

# Aleksander Wilkoń

---

## Włoskie "Fraszki"

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (40), 115-122

---

1996

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

zbyt automatycznie, konwencjonalnie związane z opisem empirycznym, jakby autor nie spostrzegł tego, że dane, które zgromadził, to materiał wybuchowy, rozsadzający jego dawne terminy i niesłychanie dynamizujący cały model teoretyczny. Na przykład, świetnie opisany przez Żółkiewskiego udział partii politycznych rozmaitych orientacji w ideowym określaniu (bo nie zawsze to było samo-określanie) emancypacyjnych ruchów społecznych. Przecież w ten sposób orientacje owe kształtowały nie tylko pożądane wzorce uczestnictwa w kulturze, ale także same wzorce tej kultury, w tym również wzorce polskości, w których, siłą rzeczy, osadzać musiały się treści „partyjne”, ideologiczne, „klasowe”. Jak to przebiegało, jaką miało dynamikę, jakie dawało efekty w wymiarze kultury ogólnonarodowej? — to są pytania, które dyskurs Żółkiewskiego pominał, a wywołane zostały z ukrycia własnym życiem faktów, zapobiegliwie zgromadzonych przez autora. Toteż, paradoksalnie, wielką zaletą ostatniej jego pracy jest jej niekompletność, niepełność — bo to czyni z niej impuls do dalszych poszukiwań, uzupełnień.

Nie jest to zadanie łatwe. Nie tylko dlatego, że wymaga ogromnej pracy dokumentacyjnej, ale też i z tego powodu, że propozycje Żółkiewskiego pozostają w pewnej dysharmonii z wizerunkiem kultury narodowej (i jej genezy), utrwalonym w zbiorowej świadomości. Mogą stać się źródłem koncepcji atrakcyjnych intelektualnie, lecz kontrowersyjnych — takich, w których miejsce „wielkich narracji” o jakoby odwiecznym duchu tradycji zajmą „narracje małe”: o infrastrukturach umożliwiających i współkształtujących komunikację społeczną, o instytucjach, mediach, polityce i socjotechnikach, o ludziach uczestniczących w procesach wytwarzania i rozumienia tekstów kultury. Lecz czy ktoś z uczniów Profesora podejmie takie zadanie?

*Lidia Burska*

## **Włoskie „Fraszki”**

1. We włoskiej serii wydawniczej „I classici della Biblioteca Universale Rizzoli” (Klasyki Biblioteki Powszechnej Rizzoliego) ukazała się niezwykła publikacja: *Fraszki* Jana Kochanow-

skiego w tłumaczeniu i opracowaniu krytycznym Profesora Nullo Minissiego<sup>1</sup>. Zanim zajmę się omówieniem tej edycji parę słów o samej serii. Jest to wydawnictwo bardzo znane we Włoszech, z gatunku „livre des poches”, tanie i wielonakładowe. Ambicją wydawców z Mediolanu było stworzenie biblioteki klasyków literatury, poczynając od autorów starożytnych a kończąc na wybitnych twórcach z XX wieku. Każdy tom tej serii opatrzony jest komentarzem i przypisami autorstwa znanych filologów i specjalistów. Nie jest rzeczą łatwą dostać się do tego wydawnictwa, utrzymującego wysoki poziom tłumaczeń i opracowań utworów. Odbiorcami tej kolekcji trafnie określonej nazwą „biblioteka”, są filolodzy, znawcy literatury, czytelnicy kulturalni, młodzież uniwersytecka oraz kolekcjonerzy ambitnej książki.

W 1930 roku wybitny polonista włoski Enrico Damiani pisał o Kochanowskim: „Poeta ten jeszcze dziś, po czterech stuleciach od dnia swych narodzin, jest nie znany, nawet z nazwiska, ogromnej wielkości kulturalnej publiczności za granicą”<sup>2</sup>. Prof. Pietro Marchesani z Uniwersytetu w Mediolanie w artykule *Recepcja Jana Kochanowskiego we Włoszech* (1989) stwierdza, iż zdanie Damianiego „zachowuje dziś, po pięćdziesięciu latach, swą zasadniczą słusność”<sup>3</sup>. Jeśli idzie o przekłady Kochanowskiego to, owszem, w 1926 i 1930 roku ukazało się pełne tłumaczenie *Trenów* pióra Damianiego (m.in. w „Małej Bibliotece Słowiańskiej”), ale były to wydania o bardzo małym zasięgu, przeznaczone dla sławistów. Kochanowskim zajmowało się wielu sławistów włoskich, dość wspomnieć o pracach Mavera, Picchia, Graciotiego, Marchesaniego. Jako jeden z niewielu polskich pisarzy był Kochanowski wprowadzany do włoskich encyklopedii, o czym pisał T. Ulewicz<sup>4</sup>.

Nie było jednak we Włoszech tego typu przedsięwzięcia edytorskiego i popularyzatorskiego w zakresie twórczości poety, jakiego podjął się Prof. Minissi. Przetłumaczył on bowiem wszystkie fraszki, które w 3 księgach wydał w 1584 roku Januszowski w krakowskiej Drukarzni Łazarzowej. Jest to wydanie podstawowe i mimo takich czy innych

---

<sup>1</sup> J. Kochanowski *Frasche*. Introduzione, traduzione e note di N. Minissi. Testo polacco a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli. „I classici della BUR”, Milano 1995.

<sup>2</sup> E. Damiani *Sulla traduzione dei „Treny”*, „Rivista di letterature Slave” 1930, fasc. III, s. 214.  
<sup>3</sup> P. Marchesani *Recepcja Jana Kochanowskiego we Włoszech*, w: *Jan Kochanowski. Epoka, twórczość, recepcja*, t. 2, Lublin 1989, s. 208.

<sup>4</sup> T. Ulewicz *Jan Kochanowski w odbiciu encyklopedycznym Zachodu. Rozeznanie krytyczne*, „Ruch Literacki” 1980 z. 2.

usterek szczególnie cenne, dokonane bowiem z woli i pod okiem Kochanowskiego tuż przed jego śmiercią. Ponieważ zaginęły rękopisy fraszek, wydanie to ma charakter podstawowego źródła. We włoskiej edycji Profesor Minissi pomieścił fotokopie fraszek z tego wydania na kartach po lewej stronie, po prawej podając swoje tłumaczenia. Polonista włoski może więc bezpośrednio kontrolować kolejne teksty, mając bezpośredni wgląd w pierwodruk *Fraszek*. Skądinąd fotokopie szesnastowiecznego druku fraszek, z ozdobnymi literami inicjalnymi, stanowią dla odbiorcy nie znającego polszczyzny pewną ozdobę edytorską i posmak autentyku. Dodajmy tu jeszcze, iż na okładce tomu widnieje *Stańczyk* Jana Matejki, który znakomicie koresponduje z charakterem publikacji, niezwykle starannej i obmyślanej w szczegółach.

Wspomniałem, iż Prof. Minissi przetłumaczył wszystkie fraszki, zachowując wiernie układ pierwodruku. Była to praca ogromna i bardzo trudna, jeśli zważyć, iż we fraszkach jest sporo fragmentów niejasnych czy dwuznacznych, nie objaśnionych przez naszych filologów.

2. Na temat przekładów, zwłaszcza poetyckich, istnieje sporo koncepcji, teorii i opracowań. Właściwie tylko poeta tłumacząc poetę ma stosunkowo wolną rękę, nie będąc skrzepowany filologicznymi zaleceniami. Jakobson pisał, iż tłumaczenie poezji (zwłaszcza uwikłanej w symbolikę głosek i zrośniętej głęboko z systemem języka) jest niemożliwe, co do pewnego stopnia uzasadniało ideę pewnej autonomii przekładu. Bardzo wielu filologów zaleca tłumaczenie ściśle, dosłowne, można rzec językoznawcze, zaopatrzone w odpowiednie komentarze. Nieomal z reguły takie tłumaczenia (pozornie wierne) „zarzynają” poezję oryginału na różnych płaszczyznach, nie tylko fonicznych czy morfologicznych, ale i w zakresie subtelnych wartości semantycznych, gier słów i znaczeń itp. Prof. Minissi jest filologiem, lingwistą o bardzo szerokich zainteresowaniach, w tym z zakresu fonetyki eksperymentalnej. Jest teoretykiem, ale i zarazem badaczem empirycznym, pracującym na materiałach źródłowych. W tej sytuacji nie byłoby nic dziwnego, gdyby zdecydował się na tłumaczenia typu filologicznego, literalnego. Profesor dokonał jednak przekładu, który oddaje artyzm fraszek: ich oryginalność, różnorodność. Zasada tłumaczeń rysuje się tutaj jasno: maksimum wierności w sferze sensów, stylów, form i niuansów stylistyczno-semantycznych, ale poszukiwanie ekwiwalencji wszędzie

tam, gdzie tłumaczenie dosłowne jest, jak mówił Jakobson, niemożliwe z tytułu odmienności języka translacji. Zdaniem Profesora tłumaczenie jest rodzajem translacji jednej kultury na inną kulturę, przy czym, gdy w grę wchodzi tłumaczenie z epoki tak już historycznej, jak renesans, powinien być on dostosowany do stylów i kultury tej epoki, nie powinien polegać na uwspółcześnieniu tekstu, z czym często mamy do czynienia przy tzw. dosłownych przekładach. Tłumaczenie Minissiego wydobywa urok renesansowej frazy, słownictwa, wielu figur stylistyczno-językowych, w tym rytmiki i rymiki. Kazimierz Wyka powiedziała, iż mamy tu do czynienia „z duchem poety podsluchanym”. Powiedzmy krótko: przetłumaczył Minissi *Fraszki* w stylu renesansu włoskiego, wydobywając zarazem specyficzne właściwości artystyczne języka Kochanowskiego. Nie oznaczało to zastosowania jakichś sztucznych zabiegów archaizacyjnych. Trzeba tutaj przypomnieć czytelnikowi polskiemu, iż literacki język włoski (stworzony w epoce Dantego, Petrarcki, Boccaccia) został skodyfikowany z końcem XVI w. przez florencką „Accademia della Crusca” (głównie na podstawie utworów Dantego), i że kodyfikacja ta nie jest we Włoszech martwa. Współczesny kulturalny czytelnik włoski lepiej rozumie Petrarckę niż Polak Kochanowskiego, może się obejść bez filologicznych przypisów i komentarzy objaśniających składniki archaiczne tekstów. Profesor Minissi zna nie tylko świetnie język renesansu, w sensie znajomości naukowej, filologicznej; może się nim po prostu czynnie posługiwać, gdyż jest to jakby jego własny język. Do tego dochodzi rozległa, erudycyjna znajomość stylów, gatunków, figur i tropów renesansowej literatury włoskiej i łacińskiej, a zarazem znajomość literatury i kultury antycznej, która w przypadku Kochanowskiego okazała się nieodzowna, gdyż poeta ten sięgał często do literatury greckiej i rzymskiej...

3. Przejdźmy do zagadnień historycznoliterackich, zwięźle ujętych we *Wstępie* (w rozdz. IV: *Fraszki Kochanowskiego w perspektywie Odrodzenia*). Minissi przypomina jedno ze znaczeń wyrazu „fraszka”, z włoskiego *frasca*, jako „cosa minima, insignificante” (rzecz mała, bez znaczenia), co w języku literatury mogło oznaczać utwór drobny i lekki, lecz w żadnym przypadku nie stało się okazją powstania szczególnego „gatunku”. Badacze Kochanowskiego, zarówno polscy jak i zagraniczni, traktowali fraszki Kochano-

wskiego jako gatunek epigramatyczny, ale te określenia, jeśli zważyć, iż epigramaty miały różne formy (np. *nugae* i facecje) i że definicja tej formy czy rodzaju literackiego jest dość nieokreślona (poza tym, iż epigramaty są utworami krótkimi), wydają się niepełne, nieprecyzyjne a nawet błędne. Owszem, szereg fraszek prezentuje formy krótkie, żartobliwe, nawiązujące do facecji, którą rozwinął w Polsce Rej jako autor *Figlików*. Ale przy całej różnorodności, fraszki Kochanowskiego (znajdują się wśród nich np. epitafia i utwory o treści lirycznej) tworzą one pewną j e d n o ś ć (zwłaszcza, jeśli idzie o Księżę I-szą), którą określają dwa istotne czynniki. Po pierwsze: fraszka to utwór wyrażający właściwą renesansowi filozofię życia, tę, którą *expressis verbis* podaje np. fraszka *O żywocie ludzkim*:

Fraszki to wszystko cokolwiek myślemy,  
 Fraszkę to wszystko cokolwiek czynimy.  
 Niemasz na świecie żadnej pewnej rzeczy,  
 Próżno tu człowiek ma co mieć na pieczy.

Po drugie: powstanie tego gatunku w Polsce wiąże się z powstaniem *societas litterarum*, elity literackiej, wśród której tego typu teksty mogły funkcjonować swobodnie, jako teksty przeznaczone dla określonego grona i mające przez to dialogowy charakter. W przeciwieństwie do innych utworów poety, cechujących się oficjalnością, fraszki, wyzwolone z wszelkich konwencji i ograniczeń tematycznych, prezentują typ twórczości o wymiarze europejskim, podejmującej istotne motywy i poglądy renesansu w jego końcowej, rozwiniętej fazie. U genezy tych tekstów tkwi filozofia życia i sztuki, to one wyrażają może najpełniej ideał poety „sobie śpiewam a Muzom”, poczucie duchowej, intelektualnej wspólnoty z odbiorcą elitarnym i są punktem kulminacyjnym całej filozofii renesansu. Dopiero później, np. w poezji barokowej, ukształtuje się typ fraszki jako utworu krótkiego i żartobliwego, u Kochanowskiego ma ona charakter głębszy i odnosi się do różnych aspektów życia i ludzkiej kondycji; podnosząc różne tematy (np. polityczne czy religijne) traktuje je w perspektywie filozofii przemijania, nietrwałości, ulotności i niepewności ludzkiego świata. Przypomnijmy: „fraszki to w s z y t k o” cokolwiek myślimy i czynimy, fraszką jest też i samo pisanie. W tym kontekście, trzeba też i inaczej spojrzeć na fraszki żartobliwe (określane u nas terminem „obyczajowe”), dostrzegając w nich głębsze podteksty i nie tylko ludyczną funkcję. Profesor Minissi zapowiada zresztą napisanie ob-

szerzego studium dotyczącego *Fraszek* i w ogóle poezji Kochanowskiego, należy więc *Wstęp* traktować jako wstępną przymiarę, mającą przede wszystkim na celu umiejscowienie Kochanowskiego na tle literatury renesansowej europejskiej i polskiej (stąd fragment dotyczący *Figlików* Reja), oraz wyjaśnienie odbiorcy włoskiemu charakteru tłumaczonych tekstów. Z pewnością badacze literatury staropolskiej będą niecierpliwie czekać na ten zapowiadany obszerny komentarz. Od kilku bowiem lat Profesor Minissi bierze aktywny udział w konferencjach dotyczących literatury renesansu i baroku w Polsce, organizowanych przez katedrę polonistyki w Neapolu oraz Uniwersytet Warszawski i Uniwersytet Śląski, z udziałem badaczy z innych ośrodków, dając się poznać jako uczony ujmujący cały szereg zagadnień inaczej, na szerokim tle literatury i kultury europejskiej.

4. Tłumaczenia wydają się bardzo poetyckie, subtelne, lekkie, jakby wyszły spod pióra poety, dokonującego kongenialnego przekładu, a nie poważnego i cenionego we Włoszech filologa. Wspomnieć tu warto, iż Minissi poprzedził swoje przekłady uroczym żartem poetyckim, własną fraszką o dwóch tytułach: *Prefazione del traduttore* (Wstęp tłumacza) i tytuł właściwy *Come tradurre Kochanowski* (Jak tłumaczyć Kochanowskiego). W poincie tego wiersza pojawia się, w nawiązaniu do pojęcia fraszki i jej filozofii, stworzonej przez Kochanowskiego, zabawna konkluzja, iż cały wykład na temat tłumaczenia to też tylko... fraszka:

Questo basti. E le lezioni  
Come far le traduzioni  
Dona al vento e alla burrasca:  
Credi a me, son solo frasca.

Ten wiersz nawiązuje jakby do dawnych przekładów poetyckich, poprzedzonych własnym poetyckim wstępem tłumacza, którym był nierzadko *poeta doctus*. Pomieścił go Profesor Minissi po poważnym komentarzu. Ów poetycki żart, przełamujący sztywne konwencje współczesnych filologicznych wydań, stanowi wyraz hołdu tłumacza dla poety, a także swoistą manifestację poglądu, iż tłumacz wybrał typ przekładu w pełnym tego słowa znaczeniu poetyckiego, przekładając poezję na poezję.

Ale nie dajmy się za bardzo zwieść pocie-tłumaczowi i jego teorii

przekładu. Wszędzie tam, gdzie ekwiwalencja językowa jest możliwa, Minissi podąża wiernie za oryginałem, ale tam, gdzie prowadziłyby do zniszczenia wartości artystyczno-semantycznych utworu, dokonuje translacji na pozór swobodnej, zmieniając np. dystych na czterowiersz, skracając lub, na odwrót, wydłużając frazy oryginału. Odmienności ściśle językowych (np. w zakresie układów zdań, czy typów zdań) jest tu sporo, jednakże: 1) zachowana jest w pełni semantyczna zawartość fraszek z jej niuansami, 2) utrzymane są wartości stylistyczne, przy czym tłumacz zabiega wyraźnie o to, aby tłumaczenia nie były ujednolicone, co, jak wiemy, bywa kłeską przekładów utworów seryjnych. Niekiedy tłumaczenie Minissiego wydaje się lepsze od oryginału, zwłaszcza w przypadku fraszek niejasnych dla polskiego odbiorcy lub na pierwszy rzut oka banalnych, w przypadku, gdy zatarł się ich podtekst i sytuacyjne odniesienia do konkretnych zdarzeń i osób. Minissi stara się zreinterpretować tekst, w zgodzie z intencją poety i sensem danej fraszki w chwili powstania. Zgodnie z koncepcją translacji kultur, Profesor nie waha się na przykład, aby polskiego Wálka zastąpić włoskim Valerio, Kachnę — Cateriną albo deminutywną Tiną, słowem, zabiega o to, aby tam, gdzie jest to możliwe, tłumaczenie nie miało martwych, obcojęzycznych miejsc, niewolniczo trzymających się oryginału. I to samo dotyczy idiomów lub gier leksykalno-semantycznych w zakresie harmonii i polisemii. Tam, gdzie tłumaczenie dosłowne prowadziłyby do eliminacji tych gier, Minissi wprowadza (maksymalnie zbliżone) gry włosko-języczne lub ekwiwalentne struktury stylistyczne. Tak np., słynną frazę fraszki *O doktorze Hiszpanie*:

Puszczaj doktorze towarzyszu miły,  
Doktór nie puścił, ale drzwi puścili

gdzie w grę wchodzi *jeu de mots* „puścić” (nieprzetłumaczalne na język włoski) zmienia na frazę:

Fai passare, dottore, gli amici sono qui.  
Il dottore non fa, pero la porta si.

Jest tu zachowana po części gra czasowników (*fai — non fa*) i cały antytetyczny styl i sens tego ustępu, semantyczna gra sensów na poziomie zdań, słów, lekkość składni, dobitne rymy. I tak często jest w innych tłumaczeniach: finezyjnych, niekiedy eleganckich, gdy trzeba dosadnych, posługujących się różnymi stylami włoszczyzny epoki



renesansu. Gdyby tak tłumaczono wcześniej naszego poetę, jakże przecież bliskiego kulturze włoskiej, byłby z pewnością twórcą znanym w szerszych kręgach czytelników, choćby jako przykład znakomitej i oryginalnej emanacji włoskiej poezji renesansowej i kultury tej epoki na poezję i kulturę obcojęzyczną. Pisał za stoikami Kochanowski, iż „fortuna kołem się toczy”; długo musiał czekać nasz poeta na korzystny dlań obrót fortuny poetyckiej we Włoszech, wszelako pamiętajmy, iż renesans stanowi ciągle żywą i otwartą kartę we współczesnej kulturze tego kraju.

*Aleksander Wilkoń*

## Gombrowicza wizerunek odwrócony

Nowość spojrzenia na twórczość Gombrowicza, jakie proponuje nam niemiecki slawista Olaf Kühn w swej pracy *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*<sup>1</sup> (*Stylistyka stłumienia — wokół prozy Witolda Gombrowicza*), można najkrócej określić jako próbę posłużenia się w interpretacji tej twórczości pojęciem „odwróconej alegorezy” (s. 48), gdy dotychczas uważano za właściwe stosować w tym celu pojęcie alegorezy w znaczeniu tradycyjnym. Objaśnienie takiej formuły nie jest proste, a wymaga przede wszystkim zrozumienia sposobu używania przez autora ogólnych pojęć stylu i stylistyki oraz Gombrowiczowskiego pojęcia formy.

Co do pojmowania tkwiącego w tytule książki terminu „stylistyka”, pracę Kühla zaliczyć wypada do monograficznych ujęć stylów określonych autorów — prowadzonych wszakże nie drogą docierania do ich indywidualności poprzez wykrywanie metodami statystycznymi charakterystycznych „słów-kluczy”. Autorowi nie chodzi bowiem o umieszczanie stylu Gombrowicza w ramach jakiegoś ogólniejszego systemu, osiągalne przez odwołanie się do frekwencyjnych wartości słów czy wyrażeń (s. 6). Obrany przez niego punkt wyjścia uruchamia „koło hermeneutyczne” stylistyki od strony szczegółowych obserwacji, nie od strony gotowej aparatury pojęciowej. Tu jednak należy zaznaczyć (choć nie bez pewnych wątpliwości), że ze stylistyką taką,

---

<sup>1</sup> O. Kühn *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, Berlin 1995, s. 233. Książka ta jako praca doktorska ukazała się w małej poligrafii i w niskim nakładzie. Zapewne więc będzie trudno dostępna czytelnikowi polskiemu. Stąd, omawiając ją, uważałem za właściwe posłużyć się w dużym, choć i tak niewystarczającym stopniu, streszczeniem i cytatami.