próbę należytego sportretowania tej tak górującej nad innymi postaci. Zuchwałemu i nie uznającemu barier językowi poetyckiemu Neapolitańczyka przychodzi się zmierzyć z opisem kogoś, kto wymyka się ludzkiemu pojmowaniu i opiera wszelkim próbom przeniknięcia własnych tajemnic. Dlatego też budulcem, po który sięga poeta, są antytezy i sformułowania oksymoroniczne. Określa Stwórcę jako „*Unità distinta e Triade unita*” (II 78), by stwierdzić dalej, iż jest równocześnie „*tutto, e parte a se stesso, e centro, e sfera*” (II 81). Wreszcie dla oddania Jego wyglądu komponuje wyszukaną grę efektów światła i cienia, w której jest On źródłem jasności sięgającej ekstremum, tak iż zaprzecza ona samej sobie. Z piętrzących się paradoksów i sprzeczności, ze zdumienia i poczucia niezwykłości, jakie wnoszą, wyłonić się ma wizerunek Boga nie przypominającego niczego, co znajome i poddane regułom logiki.

Podobne środki służą ogarnięciu cudu Chrystusowych narodzin. Obszerny *passus* księgi pierwszej poświęcony wertowaniu przez Szatana świętych tomów tak naprawdę staje się rozrośniętym katalogiem paradoksów snutych wokół tego samego tematu. Cud uczyniony ręką Boga ewokuje całą serię niezwykłości rozgrywających się na gruncie słów i związków logicznych zachodzących między nimi.

Obok sfery boskości, która okazuje się tak płodną glebą dla Marinowych „*meraviglii*”, inwencja konceptystyczna autora *Sampogni* prawdziwie rozkwita w skierowanej do Młodzianków pieśni króla Dawida. Żywioł panegiryczny pobudza tu poetę-dworaka do mnożenia coraz to bardziej wyszukanych komplementów pod adresem pomordowanych niemowląt. Wykorzystuje on przy tym rozmaite atrybuty ich męczeńskiej śmierci: od ran i czerwonego koloru krwi po rozszarpane ciała i podarte pieluszki. Znany z wybujałych laudacji na zadany temat³⁴, Marino jakby bezwiednie zwielokrotnia nowe hiperbole. Jak wtedy, gdy nakazuje sferom uczyć się harmonii od wydawanych przez niewiniątka westchnień i jęków.

Ale prawdziwą feerię efektownych konceptów gotuje czytelnikowi w opisach samej rzezi, co dodatkowo stanowi o jej doniosłości w obrębie całego tekstu. Dramatyczną akcją znaczą nie tylko tragiczne wypadki i kolejne przykłady okrucieństw, ale również rosnąca liczba „zadziwień”, do jakich skłaniają śmiało Marinowe pomysły. Jak gdyby do smagania swego odbiorcy potrzebował poeta, oprócz pełnych makabry detali, również tej intelektualnej pobudki.

Zaskakuje fakt, iż większość przedstawionych w utworze zabójstw nie tylko nastęrcza sposobność do takich wyszukanych konstrukcji, ale wręcz ogniskuje się wokół nich. Koncept wielokrotnie decyduje o spoistości tych mikroopowieści, na jakie rozpada się spora część księgi trzeciej i czwartej, pełni rolę punktu dojścia narracji, a zarazem jej zwrotu, rewelatora najważniejszych sensów. I nieodparcie kojarzy się z przychodzącą śmiercią.

Z małymi bohaterami eposu Marino poczyna sobie ze swobodą równą tej, z jaką operuje materią poetycką. Jeśli wszechświat jest dla niego gigantyczną rekwizytornią, a tradycja składem, w którym ma prawo do woli szperać, to podobną

³⁴ Niezwykle wybujała dedykacja poświęcona papieżowi Pawłowi V poprzedza tom *Dicerie sacre*.

nonszalancję okazuje bezbronnym niemowlętom. Ku zadowoleniu czytelnika każe im umierać na coraz to wymyślniejsze sposoby i – jakby tego było mało – zabójstwa kumuluje, nawarstwia je i wiele z nich spina w jedno zbiorowe. Mamy zatem śmierć podwójną, i to tego samego dziecka, raz zadaną w ramionach matki, drugi raz w jej sercu:

*Fa che colà di nova morte ei mora:
Passa ove dentro il cor nel lato manco
L' amor materno il mantien vivo ancora,
E due volte gli uccide il suo diletto,
La prima in braccio e la seconda in petto. [III 44]*

– śmierć potrójną, gdy jeden cios odbiera życie trzem istotom:

*L' un chiuso in grembo e l' altro in braccio stretto
More, ed ella in un punto anco vien meno.
Che mai caso si strano intese o vide?
Un colpo, un colpo sol tre vite uccide [IV 14]*

– i śmierć poczwórną, zgrabnie spiętą w równanie:

*Un ne lancia col calcio al fuoco acceso,
Un battuto nel suol co' piè ne schiaccia,
Un ne tracolla ad una trave appeso,
Un nel pozzo domestico ne caccia:
Così con vario universal tormento
Ebbe ciascuna morte un elemento [IV 27]*

Poeta pragnie poruszać wrażliwe serca swych odbiorców, ale sam nie zdradza ani krzty współczucia, gdy na chłodno manipuluje postaciami dzieci betlejemskich, zresztą wyjątkowo przez niego odczłowieczonych, dopasowując je do własnych fantazyjnych kalkulacji. Akcja utworu, przybierająca co rusz drastyczniejszy obrót, kształtowana jest przez koncept, a moment ujawnienia się istoty konceptu tożsamy jest z momentem śmierci.

W opisie szarpaniny żołnierza z jedną z matek pojawia się on w momencie kulminacji konsekwentnie mnożonych przeciwieństw między obiema stronami:

*In altro lato (ahi ferit!) si mira
Pugnar la madre e 'l manigoldo insieme;
L' una tiene il fanciullo e l' altro il tira,
L' una nel piè, l' altro nel braccio il preme;
Di pietà ferve quella e questi d' ira,
Quei rugge e latra, e questa langue e geme;
Ed e la spoglia al fin di quel contrasto
La spoglia di un bambin lacero e guasto. [III 25]*

Końcowy dwuwiersz grą słów wieńczy całą konstrukcję, co w paradoksalny sposób doprowadza do zażegnania konfliktu. Formalna identyczność wyróżnionych w nim leksemów „spoglia” niweluje rozbudowywane wcześniej antytezy, ale razem ich rozbieżność semantyczna oznacza rozerwanie niemowlęcia, o które toczy się ten bój. Samo dziecko w tym przypadku występuje tylko w roli znaku językowego, który rozdziela swoje znaczenie między obie skonfliktowane strony. Rozwój akcji i towarzyszącego jej napięcia będzie wyraźnie tym samym torem co marinistyczny koncept. Śmierć niemowlęcia jest jednocześnie nagłym obja-

wieniem się sensu i uzasadnieniem rozwijanej tu metaforyki pojedynku. Przerażenie tragicznym finałem tej potyczki współgra z doznaniem estetycznego zadziwienia inwencją autorską. Tak rozumiana kulminacja nie tylko wieńczy dotychczasowy bieg wypadków, ale również wprowadza zasadniczą zmianę sytuacji, co otwiera drogę ku kolejnym wydarzeniom. Oto matka wygłasza lament nad nieżywym synem, a jego morderca dzikim tańcem daje wyraz swej radości ze zwycięstwa.

To szczególnego rodzaju wykorzystanie konceptu, który, jak potwierdza ten i wiele innych przykładów, zostaje upodobniony swym działaniem do śmierci, czyni z Marina nie tyle obserwatora czy reżysera tego przerażającego spektaklu, ile bezpośredniego sprawcę dokonywanych okrucieństw. Jeżeli mielibyśmy odszukać go wśród bohaterów *Strage de gl'Innocenti*, to odkryć powinniśmy jego oblicze w zniekształconych bestialstwem twarzach oprawców, całkowicie zanurzonego w krwawej jatce betlejemskiej.

Ostatecznie to żołnierze Heroda – mimo swego wciąż podkreślanego nieokrzesania – jeśli już decydują się zabrać głos, to najczęściej po to, aby przerazić stojące naprzeciw nich ofiary efektowną figurą retoryczną. Wyrastają oni na twórców konceptów, którymi posługują się nie gorzej niż orężem. Jeżeli jeden z żołnierzy zwraca się do matki słowami:

*Vo sviscerarti, e così poi di lei
Sviscerato figliol potrai ben dirti* [III 42]

– następujący po nich cios jest niczym innym jak urzeczywistnieniem wykonywanej przezeń gry słów. Sformułowana zaś groźba:

*Ma perché non si scioglia il caro nodo,
Fia gran pietà s'io nel tuo sen l'inchiado* [III 56]

– znajduje swoje realne odzwierciedlenie w zakończeniu tej sceny, gdy zastygła w bólu matka okazuje się krzyżem dla swego niemowlęcia. Słowa zabójcy antycypują zbrodnię, która staje się ich najpełniejszą, bo namacalną, realizacją.

Tak przedstawia się Marinowy ideał poezji dysponującej siłą zdolną przemieniać ją w rzeczywistość. W rękach poety-mordercy nawet najbardziej karkołomne koncepty z czystych abstraktów stają się dotykającym faktem. W ten sposób autor podejmuje próbę prześcignięcia ekspresyjnością dzieła Cavaliera d'Arpino, o którym wspomina, zaczynając tę część swego poematu. W pierwszych wersach księgi trzeciej żali się przecież, że jego sztuka nie potrafi, tak jak malarstwo, wycinać w sercach ran litości ani kłuć na podobieństwo miecza (III 1). O takiej poezji marzy i takiej mocy oddziaływania zazdrości sztukom figuratywnym.

Tożsamość tworzenia i uśmiercania, które z taką wyrazistością zaznacza się na kartach *Strage*, Marino konstatuje już w jednym z epigramatów ze swojej *Galerii* (*Historie* 14), gdzie, zachwycając się płótnem Nicolasa Poussina na ten sam temat betlejemskiej rzezi, pisze:

*Non vedi tu, che mentre il sanguinoso
stuol de' fanciulli ravivando vai,
nova morte gli dai?*³⁵

³⁵ G. B. Marino, *La Galeria*. A cura di M. Pieri. Padova 1979, s. 56.

Sam czyni podobnie w swym poemacie: powołuje do życia, by następnie zadać śmierć. Orężem zaś, którym sieje spustoszenie pośród rzeszy bezbronych niemowląt, są właśnie koncepty.

Nie dziwi zatem podobieństwo, jakie dostrzegamy między konceptami a pojawiającą się w utworze bronią, a polega ono przede wszystkim na analogii działania. Mamy więc oręż, którego rolą jest łączenie – sztylet kojarzący ze sobą jedzenie i umieranie:

*Drizza a le fauci, ond' inghiottia ridendo
L'esca dolce e matura, il ferro ingiusto,
E gli fa con un colpo acerbo e forte,
Trangugiando il p u g n a l, morder la morte [III 62]*

– i miecz, który jednoczy sen ze śmiercią:

*Cala la s p a d a orribile e feroce
E 'n perpetuo letargo l'addormenta,
E gl'insegna a saper come vicini
Hanno il sonno e la morte i lor confini [IV 12]*

Inna z kolei broń jest znakiem dokonującej się metamorfozy. Przeszycie strzałą zmienia mleko w krew:

*Ecco un altro crudel, ch'al primo figlio,
Che il sen le sugge, un d a r d o aventa e scocca,
E passa oltre le labra, onde la poppa
Gia di latte, or di sangue è fatta coppa [III 55]*

– a ostrze miecza raz samo staje się językiem przebitego niemowlęcia:

*Scorre la p u n t a ingiuriosa e fella,
E conficca la lingua a la mammella [IV 13]*

– raz zaś czyni z matczynej łona grób:

*Passa il già nato, e giunge ove al concetto
Era vital sepolcro il cavo seno [IV 14]*

Rana natomiast – jako rezultat fizycznego rozcięcia – funkcjonuje w roli znaku przerwania zarazem wątpliwości i życia, dlatego przysługuje jej czasownik „*togliere*” i dlatego też okazuje się „*irreparabile*”:

*Mentr' ella e in forse e stassi in tale stato
Fra la sua propria e fra l'altrui difesa,
Ecco l'irreparabile ferita,
Che lei toglie di dubbio e lui di vita [III 43]*

Przekład uznać należy za najbardziej bezpośredni rodzaj odbioru danego utworu na gruncie obcej literatury. Przekład zazwyczaj też otwiera pole do dalszego, intensywniejszego już oddziaływania, gdyż jest tą wersją tekstu obcojęzycznego, z którą ma szansę zetknąć się większość publiczności literackiej. Co nierzadkie, i tu przypadek recepcji Marina w polskim baroku, tłumaczenie w dużym stopniu odbiega od kształtu, jaki oryginałowi nadał autor; zwłaszcza jeżeli nie samo przekazanie treści weźmiemy pod uwagę. Dlatego polskimi marinistami nie stali się szeregowi tłumacze utworów Marina, lecz ci, którzy jak Jan Andrzej Morsztyn

i Daniel Naborowski, zdołali uchwycić istotę jego poezji, a jego wizją twórczości przepoić własne pisarstwo³⁶.

Również Anonimowi, który przetłumaczył na nasz język *Rzeź niewiniątek*, nie przyznalibyśmy miana marinisty, daleko mu też do twórcy rodzimego przekładu *Adona*, choć ambicji – także w przenoszeniu walorów poetyckich pierwowzoru – na pewno mu nie brakowało. Świadczy o tym chociażby decyzja o zachowaniu formy sporadycznie stosowanej w poezji polskiej – oktawy.

Jego wersja religijnego poematu Marina, *Opisanie zabicia niewinnych Młodzianków* (inny tytuł to *O zabiciu Młodzianków*³⁷), sytuuje się na przeciwległym krańcu w stosunku do prac przekładowych Piotra Kostki i Mikołaja Grodzińskiego. O ile Anonim cyzeluje swój tekst na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy przygasa już gwiazda Marina i jego szkoły poetyckiej, tamci dostarczają naszej poezji pierwszych zapowiedzi stylu Neapolitańczyka³⁸. Tworzą oni bez wsparcia ze strony bieglejszych od siebie poprzedników, gdy brakuje wzorów rodzimej liryki miłosnej. *Opisanie* powstaje po wystąpieniach Morsztyna i Naborowskiego, ale jego autor, poza niewątpliwym wyczuleniem na subtelności języka, nie czerpie z nich wiele. Po części odgrywają tu rolę umiejętności, ale znaczenie ma również intencja, z jaką tłumacz-bazylianin sięga po utwór Marina.

Jak starałem się pokazać w swojej poprzedniej pracy poświęconej tym zagadnieniom³⁹, Anonim czyta *Strage de gl'Innocenti* przede wszystkim ze względu na jej religijny charakter. Pociąga go ekspresja towarzysząca męczeństwu niewiniątek. Ceni bezpośredniość przekazu i walory dydaktyczne tak przedstawionej opowieści. Tworzy przekład, który z powodzeniem uzupełniać mogłyby duszpasterskie działania zakonu bądź służyć za pobożną lekturę samym mnichom, gdyż bardziej zdecydowanie niż włoski pierwowzór odwołuje się do przesyconego uczuciowością ludowego modelu religijności.

Mając w pamięci poczynione wcześniej uwagi, nie wyłączając tych dotyczących rzeczywistej genezy pierwodruku *Strage* – powierzchownej, nastawionej praktycystycznie religijności Marina⁴⁰ i wyrachowania, z jakim odnosił się do własnej twórczości, czego ustalenie każe patrzeć na poemat o niewiniątkach jako na pewnego typu wyuzdaną grę literacką, daleką od szczerego wyznania pobożności autora – możemy podejrzewać, iż tłumacz stał się ofiarą swego rodzaju zwiedzenia. Bazylikański czytelnik *Rzezi niewiniątek* za dobrą monetę bierze religijny koloryt utworu, a w wystudiuowanych wygibasach Marinowej retoryki dostrzega ducha chrześcijańskiej żarliwości. Nie odstrasza go przenikliwy chłód figur poetyckich, gdyż potrafi go rozgrzać własnym sposobem odczuwania. W naszym mniemaniu dowodzi to tylko niebywałego mistrzostwa Marina – tego, stojącego zawsze z boku, konstruktora machin do wzbudzania emocji.

Wobec stwierdzonych tu faktów kształt stylistyczny poematu – w tym wpisana w jego strukturę sieć konceptów – nie znalazł pełnego odzwierciedlenia w pol-

³⁶ Zob. Nowicka-Jeżowa, *op. cit.*

³⁷ Tytułu tego używa w swojej pracy Hanusiewicz (*op. cit.*, s. 169, przypis 65), tam też wyjaśnia zasadność posługiwania się nim.

³⁸ Zob. Nowicka-Jeżowa, *op. cit.*, s. 83–89.

³⁹ Rusnak, *op. cit.*

⁴⁰ Zob. Rosa, *op. cit.*, s. 72.

skim tłumaczeniu. Da się jednak wskazać w zupełności udane próby przekładowe, zwłaszcza tam, gdzie Anonim stara się słowo w słowo podążać za pierwowzorem:

<i>Al rigore, al pallor statua rassembra:</i>	Z talenia w śmierć, z bladłości ustały w nim chrząki.
<i>Già di sasso ebbe il core, or n' ha le membra</i> [IV 80]	Już miał serce kamienne, teraz ma i członki.

Poza zniknięciem wzmianki o posągu końcowa puenta utrzymała wyrazistość przewidzianą przez włoskiego poetę. Zazwyczaj tłumacz radzi sobie też z konstytutywnymi dla całego konceptu wyliczeniami:

<i>Un ventre, un letto ed un sepolcro insieme</i> [IV 20]	Jeden łon, jedno łożo, jeden grób pospołu
<i>Or in un anno sol fatta si vede</i>	A oto w małym czasie sama widzieć daje
<i>Sposa, vedova, madre e senza erede</i> [IV 26]	Mężatka, wdowa, matka bez dzieci zostaje

Wyjątkową atencją otacza Anonim fragment poświęcony opisowi Boga, uznając, iż warto w tym przypadku pójść za sugestiami Marina. Składające się na ów portret sformułowania oksymoroniczne nie tylko skrupulatnie zachowuje, ale wręcz rozszerza:

<i>Siede Unità distinta e Triade unita,</i>	Jedność nierozdzielona, Trójca zjednoczona,
<i>Corda di tre cordon, man di tre dita</i> [II 78]	Sama w sobie jednaka, w tąż trojaka Ona.

Prawdziwą bujność konceptualną przybiera na kartach żyrowickiego rękopisu oktawa, w której charakteryzując Boga wykorzystano wrażenia świetlne. Anonim nie tylko znajduje w nagromadzeniu podobnie brzmiących głosek ekwiwalent Marinowej gry znaczeniami („sole” – „sol”), ale i podkreśla niezwykłość owego Bożego blasku za pomocą piramidalnej gmatwaniny zaimków. Towarzyszącą temu opisowi atmosferę cudowności dodatkowo zaznaczają wprowadzone w tekst przekładu określenia „niepojętym” i „dziwne”, co świadczy o właściwym rozpoznaniu przez tłumacza zamierzeń włoskiego autora:

<i>Le fila sue di non so che conteste</i>	W kształt ubioru, nie wiem jak, jakim sporządzeniem,
<i>Ha quel ricco, che 'l copre, abito santo;</i>	Bogato, świetnie światło święcie przyodziewa.
<i>Paion di sol, se 'l sol, che dal celeste</i>	Zda się być słońca, ale że słońce odzieniem
<i>Sole ha sol lo splendor, splende cotanto.</i>	Słońca niebios jaśnieje, z słońca światłość miewa.
<i>Luminosa una nebbia egli ha per veste,</i>	Jasny obłok za szatę niepojętym dniem
<i>Nubilosa una luce egli ha per manto,</i>	I obłoczystą światłość na się dziwnie wdziewa.
<i>Riluce sí, che la sua luce il vela</i>	Świeci się i tąż samą światłością pokrywa
<i>E ne' suoi proprii rai se stesso cela.</i> [II 80]	Sam w sobie, samym sobą samego zakrywa.

W kilku jeszcze innych miejscach Anonim wzmacnia pojawiające się w utworze koncepty. Dzieje się tak np. wtedy, gdy modyfikując nieco treść, uwydatnia gwałtowność zadawanej niemowlęciu śmierci, dzięki czemu rodzenie się i umieranie odbieramy jako procesy niemal jednoczesne:

<i>Passa il già nato, e giunge ove al concetto</i>	Rodzi przed czasem i wnet znajduje się w grobie.
<i>Era vital sepolcro il cavo seno</i> [IV 14]	Żywym grobem stało się łono wewnątrz pełne

Nieco dalej zaś, w scenie obrzezania, umiejętnie zastosowana inwersja podkreśla sugerowaną przez poetę analogię:

<i>Ed a piaga di legge il braccio forte</i>	Ugodziwszy okrutnie, bóleści przydaje,
<i>Accoppia a quel meschin piaga di morte</i> [IV 15]	W zakonnej ranie ranę śmiertelną zadaje.

Przykłady te jednakże na tle całości tekstu uznać należy za odosobnione. W większości przypadków brak u tłumacza pożądanej skrupulatności oddala wytwory jego pióra od oryginału.

Oczywiście, najwięcej trudności sprawiają liczne w *Rzezi niewinątek* gry słów. Trudno winić tłumacza za pominięcie takich zbieżności brzmieniowych, jak „*essangue*” – „*sangue*” (III 17), „*fattezze*” – „*fatti*” (III 41) czy „*lattea via*” – „*lattanti germi*” (IV 12) (mimo iż w przypadku wspomnianej już *spogli* zachowanie homonimii decyduje o spoistości konceptu), skoro podobnie postępuje choćby Giuseppe Prescimoni tłumaczący *Strage* na język łaciński⁴¹. Natomiast o dostrzeżeniu przez Anonima tych prawie niemożliwych do oddania w języku polskim figur świadczą próby zaznaczenia wyróżnionych przez Marina fragmentów – w inny sposób, najczęściej za pomocą powtórzeń:

<i>E preciso al meschino in un istante</i>	Błędny krokiem w ślad idzie, chwiejąc się, dziecina.
<i>Il camin de la vita e de le piante</i> [III 34]	Wtym on mu życie z chodem, chód z życiem rozcina.
<i>Così, non rei, sentiro, e non adulti,</i>	W takim niewinność była Młodzianków męczeniu
<i>La pena de gli adulteri ambi dui</i> [IV 21]	Niepowinnie niewinnych z gniewu od winnego.

Z antyetyczności Marino uczynił fundamentalną zasadę konstrukcyjną swego eposu religijnego, antyteza też stoi u podstaw wielu jego figur poetyckich. Za niepowodzenia translatorskie uznać więc musimy fragmenty, w których Anonim nie dość dokładnie wskazuje oba skontrastowane pojęcia. Usunięcie chociażby jednego z antonimów może poważnie naruszyć pierwotny zamysł autora i zachwiać wyrazistością całego konceptu. O przykłady nietrudno:

<i>Ne' men gli apporta a l'anima ristoro,</i>	Zgoła nic nie uważa ani stoi o to,
<i>Il ramarico acerbo e' l'pianto amaro</i> [III 20]	Że są krzyki żalodne, w zgiełk płaczu gorzkiego
<i>E lo sveglia dal sonno e lo spaventa.</i>	Przestrasz go, o b u d z a, sen miły turbuje.
<i>Cala la spada orribile e feroce</i>	Dobywa miecz swój z pochew z dziką zawziętością,
<i>E 'n perpetuo letargo l'addormenta</i> [IV 12]	W wiecznej śpiątce, letargu jego zostawuje

Pozornie niezbyt doniosłe dla wymowy utworu elementy zyskują istotne znaczenie również w innych miejscach. Chłopiec, którego odcięta głowa spada na książkę do nauki, opisuje krwawymi znakami swój ostatni czyn („*l'estremo suo fatto*”), czyli własną śmierć, nie zaś „całe życie”, jak chce tego polski tłumacz, który zresztą traktuje bohatera z większym liryzmem, dodając: „Zniknęła światłość oczu, twarz została zbladła” (III 61). Znaczenie ma także, zaniedbany w *Opi-*

⁴¹ G. B. Marino, *Innocentium cladis*. Trad. N. G. Prescimoni. Palermo 1691.

saniu, przymiotnik „*rotti*”, którym określa się przyrównane do Młodzianków kamienie – fundament przyszłego Kościoła (IV 103).

Niekiedy któryś z kluczowych elementów znika z tekstu przekładu na skutek dość widocznej skłonności Anonima do usuwania wszelkich śladów kultury pogańskiej. Dotyczy to nie tylko imion bóstw mitologicznych, ale również pochodni służących dawnej obrzędowości czy nektaru niebiańskiego:

<i>Le faci, ond' onorar, dopo qualch' anno, Le tue nozze sperai, l' essequie avranno</i> [IV 86]	Żądałem po lat kilka w ślub wesela twego, A teraz trzeba widzieć w grób pogrzebionego.
<i>Teneri gigli e gelsomini intatti, E di purpureo nettare conditi</i>	Nienaruszone nardy, narcyzki pieszczone, Piękne w zapach wdzięczności w sobie zawieracie.
<i>Ai giardini di Dio serbati, e fatti Per arricchir gli eterni alti conviti</i> [IV 103]	Dla ogrodu boskiego mile sporządzone W przyprawy stołów wiecznych potraw wonią macie

Brak tychże odwołań w poważnym stopniu uszczupla tekst polskiego tłumaczenia. Owe pochodnie stanowią przecież czytelny łącznik między projektowaną, pozbawioną trosk przyszłością a tragicznym stanem obecnym. Na nich też skupia się ból i rozpacz lamentującego Heroda. Z kolei wzmianka o purpurowym nektarze pozwala zrobić użytek z tego atrybutu męczeństwa niewinątek, jakim jest kolor ich krwi⁴². Bazylianin woli tu wykorzystać dobrze znany motyw pięknego zapachu, nieodparcie kojarzącego się ze świętością.

W poemacie obok zawężania roli tradycji niechrześcijańskiej obserwujemy też tendencję do rozszerzania odwołań jawnie chrześcijańskich. I ona ma swój niemały udział w sposobie przenoszenia na język polski Marinowych konstruktów.

Napomnienie np. o owocu spożywanym przez jedno z dzieci staje się dla tłumacza okazją do poczynienia uwagi o charakterze wyraźnie dygresyjnym, abstrahującym od akcji utworu:

<i>Pomo mortale, ahi troppo amaro al gusto</i> [III 62]	Jabłko, jak jesteś gorzkie połykającemu, Zawierasz w sobie zdrady i śmierci niecnotę.
---	--

„*Pomo mortale*” przywodzi od razu na myśl jabłko z ogrodu rajskiego, w kategoriach symbolicznych pojmując się także jego gorycz. Tymczasem skojarzenia takie wydają się zupełnie obce oryginałowi. Wspomniany owoc jest śmiertelny i gorzki przede wszystkim dla posilającego się nim chłopca. Ta wprowadzona przez Anonima krótka dygresja uniemożliwia mu już oddanie konceptu w całej okazałości. Umyka mu chociażby wzmianka o haczyku (jednej z metamorfoz miecza), na który pozwala się schwytać bohater tego fragmentu, zając się jabłkiem – „*ond' inghiottita ridendo / L' esca dolce e matura, il ferro ingiusto*”.

Podobnie w trzynastej oktawie księgi czwartej, gdzie wyobrażenie tradycyjnemu chrześcijańskie – duszy opuszczającej ciało – przysłania zaprojektowany przez Marina obraz poetycki, który zresztą znajduje swoje uzasadnienie w kontekście całego utworu⁴³:

⁴² O czerwieni jako o barwie męczeństwa zob. Hanusiewicz, *op. cit.*, s. 159.

⁴³ Lejąca się obficie krew – często łącząc się z mlekiem, łzami, wodą (IV 25) – na podobieństwo rzek (III 17) gromadzi się w jeden obraz ogromnego potopu (III 83), morza (III 86) bądź też stawu (III 90), w którym brodzi rozjuszony Herod. Powszechność metaforyki akwaticznej sprawia,

*Quei sputa il cibo, e dentro il sangue e 'l latte
L'anima pargoletta ondeggia e nuota* [IV 13]

Miesza krew w gębie jego z piersi mleka
zwzięciem,
Wypuszcza z ust po kropli c(z)erwoności
w białości,
Dusza małuczka przez gwałt ro(z)staje
z chłopiędziem.

Kolejny z przywołanych fragmentów oparty został na stale przewijającym się w *Strage de gl'Innocenti* zestawieniu różnorodnych cieczy, które mieszając się ze sobą sprowadzają niejako na grunt fizykalny odczucia towarzyszące rozgrywającym się wydarzeniom⁴⁴:

*Versa in grembo a la madre il figlio intanto,
De la madre medesma il latte in sangue;
Versa del figlio stesso il sangue in pianto
Su 'l sanguigno figliuol la madre essanguie,
Lava il candido umor, mentre il vermiglio
Macchia il seno a la madre, il volto al figlio.*
[IV 16]

Wyrzuca wraz na łono syn z bólu wielkiego
Mleko z gęby, krew z rany, moc, życie któremu
Ustaje. W tym matka łączy do płaczu rzewnego
Nabywa, krwie nie mając. Gdy krwią płynącemu
Szkarłatna wilgoć z białą coraz szczerząc nowi
Matce łono zalewa i oczy synowi.

Widzimy, jak mało ostało się z elegancji pierwowzoru włoskiego. O ile semantyczny kościec tego fragmentu został w zasadzie zachowany, o tyle uporządkowany tok składni zastąpiły nieporadne usiłowania dopasowania tekstu do wymogów wersyfikacji. Dopiero na samym końcu zdecydowana puenta skłania tłumacza do znaczniejszej wyrazistości. Tym, co absorbuje jego uwagę, są nie tyle zawile relacje pomiędzy mlekiem, łzami i krwią, ile cierpienia matki i jej umiarkowanego dziecka.

Dość łatwo też tłumacz rezygnuje z podążania krętymi ścieżkami Marinowej poetyki, jeśli tylko zależy mu na przydaniu chwały duszom Młodzianków i zapewnieniu o przychylności, jaką zyskały u Boga:

*Piaghe felici, anzi sugelli e segni
Del sofferto martir vivi e veraci,
E di gloria e d'onor securi pegni,
E di grazia e d'amor lingue loquaci* [IV 106]

Szczęśliwe rany! owszem, znaki i pieczęci
Z podjętego męczeństwa żywe i prawdziwe,
Chwały wiecznej zastawy dla wiecznej
pamięci,
Okno Boskiej miłości na was litościwe.

Ponadto unika porównań, które mogły mu się wydawać zbyt wybujałe. Chętnie eksploatowanym przez Marina tematem jest pod tym względem motyw ran, które w poszczególnych miejscach poematu obdarza on najrozmaitszymi określeniami. Oprócz już tu cytowanych przykładów rany często przyrównywane są do oczu. Tłumacz przeważnie powstrzymuje się wówczas od prób wiernego przekładu:

*E la salute mia, quasi per mille
Occhi per mille piaghe, al fin vagheggi* [II 16]
*Nel nemico feroce e ribellante
Sanguinose stampò piaghe di morte,*

Zdrowie moje, niby przez tysiadcne ruiny,
Tysiadcne rany w pewność nie będzie odziane,
Nad twych nieprzyjaciół karkiem zbrojną
śmieie
Wiele ran w śmierć zadałeś (zrachować
niesnadno).

iż rzeź urasta do żywiołu sprowadzającego rzeczywistość do jej form najbardziej pierwotnych, nabiera potężnej mocy unicestwiającej.

⁴⁴ Zob. Hanusiewicz, *op. cit.*, s. 183.

