

Roman Pollak

Ze studiów nad staropolskim przekładem "Orlanda Szalonego"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 43/1-2, 252-286

1952

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.

ROMAN POLLAK

ZE STUDIÓW NAD STAROPOLSKIM PRZEKŁADEM
„ORLANDA SZALONEGO“

Pierwszą próbą zaszczeplenia na naszej, jeszcze surowej, piastowskiej glebie średniowiecznej ideologii rycerskiej i zachodnio-europejskiej epiki była historyczna opowieść czy poemat historyczny Anonima-Galla. Pisany przytrudniejszą, kunsztowną, łacińską prozą rymowaną, odbiegający stylizacją obrazów, przejawami epickiej patetyczności — od zgrzebnej prostoty zwyczajnych kronikarskich zapisek, nie stał się wzorem, nie znalazł naśladowców swego artystycznego kunsztu. Dostępny w pełni tylko dla wybrańców, obcy językiem — nie mógł się upowszechnić, choć mógł porwać swoją treścią. Wszakże sławił legendarnego Chrobrego-wielkoluda i na wyzyny bohaterstwa wprowadzał Krzywoustego. Bolesławowskim wojom stokroć bliższe i piękniejsze zdały się rodzime, proste dumy, wspomniane przez Anonima, czy potem przez Sarnickiego.

A kiedy się średniowieczny rycerz na renesansowego dworaka na Zachodzie przeobraził, pojawiła się u nas druga podobna próba zaszczeplenia ideologii i kultury dworskiej, wykwintnego obyczaju, stylu życia, rozmowy towarzyskiej i zabawy na zachodnią, włoską modłę. Był to *Dworzanin polski*. Ale i ten, choć odpowiednio do naszych stosunków przeobrażony, popularności nie zdobył. Szlachta „niebywała” znajdowała w nim za mało aktualności, polityki, anegdoty, a wciąż jeszcze za wiele subtelnego rozumowania, mimo wcale poważnych, świadomych adaptacji. Wymagania, jakie stawiał *Dworzanin* czytelnikowi, były jeszcze zbyt wysokie. Żądał on przecież od niego niemałego wysiłku myśli i domagał się realizacji swego wszechstronnego i wysokiego ideału. W stosunku do intelektualnego poziomu i zainteresowań ówczesnego szlacheckiego ogółu były to postulaty zbyt górne, niemal utopijne. Więc też *Dworzanin* nie stał się u nas — tak jak gdzie indziej na Zachodzie — ulubioną lekturą szesnastowiecznych i późniejszych czytelników. Inicjatywa Gór-

nickiego i jego królewskiego mecenasa, ambitna, głęboko i dalekosiężna, wychodząca poza obręb życia literackiego szlachty ziemiańskiej, musiała zawieść. Daleko większą popularność zdobyły sobie wówczas parafrazy średniowiecznych, rycerskich powieści, zaprawne legendą czy baśnią.

W tym sposobie wybitnie elitarny charakter powieści Galla Anonima jak i *Dworzanina* Górnickiego nie pozwolił obu tym dziełom zespolić się doraźnie z nurtem życia umysłowego i literackiego z siłą należną ich artystycznym i ideologicznym wartościom.

Najważniejszą, trzecią, a potem i czwartą z rzędu próbę zapoznania nas ze światem epiki romańskiej i ideologii rycerskiej, a zarazem próbę wzbogacenia naszego życia literackiego pięknem zawartym w wielkich poematach Włoch szesnastowiecznych — podjął Piotr Kochanowski.

Gofred przetrwał tę próbę zwycięsko. Śmiałym, frontowym atakiem z miejsca szlachtę zawojował nie tyle urokami Armidy i wdziękiem Erminii, których z równą Tassowi subtelnością nie umiał i nie mógł wprost wysłowić, ile rozmachem, rozmaitością, plastyką „wojny pobożnej” i tej właśnie pobożnej wojny aktualnością. Atmosfera tureckich wojen i kresowych wypraw oraz polszczyzna obozowa, żołnierska, od czasów Batorego szybko się rozwijająca — niepospolicie ułatwiły pracę tłumacza, a nawet przyczyniły się wcale do tego, że „wojnę pobożną” odtworzył w przekładzie żywiej, prawdziwiej, sugestywniej niż Tasso — przejęty do głębi raczej częścią romansową, wezbraną melancholijnym smętkiem.

Natomiast w *Orlandzie* Ariosta rola „wojny pobożnej” jest o wiele mniejsza. Wobec bogactwa, bujności i różnorodności wątków romansowych, fantastycznych, realistycznych, nowelistycznych — schodzi ona nie na drugi plan, ale nawet trzeci czy czwarty. W porównaniu do olbrzymiej wprost skali wątków, sytuacji, obrazów, elementów treści i formy, w której odbiły się tutaj jak w czarodziej-skim zwierciadle przebogate zasoby włoskiej kultury artystycznej, obyczajowej, towarzyskiej, dworskiej, a także i mieszczańskiej, wysłowione już przed Ariostem w wielu utworach, w porównaniu z tym bogactwem przeżyć i języka skala naszej kultury i wyrażającej ją w słowie pisanim polszczyzny przedstawiała się bardzo ubogo.

Arcydzieło nie pojawia się nigdy na widowni życia literackiego na podobieństwo świetlistej kuli, zwisającej jakby w próżni w kulturze społeczeństwa. Nie są do niej podobne ani Homerowe czy Eschyłowe arcytwory, ani komedie Arystofanesa, ani *Boska ko-*

media, dramaty Szekspira czy *Pan Tadeusz*. Wznoszą się one raczej jak szczyty górskie, oparte na rozległej podstawie kultury i sztuki słowa zarówno żywego, jak pisanego.

Tak też było z oryginałem *Orlanda*. Wyrastał on z podłoża bogatej historii, kilkunastowiekowej tradycji literackiej, pełną ręką czerpał nie tylko z Boiarda, ale także z cyklów średniowiecznych romanów rycerskich, z poezji antycznej¹.

Współczesnym znane już były te tematy, wątki, a nawet poszczególne postacie. Wszakże już przed Ariostem dochodziły one do wyrazu wierszem czy prozą, w różnych odmianach znajdowały swoje odbicie w życiu, w kulturze zróżniczkowanych kręgów społecznych, w codziennej i odświętnej rzeczywistości renesansowych Włoch. Z tego nadmiaru wyrosło już w czasach Boiarda olbrzymie drzewo, splecione z kilku pni, szumiące bujną zielenią liści. Ale skoro Ariosto podjął za Boiardem tenże temat, dawne gałęzie puściły nowe pędy, nowe, niespodziane, niewidziane kwiaty zaczęły się na nich rozwijać, barwić się, lśnić i pachnąć. Cały kompleks dawnych wątków przeobraził się jak pod czarodziejskim zaklęciem, rozśpiewał się, rozdzwonił, rozpachniał. Dotknęła go ręka wielkiego artysty.

Pełnowartościowy przekład takiego arcytworu również nie może pojawić się z nicości jak świetlista kula, zawisająca w kulturze, w życiu literackim społeczeństwa jakby w próżni. Nawet najbardziej kongenialny tłumacz takiego cudu nie sprawi. Niezbędnym i tutaj warunkiem jest analogiczna, choćby w skrócie tylko, w ograniczonych rozmiarach i społecznych kręgach, podobna jak w odczytnie oryginału podbudowa kultury i językowych zasobów.

Poruszał te zagadnienia Mickiewicz w czasie pobytu w Rosji w rozmowach towarzyskich i przyjacielskich. Niestety, jego serdeczny przyjaciel, Malewski, zbyt szkiecowo, zbyt dorywczo notował Mickiewiczowe myśli. Ale nawet te okruchy są wprost bezcenne i należy je tu przytoczyć na poparcie powyższych wywodów. Otóż w jednym urywku notuje Malewski:

Nim w Polsce język, jakim *Don Żuan* pisany, ukształci się, długo czekać trzeba... Zygmuntojscy pisarze zadali cios; gdyby pisano jak romanse w wiekach średnich, każdy by pisał. Byłoby wiele złego, ale własna poezja miałaby się na czym oprzeć, jak angielskiej literaturze to było pod-

¹ Te rozliczne związki i pokrewieństwa przedstawił wyczerpująco Pio Rajna, *Le fonti dell' Orlando furioso*, wyd. 2. Firenze 1900.

stawą. Pisząc po horacjuszowsku dla niewielu stali się dostępni, niewielu budzili, i ci, kiedy zaczynali pisać, to już duch w te formy musiał się nagiąć, już to tylko śpiewać mogli².

Gofredowi torowała drogę do Polski usilna propaganda wojny tureckiej, szerzona przez kler i stronnictwo habsburskie, ideologia „wojny pobożnej”, rozpostarta szeroko po całości poematu, zbliżało szlachtę do niego wzmagające się nieustannie od schyłku XVI wieku życie wojenne, wojenny obyczaj i język, literatura historyczna i pamiętnikarstwo, zajmujące się głównie dziejami polityczno-wojennymi. Można by więc powiedzieć, że z wielu względów wytworzyły się warunki sprzyjające zrozumieniu, przejęciu i wyrażeniu bogactwa „wojny pobożnej” w Tassowym arcydziele. Natomiast niedomagало poważnie przygotowanie tego przekładu w części romansowej, która w naszej rzeczywistości na taką skalę odpowiednika nie posiadała. Wynikła stąd niełatwa walka z oporami, jakie tłumacz musiał przewycięzać, wynikły stąd wyraźne przy zestawieniach obu tekstów uproszczenia w przekładzie, niedociągnięcia, przejaśkrawienia³.

Aby ocenić zmagania się tłumacza w takich warunkach z przeciwnościami w odtworzeniu części romansowej w obu jego przekładach, nie dość stwierdzić ogólnikowo tak, jak się to — z konieczności zresztą — stało w monografii o *Gofredzie*⁴, jakie były zasoby literackiej polszczyzny w chwili, gdy Kochanowski przystępował do swej pracy, nie dość nakreślić obraz języka utrwalonego w tekstach literackich, jakże często bezkrwistych, szablonowych, mało oryginalnych, naśladowujących uswięcone wzory, silących się na patetyczność, koturnowość, a pozbawionych szlachetnej prostoty i bezpośredniości wyrazu. Należałoby więc wyjść poza teksty ściśle literackie i uchwycić obraz współczesnego języka mówionego kręgów oświeconych, języka towarzyskiego dworzan, „bywałych”, peregrynantów, sekretnego języka zwierzeń i wyznań, pełnego swobody i bezpośredniości, języka biesiadnej anegdoty i przyjacielskiej pogwarki. W literackich tekstach, wydawanych drukiem, utrwalił się on i zachował tylko w okrucinach, skąd tylko z trudnością można go wyluskać. W serdecznych, przyjacielskich pogwarkach Reja, w jego figlikach, w nieprzeplaconych fraszkach Jana Kochanowskiego,

² A. Mickiewicz, *Rozmowy*. Dzieła wszystkie, t. 16, s. 50.

³ Wskazuję na nie w monografii *Gofreda* na s. 101—106.

⁴ s. 8—11.

w poszczególnych przekładach popularnych powieści, w niektórych anegdotach *Dworzanina* — znaleźlibyśmy tego właśnie języka wyraźne ślady. Poza tym jednak szukać go trzeba w nieogłaszanych drukiem, ściśle prywatnych listach, pamiętnikach, relacjach (na kształt listów Piotrowskiego spod Pskowa albo notat IMC Macieja Rywockiego), w zeznaniach świadków po aktach grodzkich i w ogóle we wszelkich tych zabytkach piśmiennictwa, które zbliżają nas do mowy żywej i nie silą się wcale na piękno wyrażen, ale poprzestają na swobodnej, bezpretensjonalnej narracji, na bezpośrednim odтворzeniu spostrzeżeń, wzruszeń i przeżyć.

Znaczenie tej właśnie polszczyzny, od tekstów literackich tylko częściowo zależnej, używanej w życiu towarzyskim i prywatnym warstw wyższych, wystąpi tym wyraźniej przy ocenie owych oporów, jakie napotykał Kochanowski spolszczając *Gofreda*, a zwłaszcza *Orlanda*, skoro weźmiemy pod uwagę, że w ówczesnej literaturze oryginalnej, ogłaszanej drukiem w języku polskim, nie dochodziły prawie zupełnie do wyrazu sprawy osobiste, intymne, swawolne — jak powiada Górnicki — „łasciwie”, które „pocziwe uszy obrazić mogły”, choć rozmowy towarzyskie i biesiadne wcale od nich nie stroniły, jak świadczy coraz bujniejszy rozkwit fraszek i anegdot krążących w odpisach. Przecież sam Górnicki, „wspominając owe białychgłów chytre obyczaje”, dodaje zaraz⁵: „wszakoż nie wiem, by nasze Polki nie były w tym tak misterne, chocia nauki w sobie nie mają, jako kiedy Włoszki”.

Trzeba podkreślić, że rola języka mówionego jest w kulturze warstw tzw. wyższych w XVI w. bardzo wybitna, a w pierwszej połowie tego wieku nawet w zakresie życia literackiego bodaj znacznie górująca nad rolą języka utrwalonego w piśmie. W drugiej zaś połowie tego wieku tylko pewne dziedziny życia (sprawy polityczno-ustrojowe, reformacja i kontrreformacja, historia, wymowa sejmowa i kaznodziejstwo) utrwalają się w słowie pisanym⁶. Ale wiele z tego, o czym się w życiu towarzyskim wówczas mówiło, nie wypadało w piśmie utrwalać, a cóż dopiero drukować!

Otóż żywa, mówiona — a nie pisana — polszczyzna współczesna dorastała prędzej do wysłowienia romansowej części *Orlanda*, ani-

⁵ *Dworzanin*, wyd. Bibl. Nar., s. 12.

⁶ Por. dyskusję nad referatem St. Dobrzyckiego, *Kultura i artyzm języka polskiego XVI w.* Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego. Kraków 1931, s. 124—131, a także uwagi K. Budzyka w *Zarysie dziejów stylistyki teoretycznej w Polsce*, 1946, s. 19—20.

żeli ta, którą znamy z literackich zabytków. Ujęcie zasadniczych różnic między jedną a drugą, wykazanie tej przewagi jest bardzo utrudnione. Dotąd nie posiadamy obrazu języka literackiego w tekstach przedgofredowych, nierównie dalej nam do obrazu polszczyzny mówionej warstw przodujących. Mimo to muszę tu zwrócić uwagę na te bardzo ważne *proscenia*, których oświetlenie stanowić będzie istotne i niezbędne uzupełnienie pełnowartościowej monografii o Piotrze Kochanowskim.

Spolszczeniu części romansowej *Orlanda* torowały drogę jakieś siły pomocnicze mniejszej i większej wagi, których pomijać nie sposób, zanim się nie przystąpi do analizy samegoż tekstu przekładu. Trzeba więc, choćby tylko szkicowo, oznaczyć „sytuację wyjściową”, stan i rozkład sił przed tą walną rozprawą, której z oboma tekstami w rękę mamy się przyglądać. Należą do tych antecedenji nawet drobne szczegóły, na niejeden warto zwrócić uwagę choćby tylko w hipotetycznym naświetleniu, zanim ktoś inny nie zmieni ich w pełnowartościowe, na faktach oparte stwierdzenia.

Więc najpierw trzeba tu postawić wcale istotne pytanie: czyżby przed Piotrem Kochanowskim nikt u nas nie zetknął się z oryginałem *Orlanda*? Czy przy tak ożywionych w XVI w. stosunkach z Włochami, wobec rozgłosu tego arcytworu, przekraczającego około połowy wieku granice Włoch, w ówczesnej Polsce żadnych echa nie słyhać? Wszakże w latach 1516—1532 (między pierwszym a trzecim wydaniem oryginału) ukazało się aż osiemnaście przedruków, przeważnie bez zezwolenia autora, a w ciągu XVI w. było wydań oryginału bez mała sto (!), w pierwszym zaś dziesiątku XVII w. — trzynaście⁷.

Należałoby zestawić wszelkie edycje oryginału, które już w XVI w. znalazły się w naszych księgozbiorach. Trudno przypuścić, aby miało brakować *Orlanda* w królewskiej bibliotece Zygmunta Augusta, skoro znajdowały się tam dzieła Bemba, Fracastora, Bokacjusza, Pontana, L. Valli i innych włoskich autorów⁸, których przewaga wśród autorów współczesnych, reprezentowanych w tym wspaniałym księgozbiornie, zdaje się nie ulegać wątpliwości⁹. Podobnie

⁷ G. Fumagalli, *La fortuna dell' Orlando furioso in Italia nel Secolo XVI*. Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di storia patria. Ferrara 1912, s. 367, XXV. Vol. XX, fasc. 3.

⁸ K. Hartleb, *Biblioteka Zygmunta Augusta*. Lwów 1928, dział *Materiały*.

⁹ *ibid.*, s. 114.

było w bibliotece Jana Zamoyskiego i niejednego z naszych padewczyków czy peregrynantów włoskich z tegoż wieku.

Oryginał włoski jest w znacznej mierze w swej części romansowej wyrazem bujnego życia dworskiego w epoce Renesansu¹⁰. A u nas nie w. XV ani XVII, ale właśnie XVI jest przecież okresem rozkwitu życia dworskiego pod niewątpliwym wpływem włoskim, wówczas od wszystkich innych wpływów silniejszym. Wprawdzie życie na polskich dworach na ogół odbiega od włoskich wzorów pod niejednym względem, nierównie w nim mniej znaczą zainteresowania intelektualne, artystyczne, literackie, zwłaszcza bardzo ograniczona jest w nim rola świata niewieściego, niemniej, mówiąc tu o czynnikach torujących drogę spolszczeniu romansowej części *Orlanda* w zakresie obrazów życia dworskiego, towarzyskiego, obyczajowego, trzeba to właśnie życie w Polsce mieć na uwadze. Wprawdzie zacieśnia się ono u nas do nielicznych grup, ale takich ognisk żywotnych kultury dworskiej jest w XVI w. u nas więcej niż kiedykolwiek przedtem i więcej niż kiedykolwiek potem i one też wiodą rej w życiu warstw oświeconych, one nadają ton, one szerzą nową modę „dworną” we wszystkich dziedzinach życia warstw uprzywilejowanych.

Skoro więc we Włoszech, zwłaszcza północnych, w towarzyskich grach i rozmowach poruszano często tematy z *Orlanda*, skoro był on wyrocznią w sprawach galanterii dworskiej i niewieściej piękności, skoro we Włoszech dopatrywano się w tym arcytworze poetyckiego obrazu współczesnego życia, transponowano jego ustępy w muzyce, malarstwie, naśladowano, dorabiano dalsze ciągi niektórych epizodów¹¹, trawestowano, popularyzowano, skoro już około połowy XVI w. śpiewano po ulicach poszczególne oktawy¹², to i do nas w tym wieku docierać musiały odgłosy tych zachwyków. Najżywotniejszy w ciągu XVI w. był kult *Orlanda* w Wenecji, gdzie jeszcze przed r. 1532 wyszło 14 wydań, a przecież z Wenecją właśnie kontakty naszych scholarów były szczególnie bliskie i łatwe, chociaż sam mistrz padewski, Speroni, nie należał wcale do zwolenników poematu, a nawet był bardzo nań niełaskaw. Warto tu wreszcie

¹⁰ Obraz tego życia w renesansowej Ferrarze nakreślił G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*. Modena 1919.

¹¹ Np. w r. 1543 dalszy ciąg *Orlanda* wydał Philogenio.

¹² O tych wszystkich objawach szczegółowo informuje cytowana wyżej monografia Fumagalli.

dodać, że już w połowie wieku zaczęły się pojawiać przekłady tego dzieła na różne włoskie dialekty¹³.

Jakżeż więc można przypuścić, aby wawelski dwór Bony na te tak głośne i tak modne współcześnie poetyckie uroki Ariosta mógł pozostać obojętny. Jeśli fraucymer pani Anny z Jarosławia, wielkorządczyni krakowskiej, wielce się delectował czy to *Rozmowami króla Salomona z Marchottem*, które właśnie bakałarz Jan z Koszyczek przełożył, a impressor tak wymownie rekomendował jako beletrystyczny rarytas, czy też np. późniejszym *Ponejanem*, to równocześnie tak się złożyło dziwnie, że na wawelskim dworze królowej jejmości — wspominając daleką słoneczną ojczyznę i cuda jej sztuki — omawiano, a może nawet częściami głośno odczytywano przesławny poemat Ariosta. Czyżby ani jeden jego egzemplarz nie przedostał się wraz z orszakiem młodej królowej na wawelskie komnaty?

Na zbyt wątej nici przypuszczeń zawisłoby to pytanie, gdyby nie wzmocniły jej pewne znamienne okoliczności. Oto przyjacielem i towarzyszem Ariosta¹⁴ na dworze kardynała Hipolita d'Este był Giovanni Andrea Valentino, który po studiach na uniwersytecie w Ferrarze przybył w maju 1520 r. do Polski i został nadwornym lekarzem Bony, a wkrótce potem stałym posłem księcia Alfonsa d'Este dla spraw polsko-węgierskich na dworze krakowskim, gdzie pozostał aż do śmierci w r. 1547¹⁵. Na dworze kardynała d'Este współpracował z Ariostem w organizacji imprez artystycznych muzyk Alessandro Pesenti z Werony, przyjęty od sierpnia 1521 na dwór Bony jako dworzanin i nadworny muzyk. Tu pozostał aż do zgonu w r. 1554. O jego zainteresowaniach literackich świadczy jego korespondencja z Aretinem i humanistą Francesco Maria Molza, zaprzyjaźnionym z Ariostem¹⁶. Jego też zasługą jest kult muzyki włoskiej na zyguntowskim dworze¹⁷.

¹³ *Bergamasco* z r. 1552, wenecki z r. 1554, friulski, genueński, *trevigiano*, *padovano rustico* (Fumagalli, o. c.).

¹⁴ O Valentinie jako towarzyszu Ariosta pisze M. Catalano, *Vita di d'Ariosto*, t. 1. Genève 1930, s. 191 i n.

¹⁵ Bona kazała go pochować w kaplicy, zwanej później kaplicą Batorego, i ufundowała mu renesansowy grobowiec, przypisywany G. Ciniemu.

¹⁶ *Orl. furioso* XLVI 12.

¹⁷ Szczegóły o tych obu towarzyszach Ariosta, Valentinie i Pesentim, czerpię z imponującej obfitością informacji monografii pióra W. Pocięchy, *Królowa Bona*, t. 2. Poznań 1949, s. 58—67 i przypisy.

Na Valentinie i Pesentim mogło się więc wcale mocno oprzeć zainteresowanie *Orlandem* na dworze Bony. Nie można też pominąć tych Polaków, którzy — bawiąc w Ferrarze w latach wznoszącego się rozgłosu Ariosta, musieli tam słyszeć o głośnym poemacie. Wszakże w r. 1524 był w tym gnieździe Ariostowej sławy zarówno Decjusz jak i Dantyszek; zresztą Bona utrzymywała bardzo bliskie i serdeczne stosunki z dworem esteńskim w Ferrarze, a zwłaszcza ze swoim kuzynem, kardynałem Hipolitem, i jego bratem, księciem Alfonsem, mecenasami Ariosta. Między Ferrarą a Krakowem panowała w czasach Bony niezwykle ożywiona wymiana korespondencji, posłów, informacji, wspaniałych podarunków, cennych futer, koni, sokołów, psów myśliwskich, w zamian za włoskie wyroby cukiernicze, sery i kandyzowane owoce¹⁸. Trudno sobie wyobrazić, aby wśród tych podarków nie znalazły się wytwornie opracowane egzemplarze rozkosznych powieści renesansowego arcypoety.

Ariosto i jego wielki poemat nie mógł stać się obcym, zupełnie nie znanym zjawiskiem także dla tych naszych wędrownych studentów, którzy dłuższy czas spędzali na studiach na włoskich uczelniach, zwłaszcza jeśli oddawali się tam studiom literackim¹⁹. Musiał coś na ten temat zasłyszeć i Jan Kochanowski²⁰, i Górnicki, Orzechowski czy Warszewicki. Mimo te wszystkie możliwości bezpośrednich kontaktów z oryginałem *Orlanda*, czymś wyjątkowym w szesnastowiecznej Polsce są wyraźne wzmianki na temat Ariosta.

Przejeżdżając koło góry Aspromonte w Kalabrii notuje Anonim w końcu XVI w., że o tej górze „siła plotł Ariosto, poeta włoski”²¹. Jan Smolik za jednym zamachem wymienia obok siebie Katulla, Anakreonta, Krzyckiego, Marulusa, Ariosta, Propertiusa, Juvenalisa, Petrarke, Owidiusa i Martialisa — jako tych, co w swoich „bez-

¹⁸ W. Pocięcha, *o. c.*, s. 289—295.

¹⁹ Por. M. Brahmer, *La fortuna dell' Ariosto in Polonia. L' Italia che scrive*, 1933, nr 10, s. 275: „Ai Polacchi che, numerosi, frequentavano nel Cinquecento l'università di Padova, non poteva rimanere estraneo il poema così spesso ristampato a Venezia e così strettamente legato alla vicina Ferrara, oggetto inoltre di vive e continue discussioni”.

²⁰ Wprawdzie echa Ariosta, jakich się u niego dosłuchiwał Chlebowski (*Pisma*, II, s. 290—295), okazały się złudne (por. recenzję Porębowicza w *Kwart. Histor.*, 1894), ale nie przesądza to jeszcze zupełnie możliwości kontaktów bezpośrednich czy pośrednich Kochanowskiego z włoskim arcypoe-
tworem.

²¹ *Diariusz peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej*. Wyd. J. Czubek, t. 1, nr 1, s. 6. Arch. do Dziejów Lit. i Ośw. II.

piecznych rymach” nie bardzo wstydlive i wszeteczne żarty pisywali²². Przebywając w r. 1589 w Rzymie wraz ze swoim bratem stryjecznym zaznajamiał się Jan Szczęsny Herburt z literaturą włoską. W przedmowie do *Herkulesa słowieńskiego* z roku 1612 napisał: „Wiem ci ja miejsca u Dante, wiem u Petrarchi, u Ariosta, u Ronsarda, u Medyny...” A więc ten i ów z „bywałych” czytał *Orlanda* w oryginale, poniektóry kupił go nawet do swego księgozbioru. W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się aż sześć weneckich, szesnastowiecznych wydań oryginału, a nawet — wśród książek pochodzących z księgozbioru Wolskiego — przekład hiszpański w edycji z r. 1564²³.

W rękopiśmiennym katalogu biblioteki baranowskiej Leszczyńskich, sporządzonym około r. 1624, wymieniono²⁴ wśród innych dzieł włoskich *Orlando furioso di M. Lod. Ariosto in 4^o*. Wyraźnych śladów bezpośredniej znajomości *Orlanda* jest na ogół niewiele; może to służyć za jeszcze jeden więcej dowód nikłego zainteresowania literaturą renesansową w języku włoskim w tym wieku, dowód tym jaskrawszy, że jest to przecież utwór wprost wyjątkowo popularny w ówczesnych Włoszech. Nierównie lepiej znana była u nas rzymska oraz włoska literatura humanistyczna w języku łacińskim²⁵. *Dworzanin polski* najpierw, a później w pierwszym rzędzie oba przekłady Piotra Kochanowskiego, są wielkimi wyłomami w tym murze obojętności, ukazują nowe piękno, odkrywają nieznanne światy poetyckiego uroku.

*

Przyznając rolę tak istotną, choć dotąd wciąż nie dość uchwytną, żywemu językowi warstw oświeconych przy spolszczeniu roman-sowej części poematów Tassa i Ariosta, ograniczamy do pewnego stopnia, ale przez to wcale jeszcze nie przekreślamy znaczenia, jakie tu posiadają przedgofredowe teksty literackie w zakresie przyswajania polszczyźnie tego właśnie romansowego tworzywa obu włoskich arcydzieł. Analogiczne, a nieraz wprost identyczne wątki, postaci, sytuacje i odpowiadające im słownictwo znajdziemy w róż-

²² J. Smolik, *Wiersze różne*, nr 12 (Bibl. Zap. Poetów i Proz. Pol., II, z. 2).

²³ Informacja dra J. Zatheya.

²⁴ Bibl. Un. we Wrocławiu, rkps 2597.

²⁵ Por. M. Brahmer, *Literatura włoska w Polsce*, w książce *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*. Warszawa 1939, s. 9.

nych tekstach polskich przed *Gofredem*, a zwłaszcza w dziesiątkach przekładów i przeróbek obcych powieści, nowel, anegdot, „historii”, „trefnych powieści”. Wobec tego w torowaniu drogi, wiodącej do spolszczenia romansowej części obu przekładów Piotra Kochanowskiego, bardzo ważne miejsce przyznać trzeba tym szarym, pracowitym tłumaczom, co surowy jeszcze nasz język naginali z trudem, dobierali słów dla wyrażenia nowych treści, spraw dotąd nam obcych, niezwykłych opisów, egzotycznych przygód. Z tych wątków powieściowych, które w tej naszej przedgofredowej „beletrystyce” się pojawiły, można by na upartego nagromadzić znaczną część tego tworzywa, tej różnolitej rudy, którą zwłaszcza Ariosto, a po nim Tasso przetopili na wysokowartościowe, szlachetne metale i na kształt misternych inkrustacji w odpowiedniej oprawie włączyli w romansowe partie swoich arcytworów.

Wznosi się więc olbrzymia, a dotąd jeszcze w pełni nie oceniona praca nad przekładem *Orlanda* na odmiennej podstawie, aniżeli w starszych od naszej zachodnio-europejskich literaturach. Tam poprzedziły przekład rodzime, oryginalne i nieraz wybitne poematy, powieści, poprzedziła go tradycja i poezja rycerstwa, wzbogaciły się tam już przedtem dostatecznie zasoby słownikowe języka, słowem — wytworzyła się podobna do Orlandowej atmosfera średniowiecznego rycerstwa znana „z pieśni i powieści”, z żywej tradycji, z bogatych przeżyć minionych pokoleń. U nas zaś na ten „klimat” przekładu złożyła się gromadka tłumaczy, przyswajająca ojczyste j kultury najpopularniejszą beletrystykę zachodu, która tam już na dobre spowszechniała, trąciła myszką i schodziła ku coraz niższym kręgom czytelników. Podbudowę tę wzmocniły nasze własne, bardzo późne rycerskie tradycje, zbyt nieliczne legendy i powieści, utrwalone w słowie pisanym lub ustnie przekazywane, a wreszcie nieprzeplacone trudy artystyczne Jana Kochanowskiego.

Jeżeli bardzo istotną część poematów Ariosta i Tassa stanowią ich związki z literaturą antyczną, a zwłaszcza z *Eneidą*, to surowy jeszcze i szorstki jej przekład dokonany przez Jędrzeja Kochanowskiego wprowadził już polszczyznę po raz pierwszy w świat eposu na wielką miarę. Poznawaliśmy *Eneidę* już dawniej w oryginale, była to przecież księga o kulturze rzymskiej szczególnie cenna, ale spolszczenie jej — mimo wszelkie niedomagania — dowodziło, że stać już nasz język literacki na takie próby.

Innym przewodnikiem polszczyzny ku pięknu romansowych ustępów Ariosta był Owidiusz. Jego *Metamorfozy* w kształcie wier-

szowanych mitów, powiastek czy legend należały do ulubionej lektury od chwili, kiedy znajomość łaciny bardziej się zakorzeniła, i nęciły niejednego z literatów, aby je wyraził ojczystym rymem (Dębowski, A. Zbylitowski, Pudłowski), aż wreszcie i całość tego arcydzieła przyswoili niemal równocześnie dwaj tłumacze: Żebrowski i Otwinowski. Na *Heroidach* Owidiusza, na Wergilowym epizodzie o Dydonie, na Horacym, Tibullu, Properejuszu i Katullu, a potem Petrarce — uczyli się nasi szesnastowieczni poeci wyrażać miłosne przeżycia i uczucia²⁶.

Ogromną rolę w rozwoju zachodnio-europejskiej powieści i romansu odegrały dalej *Historie etiopskie* Heliodora, odnalezione w XVI w. i przełożone rychło na łacinę i różne języki zachodnie. Na łacinę przełożył je St. Warszewicki, a na polszczyznę Zacharzewski około 1590 r., wielce sobie pracę ułatwiając, prymitywizując, ograniczając się do elementów fabuły²⁷. Przedruk tego przekładu z r. 1606 jest wyraźnym dowodem rosnącego wśród polskich czytelników zainteresowania literaturą powieściową.

Ukazanie się równoczesne w r. 1590 przekładu *Eneidy* i *Historii etiopskich* oznacza więc pewien etap w rozwoju powieści i romansu w Polsce, toruje drogę spolszczeniu *Orlanda* i wydatnie zmniejsza odległość między oryginałem a zbyt jeszcze ubogą polską literaturą narracyjną.

*

Na drogach swego literackiego trudu napotykał Piotr Kochanowski szereg ważkich zagadnień, które wymagały głębokiej i wszechstronnej rozważki, przy czym zapewne nieraz przyszło zasięgnąć rady przyjaciela, a zarazem nie było jakiego znawcy.

Mimo że nie zostały się żadne bezpośrednie świadectwa, potwierdzające kolejne wysuwanie się na czoło takich właśnie zagadnień i w tej właśnie kolejności, to jednak rozpatrzenie pośrednich dowodów, wynikających ze szczegółowej analizy tekstów, z przedgofredowej tradycji literackiej i techniki wierszopiskiej, z coraz wyraźniejszego w naszym ówczesnym życiu literackim dążenia do tego, aby utworować drogę polskiemu poematowi heroicznemu w oparciu o najlepsze wzory — zmusza nas wprost do przyjęcia takiego mniej wię-

²⁶ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI w.*, 1927, s. 24, zwłaszcza s. 86—88, 114 i n.

²⁷ J. Krzyżanowski, *Romans polski XVI w.*, s. 227.

cej rozwoju problematyki, dla naszego tłumacza zasadniczej. Jest ona zarazem istotna i dla nas jako odbiorców jego wielkiego dzieła, o ile zamierzamy ocenić tego dzieła doniosłość i odrębność wśród całej rzeszy staropolskich przekładów.

I tak niewątpliwie jedna z pierwszych była decyzja, związana z jakimiś szerokimi debatami, co do wyboru arcydzieł, które nasz tłumacz zamierzał przekładać. Ostateczny wynik tych rozważań jest nam bezpośrednio znany. Przynosi on niemały zaszczyt temu śmiałemu, nowatorskiemu, wprost rewolucyjnemu zamysłowi, aby sięgnąć nie do antycznych wzorów wielkiej poezji epickiej, ale do nowoczesnych, na wskróś już świeckich, choć jeszcze średniowiecznym, romantycznym urokiem owianych arcytworów.

Drugie z rzędu było zagadnienie, od którego z tych poematów zacząć: czy dać pierwszeństwo *Orlandowi*, czy *Gofredowi*, albo jeszcze inaczej: czy utrzymać chronologiczne następstwo oryginałów, w tejże kolejności je przekładając, czy raczej odwrócić ten porządek.

Stosunek oryginału *Orlanda* do oryginału *Gofreda* jest oczywisty, znany i nie potrzebuje wielu dalszych wyjaśnień²⁸: na młodszym o lat pięćdziesiąt *Gofredzie* znać silne piętno jego wielkiego poprzednika. Nie mogło się też ono zatrzeć bez śladu w spolszczeniu.

Ale wzajemny stosunek obu przekładów przedstawia się inaczej; jest nierównie ściślejszy, bliższy. Wiąże je ze sobą przede wszystkim — osoba Piotra Kochanowskiego. Prócz pokrewieństwa oryginałów i oprócz indywidualności tłumacza zacieśnia mocno te związki chronologia: starszeństwo jednego z przekładów, a młodszosc drugiego. Wobec tak zacieśnionych związków, sporo zagadnień odnoszących się do młodszego, późniejszego przekładu — łączy się, a nieraz nawet zyskuje na jasności i ostatecznie się rozwiązuje przy pomocy analizy starszego, dawniejszego przekładu. Odwrotny komentarz, objaśniający przy pomocy młodszego przekładu pewne zagadnienia związane ze starszym, choć pozornie nieprawdopodobny, okazuje się w tym wypadku również pożyteczny i dostatecznie uzasadniony. Są to przecież jakby dwaj bracia przyrodni o pewnych rysach wspólnych. Osobliwym zrzędzeniem losów stało się więc, że dwaj dalecy kuzyni, *Orland* Ariosta i *Gofred* Tassa, urodzeni pod

²⁸ Wystarczy wskazać na studia Vivaldiego, *Prolegomeni ad uno studio completo sulle fonti della Gerusalemme liberata*. Trani 1904, i tegoż *La Gerusalemme liberata studiata nelle sue fonti*. 2 vol. Trani 1901 i 1907, oraz E. De Malde, *Le fonti della Ger. lib. con nuova critica*. Parma 1910.

włoskim niebem, znalazłszy się w Polsce, przeszli przez niezwyklej metempsychozę, weszli w obręb jednej rodziny, rośli razem i dojrzewali w jej atmosferze, pod taką samą opieką. Toteż jeden o drugim niemal ciekawych rzeczy może nam powiedzieć, zwłaszcza że Piotr Kochanowski, ich wspólny a szanowny rodzic, a także Jan Tęczyński, ich troskliwy orędownik — tacy są w tych sprawach milkliwi.

Niestety, nie posiadamy żadnych bezpośrednich dowodów starszeństwa jednego z tych przekładów, żadnych w tej sprawie wyznań samegoż tłumacza czy jego przyjaciela i współpracownika, Tęczyńskiego. Strofa naszego *Orlanda*, nierównie prostsza od gofredowej, parzyste, a więc najłatwiejsze rymy, surowy kształt drugiej części przekładu — były to łatwo uwodzące, narzucające się, zewnętrzne pozory, dzięki którym przez długi czas przypisywano starszeństwo *Orlandowi*²⁹. Ale szczegółowa analiza tekstów, zestawienie obu oryginałów z ich spolszczeniami dostarcza pośrednich dowodów, zupełnie wystarczających i nie ulegających zastrzeżeniom. Okazuje się, że pierworodztwo należy stanowczo i ostatecznie przyznać *Gofredowi*³⁰. Wynikło stąd bardzo osobliwe i gdzie indziej w dziejach życia literackiego zdaje się nie spotykane zjawisko. Oto pod ręką tłumacza, w tyglu jego wrażliwej, artystycznej wyobraźni, na dziele wcześniejszym, jakim jest przecież włoski *Orland szalony*, odbiły się ślady *Gofreda*, powstałego o kilkadziesiąt lat później, a równocześnie wystąpiły też oczywiście dowody oddziaływania *Orlanda* na dzieło Tassa — jako naturalne skutki pokrewieństwa obu oryginałów.

A więc *Orland* i *Gofred* zostali wyznaczeni jako wybrańcy do spolszczenia, a z tych dwóch pierwszym miał być *Gofred*. Ale te decyzje nie wystarczały jeszcze do tego, aby już bezpośrednio do pracy przystąpić. Konieczne było jeszcze jedno rozstrzygnięcie, co najmniej równie ważne jak tamte, a nierównie do osiągnięcia trudniejsze, jako że wnikało ono już bezpośrednio w arкана techniki wierszowania i w samą istotę epickiej sztuki.

Oto u samego już progu stanęło przed tłumaczem zagadnienie mocno niepokojące, zasadnicze: jak dalece ma się on zbliżyć do

²⁹ M. Malinowski we wstępie do swego wydania *Gofreda* (Wilno 1826) nie uważał sprawy pierworodztwa *Orlanda* za rozstrzygniętą (s. XCVII). *Gofredowi* przyznawał starszeństwo J. Bartoszewicz (*Hist. lit. pol.* Wyd. 2. T. 1. s. 302), ale tego nieczym nie uzasadniał, oraz Windakiewicz (*Badania nad twórczością Słowackiego*, s. 42).

³⁰ Dowody przytoczyłem w monografii o *Gofredzie* (s. 32—35 i przypisy).

oryginałów pod względem wersyfikacyjnym, czy ma iść w ślady stryja Jana, jako tłumacza Homera, i drugiego stryja, Andrzeja, jako tłumacza Wergilego, i przekładać wierszem ciągłym, rymowanym parami, czy też ma zastosować układ zwrotkowy, a może nawet tenże „wiersz przytrudniejszy, jakim Włoszy, Hiszpani i insze narody polerowańsze swoje heroika piszą”³¹.

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że nie posiadamy absolutnie żadnych, nawet pośrednich przesłanek, które by pozwoliły przypuścić, jak rozwiązał Kochanowski ten wielki problem, zanim na dobre już zabrał się do pierwszej redakcji *Gofreda*.

A jednak...

Skoro znamy teksty obu przekładów wyłącznie w ich ostatnich redakcjach, skoro z trudem i z ograniczonym siłą rzeczy prawdopodobieństwem możemy odtworzyć niejedną zwrotkę przekładów w redakcji przedostatniej, jako że jej kształt bardziej lub mniej wyraźnie przebija przy zastosowaniu analizy prześwietlającej kształt ostateczny, to zarys pierwotnego wyglądu tych zwrotek, ich pierwszego rzutu — jest zbyt niewyraźny, mglisty, niepewny. Odnosi się to zwłaszcza do pierwszego z tych przekładów, do *Gofreda*.

Uparte wypatrywanie choćby nikłych tylko śladów jego najdawniejszego kształtu spod późniejszych nawarstwień wydawałoby się wysiłkiem i ryzykownym, i niepotrzebnym, gdyby nie przeświadczenie, że przecież ten wysiłek może nam ułatwić wyjaśnienie sobie tego wyjątkowego, niespodziewanego zjawiska, jakim jest pojawienie się w naszym życiu literackim olśniewającej wersyfikacyjną świetnością kaskady prawie dwóch tysięcy polskich oktaw.

Jakież tu znaleźć punkt oparcia, aby można się było pokusić o choćby hipotetyczną, połowicznie tylko uzasadnioną odpowiedź co do stanowiska zajętego przez tłumacza wobec zasadniczego wersyfikacyjnego dylematu: czy wiersz ciągły, czy układ stroficzny?

W sukces przychodzi nam niespodziewanie — sam Ariosto. Wszakże i on znalazł się na rozdrożu, kiedy mu przyszło obierać sobie już nie tylko formę wierszową, ale nawet — język dla swego arecytworu. Zwrócił się on o poradę do przyjaciela Bembo, naówczas autorytetu w sprawach literackich³². Ten doradzał posłużyć się wierszem łacińskim (!). Ale pierwsze próby nie zadowolily Ariosta. Przeszedł więc do włoskiej tercyny, którą przecież już w *Satyrah*

³¹ Z przedmowy *Do Czytelnika*, na czele *Gofreda*.

³² *Satyra VI*.

świetnie opanował. W tym przystroju rzucił na papier szkic, gdzie opiewał *l'arme e gli affanni di amore*. Ostatecznie jednak nawrócił do oktawy, tradycyjnej już w tej dziedzinie³³. Podobnie nawracał i przerabiał tekst swego wielkiego poematu Lukrecjusz i tylko do połowy zdołał go w ostatecznej redakcji doprowadzić³⁴.

A więc samże Ariosto, już urzeczony czarem romantycznego tworzywa, już zdecydowany zanurzyć się w jego nurt porywisty, szuka jeszcze zrazu właściwej formy wierszowej, choć ją przecież ma gotową, żywotną, wypracowaną, dobrze zadomowioną w najbliższym kręgu Ferrary i dworu esteńskiego.

Dla naszego tłumacza sprawa wyboru stosownej formy wierszowej była nierównie bardziej skomplikowana, aniżeli dla Ariosta. I tu znowu Tęczyński mógł się okazać bardzo pożądanym dyskutantem i doradcą, o czym niestety nic nie umiemy powiedzieć. Na gruncie naszego życia literackiego w tym okresie zespół warunków układał się raczej ponuro dla tłumacza zdecydowanego na trud spolszczenia arcydzieła włoskiej epiki romantycznej i groził poważnymi niebezpieczeństwami już u wstępu w krąg zagadnień samej techniki wierszowania.

Zarówno Rej jako autor *Wizerunku*, jak zwłaszcza Jan Kochanowski, zmagający się tak chwalebnie z Homerowym arcytworem, hartowali, polerowali, uszlachetniali od dawna już u nas zadomowiony 13-zgłoskowiec rymowany parami, potoczysty, rozlewny, o szerokim oddechu, o statecznie a wolno falujących kadencjach. Kochanowski uczynił z niego formę wersyfikacyjną bardzo dynamiczną, głównie dzięki uruchomieniu intonacji i stabilizacji rymu³⁵.

³³ Por. co na ten temat Fr. De Sanctis: „La gloria dell’Omero ferrarese (sc. Boiardo) spronò l’Ariosto a tentar qualche cosa di simile. Cominciò in terza rima una storia epica de’ fasti estensi, ma smise subito, disaccioncio il metro alla sua larga vena. E si risolse di continuar la storia di Orlando, ripigliandola là dove l’avea lasciata il Boiardo. Se ne consigliò col Bembo, il quale lo esortò a scrivere il poema in latino. *L’Orlando* in latino! Il Bembo non capiva cosa fosse *l’Orlando innamorato*. Ma lo capiva l’Ariosto, che di quella lettura facea sua delizia, e deliberò senza più di usare lo stesso metro e le stesse forme“. *Storia d. lett. ital.* Vol. 2, (Istituto edit. Milano. Bibl. Classici italiani). s. 110. Na tenże temat por. Toffanin, *Il Cinquecento*. Milano-Vallardi 1929, s. 173, a także P. Niccolini, *Ariosto dopo il IV centenario*. Roma 1936, s. 269.

³⁴ Zwrócił mi na to uprzejmie uwagę prof. Adam Krokiewicz.

³⁵ Wykazuje to bardzo precyzyjnie M. Dłuska w drugiej części swoich *Studiów z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1, 1948 (zwłaszcza s. 206—228).

Przypadał ten wiersz coraz bardziej do smaku sarmackim podniebieniem, lubującym się w szumnej retoryczności, przysmaczanej gęsto Wergiliuszowymi wersetami. W dwuwierszach, złożonych z 13-zgłoskowców parzysto rymujących, częściej i łatwiej niż w innych formach wersyfikacyjnych układały się staropolskie *dicta*, sentencje, wierszowane biesiadne dowcipy, zwłaszcza zaś niezliczone a tak ulubione fraszki. Do pieśni takie dystychy przydługie wcale się nie nadawały, natomiast we wszelakich odmianach poezji narracyjnej stawały się coraz bardziej „doręczne”, podatne — niczym swojska wiklina przy budowie wiejskich płotów. W drugiej połowie w. XVI wprost trudno wskazać wierszopisa, który by nie posłużył się tą formą wierszową. Niestety, zatracają się w niej rychło rewolucyjne wprost innowacje, jakie do niej wprowadził Jan Kochanowski. Z czasem rozwieliła się ona wprost groźnie i bezopornie, tamując równocześnie wprowadzenie innych, odmiennych schematów wersyfikacyjnych, odmiennych wiązań rymów. Wytwarza się szkodliwy automatyzm tej formy wierszowej, wersyfikacyjny nałóg, który przez swoją monotonię wyjaławia prawie dawną rymowaną narrację. Nałogowi temu przeciwstawia się głównie liryka, dzięki wciąż żywotnemu kultowi twórczości Jana Kochanowskiego, a zwłaszcza żywemu związkowi z pieśniarstwem, z muzyczną melodią. Automatyzm ten zaciążył więc szczególnie na epice i dlatego mozolne wykuwanie oktawy jako formy wierszowej, opartej na odmiennych podstawach, miało w pewnej mierze znamiona drugiej artystowskiej rewolucji³⁶.

Wytworzyło się więc już przed naszym *Gofredem* niejako zwyczajowe ciążenie epickiej literatury, tak oryginalnej jak i odtwórczej, ku dystychom złożonym z 13-zgłoskowców parzysto rymowanych, jako ku najprostszej, podstawowej jednostce wersyfikacyjnej.

Sztuka wierszowania ograniczała się w takim stanie rzeczy na tym odcinku do łączenia w krótsze czy dłuższe łańcuchy rymowanych dystychów. Jeżeli na zwrotkę składa się pewna ściśle określona ilość wierszy, określona więźba rymów rozmieszczonych równomiernie oraz fraza reprezentująca zamkniętą jednostkę treściową³⁷, to taki właśnie dystych rymowany stanowił w naszej epice przed-

³⁶ Por. bardzo interesujące na ten temat uwagi J. Tynjanowa, *Dynamizm formy literackiej*. Kuźnica, II, 1946, nr 38.

³⁷ S. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa-Kraków 1947, s. 265.

gofredowej jakby najprostszą zwrotkę³⁸, ogniwo mniej lub więcej zaokrąglone, autonomiczne, które z sąsiednimi łączyło się dość luźnie. I z takich to nie dość spójście powiązanych łańcuchów dwójek wierszowych składa się najczęściej polska epika przedgofredowa. A więc nie z pojedynczych wierszy, a więc stychicznie, ale z dystychów buduje się te utwory. Sypie się to monotonnie jak z klepsydry piasek; często już z góry można odgadnąć, jaki będzie wydźwięk drugiego wiersza, bo dobór rymów jest jeszcze ubogi³⁹. Często też wiersz drugi wygląda jak przybłęda, jedynie potrzebą rymów na pomoc przywołany⁴⁰. Od takich bezbarwnych, pustych w treści, rymowanych oklepanek roi się w tych najpospolitszych, typowych utworach staropolskiej epiki. Ten stan rzeczy utrzymuje się aż do schyłku XVIII w., aż gdzieś do Felińskiego nawet. A jeśli jeszcze poniekąd literat z wrodzoną łatwością rymy dobierał, bo miał je jakby na podorędziu, to nie bacząc już wiele na treść delektował się tym wierszoróbstwem i odurzał jak smakowitym miodem. Wtedy strumień epickiej narracji, niezym nie krępowany, płynął sobie szeroko i sobiepańsko jak w swojskiej gawędzie, co z mowy żywej się zrodziła. Wtedy i same dystychy nie dość były zwarte, więźbę miały dość luźną i łączyły się ze sobą nie dość spójście, ale raczej mechanicznie, jak paciorki nizzate na wążłłą niteczkę, jak oracja wierszem wysłowiona⁴¹.

³⁸ *ibid.*, s. 272. „W zwrotkach, składających się z wierszy regularnych, najdrobniejszą zwrotkę może stanowić dwuwiersz”.

³⁹ Taką zautomatyzowaną, pozbawioną dynamizmu formę wierszową porównywał Puszkina do wygodnej „kanapy”. Por. cytowany wyżej artykuł Tynjanowa.

⁴⁰ Mimo woli nasuwa się tu reminiscencja ze Słowackiego:

„...moje pióro nigdy nie pamięta
O drugim wierszu — wbrew dawnej przestrodze:
Nim pierwszą stawisz, myśl o drugiej nodze.

Tak chciał Feliński; wiersz skomponuj drugi,
A potem pierwszy dosztukowuj zgrabnie,
A będą mocne — i łańcuch się długi
Nie przerwie nigdzie, nigdzie nie osłabnie.
Na takim niańki uwiązani pasie
Chodzą dawniejsi wieszczki po Parnasie.

! *Podróż na Wschód* V 14—15

⁴¹ W cytowanej wyżej pracy nie zajęła się Dłuska sprawą automatyzacji dwuwierszy złożonych z parzyście rymowanych 13-zgłoskowców. Wiąże się z tym bezpośrednio sprawa stereotypowych, automatycznie ukazujących się dwójek rymowych.

Kryło się więc w tym poważne niebezpieczeństwo wyjałowienia, rozwodnienia, przerostu pustej gadaniny. Czyżby Piotr Kochanowski dostrzegał je w dotychczasowych epickich próbach? Może się tego nawet już u stryja Andrzeja dopatrzył? Jego *Eneida* mogła istotnie nasuwać pewne zastrzeżenia co do trafności takiego właśnie sposobu przekładania poematów epickich. Albowiem nieraz wprost niewolnicze odtwarzanie zawartości pierwowzoru przy ubóstwie naszego języka poetyckiego — doprowadziło tu właśnie do tego, że przekład, żadnym innym wędzidłem nie powstrzymywany prócz tego, które nakładało uporczywe trzymanie się treści oryginału przy pomocy schematu dwuwierszy rymowanych parami, rozrastał się niepomiernie tak, że ostatecznie ogólną liczbę wierszy oryginału (9896) przekroczył o 2092 wierszy. Jeżeliby *Gofred* polski tymże sposobem i w tym samym stosunku miał się powiększyć, to pomnożyłby się o przeszło 3000 wierszy, a *Orland* o 7600!

Tradycyjna forma 13-zgłoskowców rymowanych parzyście, którą się u nas niezbyt ściśle nazywa wierszem ciągłym, nie mogła dostatecznie zapewnić równomiernego rozdziału zawartości oryginału, nie mogła utrzymać tempa jego narracji. Słowa za słowem odtwarzać nie radził tłumaczom już Horacy — i teoretyk, i praktyk nie byle jaki; wiersz „ciągły”, a raczej ten tradycyjny dystych, groził wiernemu tłumaczowi nadmiernym rozszerzeniem ram utworu i zwolnieniem tempa opowieści, jak się to na stryju Andrzeju pokazało jaskrawo.

Wobec niedorozwoju polszczyzny trzeba odtwarzać z oryginału przede wszystkim to, co jest ważne dla uchwycenia przebiegu akcji, co wystarcza do zobrazowania sytuacji, postaci, a pomijać szczególne trzeciorzędne, ozdobniki, wszelakie przekwinty, bo tych nie zdoła jeszcze wysłowić polszczyzna. Wtedy dopiero można będzie dotrzymać tempa narracji oryginału⁴². Ale wiersz ciągły żadnej tu nie daje poręki; przeciwnie — kryją się w nim pod tym właśnie względem poważne niebezpieczeństwa.

W obu wybranych do przekładu włoskich eposach takim wyższego rzędu regulatorem tempa obu opowieści jest ich układ zwrotkowy, oktawa, tworząca zamkniętą całość wersyfikacyjną, a także niemal z reguły zamkniętą całość treściową. Odpowiednie zastoso-

⁴² „Cechą istotną epepei jest nurt opowiadania, narracja, rozkosz układania i toczenia fabuły... Sprawy ludzkie, dzianie się, akcja — oto co bywa przedmiotem pasji twórczej epika”. J. Przyboś w szkicu *Widzę i opisuję*. *Twórczość*, IV, 1948, z. 2, s. 57—58.

wanie tego układu mogłoby tłumaczowi ułatwić utrzymanie tempa narracji równoległe z oryginałem. Wszakże strofa, zbliżona w swej zawartości do pierwowzoru, regulować wtedy będzie tempo narracji jak metronom, kiedy narzuca takt muzykującemu.

Więc nie *verbum verbo reddere* ani *versum versu*, ale *stropham stropham*. Zwrotkowy układ to jakby „wędzidło”, ale zarazem i „takt”, „ostroga”, zapewniająca do pewnego stopnia, że wena rymotwórcza, na wodzy strof utrzymana, dotrzyma kroku wielkim wzorom, jeśli już nie w artystycznych splendorach, to w potoczystości narracji, w równomierności epickiego ujmowania tworzywa.

Pozostawiam tu na razie na boku sprawę, czy ta polska zwrotka miała być identyczna z oktawą, czy też od niej odmienna. Dość, że miała ona na swój sposób zamykać w sobie to, co zawierała odpowiednia oktawa włoska. Nie wiersz ciągły, ale układ stroficzny wydawał się tu jedynym możliwym ratunkiem tego, co stanowiło jedną z najistotniejszych cech narracji epickiej.

Tymi czy innymi drogami, w każdym zaś razie zbliżonymi do przedstawionego tu rozumowania, musiały krążyć debaty tłumacza i jego przyjaciela, zanim się przyoblekły w kształt nieodwołalnej decyzji, która w swej zasadniczej, najogólniejszej postaci utrzymała się przez cały czas pracy nad oboma przekładami.

Taka decyzja musiała zapaść u samego wstępu, jeszcze przed zabraniem się do trudów przekładania. Nie przemawia za tym, żeby zarówno pierwsze jak i którekolwiek późniejsze redakcje obu przekładów miały być pisane wierszem ciągłym, nie układającym się w zwrotki.

Tak więc, mimo że polskie tradycje wersyfikacyjne w zakresie epiki, ubóstwo języka poetyckiego, tendencja do wiernego odtwarzania zawartości oryginału — nakłaniały tłumacza do posłużenia się wierszem ciągłym i zadomowionym już prymitywem strofy epickiej, tj. 13-zgłoskowcem rymowanym parami, obrał on drogę odmienną i postanowił zastosować układ zwrotkowy, biegnący równoległe z układem pierwowzorów.

Decyzja ta bardzo wyraziście odbiła się na całej wielkiej pracy tłumacza. Zdeterminowała ona też jego „postawę wyjściową” bezpośrednio przed przystąpieniem do pierwszej redakcji *Gofreda*.

Cały ten wywód o stroficzności względnie niestroficzności miał dotąd charakter raczej hipotetyczny, nie oparty na żadnych świadectwach bezpośrednich, zestawiający dla jaskrawego kontrastu Ariosta w przeddzień przystąpienia do *Orlanda* — z naszym tłu-

maczem w podobnejże sytuacji. Ariosto miał z czego wybierać najodpowiedniejszą formę wersyfikacyjną dla swego poematu; nasz tłumacz właściwie żadnego nie miał wyboru. To, co mógł znaleźć, nie nadawało się z ważnych względów. Trzebaż więc było koniecznie pokusić się o własne, samodzielne sposoby rozwiązywania tych trudności.

Czy nie można jednak doszukać się żadnego pośredniego dowodu, wskazującego na zwrotkowy układ pierwotnych wersji obu wielkich spolszczeń?

Dowód taki widzę w zjawisku narzucającym się wciąż przy szczegółowej analizie obchodzących nas tu bliżej tekstów. Julian Krzyżanowski nazwał ongiś to zjawisko bardzo trafnie „korelacją stroficzną”⁴³. Polega ona na tym, że elementy treści, uznane przez tłumacza za istotne, nie zawsze dały się pomieścić w ramach zwrotki, odpowiadającej oktawie oryginału. Wtedy trzeba było jedno z nich przykrawać, inne znów opuszczać, inne wreszcie nieco rozszerzać przez amplifikację, aby w ten sposób ramy strofy wypełnić. Pospolity przekład wierszem ciągłym takich osobliwych zabiegów nie potrzebował, z ilością wierszy tak się nie liczył, to i owo opuszczał, skracał, rzadziej jakiś drobny szczegół — i to głównie dla rymu — dodawał. Układ stroficzny natomiast wprost narzucał różne zabiegi, zarówno skróty jak amplifikacje. Ta oboczność, ta równoczesność skrótów i wtretów przejawia się zarówno w *Gofredzie* jak i w drugiej części *Orlanda*, reprezentującej technikę przekładania — w stosunku do reszty spuścizny naszego tłumacza — najdawniejszą, od ostatecznej redakcji *Gofreda* wcześniejszą. O ile spod tekstu *Gofreda* i spod tekstu drugiej części *Orlanda* można odsłonić ich dawniejsze kształty, to i one wykazują tę 'znamienną oboczność skrótów i wtretów, wynikającą z układu zwrotkowego, z nacisku „prawa korelacji stroficzej”, przyjętej od początku przez tłumacza.

Zestawiając ze sobą różne, uchwytnie poprzez analizę tekstu, redakcje jednego czy drugiego przekładu, stwierdzamy, że pod względem wersyfikacyjnym różniły się one zawsze między sobą, że nie były nigdy identyczne. Mimo to sprowadzić je można wszystkie niejako do wspólnego mianownika, a mianowicie do wyraźnie przejawiającej się dążności tłumacza, aby za wszelką cenę nadać im pewien stały — taki czy inny — układ zwrotkowy.

⁴³ *Na marginesie Gofreda*. Pam. Liter., XIV, 1916.

Wreszcie już sama nazwa „pieśni” (*Canto*), nadana poszczególnym częściom poematu przez Ariosta i Tassa, sugerowała budowę stroficzną. Jan Kochanowski włączył do zbioru swoich *Pieśni* tylko te utwory, które były złożone ze zwrotek. Natomiast *Iliada* czy *Eneida*, pisane wierszem ciągłym, dzielą się na księgi. Podobnież później rzeczy się mają z *Beniowskim* z jednej a *Panem Tadeuszem* z drugiej strony.

Oba włoskie oryginały przystroili się we wspaniałe szaty misternych oktaw. Polski *Gofred* pozazdrościł im tego „kosztowniejszego stroju” i z niemalym ze strony tłumacza nakładem trudu i wysiłków wierszopiskiej techniki zdobył się na podobne rymotwórcze splendory. Spolszczony *Orland* natomiast przyodził się w bezpretensjonalne zwrotki, złożone z ośmiu 13-zgłoskowców rymowanych parami.

Jakżeż się to stało, że nasz *Orland*, mimo że z *Gofredem* niejednym węzłem się łączy, tak jest od niego odmienny w zewnętrznym kształcie, tak swoją prostą zwrotką różny od kunsztownej oktawy włoskiego wzoru i od swego przyrodniego, starszego brata?

Oto jeszcze jeden z bardzo ważnych a niełatwych do wyjaśnienia problemów, który należy rozwiązać przed innymi, skoro już ustalone zostało chronologiczne następstwo obu dzieł oraz zasada zwrotkowego układu.

I tu również, wyłącznie przy pomocy analizy tekstów, możemy tę zawiłą sprawę rozpatrywać, bo brakuje nam zupełnie wszelkich bezpośrednich świadectw.

Zacząć należy od stwierdzenia tych przeobrażeń, przez jakie przechodził tekst polskiego *Orlanda*. One bowiem w pierwszym rzędzie wyrzeźbiły taki właśnie a nie inny jego kształt ostateczny. Ileż ich było i jaki był ich wygląd zewnętrzny?

Szczegółowa analiza *Gofreda* skłania nas do przyjęcia hipotezy, że przedostatnia redakcja tego przekładu składała się ze strof sześciowierszowych o wierszach 11-zgłoskowych. Wskazują na to niezliczone uproszczenia, opuszczenia, skróty oryginalnego tekstu i bardzo częste streszczenia jego dwuwierszy w jednym wersecie. Skutkiem takiej redukcji do sześciu wierszy pełna oktawa Tassa, licząca 88 zgłosek, zamieniała się w strofę o 22 zgłoski mniejszą. Jakbyś z wypełnionych po brzegi, misternych pucharów weneckich przelewał kosztowny likwor w mniejsze, pospolite, gliniane kubki⁴⁴.

⁴⁴ W monografii o *Gofredzie* (rozdział 4.) wskazywałem na widoczne w przekładzie ślady walki z oktawą, ale w sposób zdecydowany strofy przedostatniej redakcji nie określiłem. Bardziej szczegółowo usiłowałem kształt tej przedostatniej redakcji przekładu oznaczyć w szkicu pt. *Ze studiów nad Gofredem Tassa*.

W ten tylko a nie inny sposób można sobie wyjaśnić te zastanawiające swoją częstotliwością przejawy redukcji oktawy Tassowej pod względem jej zawartości. Nieuniknionym następstwem tych chirurgicznych zabiegów było ubożenie, zmniejszanie artystycznego bogactwa oryginału. Ofiarą padały najczęściej drugorzędne składniki, dla zrozumienia treści strofy nieistotne, ale nieraz nieobjętne pod względem artystycznym, ozdobniki, fioritury, dźwięki, blaski, kolory. Skondensowane, zwięzłe i w tym uproszczeniu surowe były strofy w przedostatniej redakcji *Gofreda*.

Ale w miarę postępu pracy, w miarę jak doskonaliła się taka właśnie technika odtwarzania oryginału, tłumacz zdawał sobie coraz lepiej sprawę z tych przykrych okrojów i opuszczeń. „Świadome dobrze swoich niedoskonałości” rymy — jak powiada o nich sam Kochanowski — prosiły się o poprawę, o uzupełnienia. Skoro dobiegała do końca tak właśnie ukształtowana wersja *Gofreda*, między tłumaczem a jego przyjacielem, Tęczyńskim, odbywały się jakieś zasadnicze rozmowy, o których z lekką napomykają wiersze dedykacji. Wynikiem tych przyjacielskich — niestety na zawsze straconych — roztrząsań było stwierdzenie, że w tej postaci *Gofred* zbyt poważnie niedomaga, że wykazuje zbyt wiele „niedoskonałości”. Bo jakżeż można było z powodzeniem kusić się o zamknięcie w przyciasnej, 66-zgłoskowej strofie — 88-zgłoskowej zwrotki oryginału? Nie dość, że tłumacz wyrzekł się kunsztownej plecionki rymów, okroił jeszcze ponadto, zubożył oryginał o wiele szczegółów, uznanych za nieistotne.

Przyszło więc porzucić z goryczą rękopis *Gofreda*. Może z *Orlandem*, równie głośnym w ówczesnych dyskusjach literackich we Włoszech⁴⁵, lepiej się powiedzie? Może nieco rozszerzone ramy zwrotki okażą się odpowiedniejsze? Jeżeli więc tłumacz posłuży się nie 11-zgłoskowym, ale dłuższym, 13-zgłoskowym wierszem, wprawdzie

Kochanowskiego. Przebudowa przekładu. (Pam. Liter., 1916, s. 238—256). Uzupełniłem ostatnio zestawione tam materiały dowodowe, popierając hipotezę o strofie przedostatniej redakcji jako zwrotce sześciowierszowej, złożonej z 11-zgłoskowców, w artykule *Nad palimpsestem tekstu Gofreda* tu, na innym miejscu ogłoszonym. W ten sposób poprawiam moją monografię o *Gofredzie*, nawracając do zmodyfikowanej i obecnie lepiej uzasadnionej pierwotnej koncepcji, która znajduje swoje oparcie w uderzających zbieżnościach między tą przedostatnią redakcją *Gofreda* a przedostatnią redakcją spolszczonego *Orlanda*.

⁴⁵ Por. na ten temat szczegóły w monografii *Gofreda*, s. 31—32.

odbiegającym od wiersza oryginału, ale dla uszu polskich, oswojonych z nim od schyłku średniowiecza, spopularyzowanym przez Reja, ulubionym przez Jana Kochanowskiego, to zmiana taka może wyjść tylko na dobre przekładowi. Wszakże zamiast 66, rozporządzać będzie 78 zgłoskami zwrotki sześciowierszowej, a więc strofa przekładu będzie już nie o 22, ale tylko o 10 zgłosek mniejsza od oktawy oryginału.

Drobiazgowa analiza tekstu naszego *Orlanda*, zwłaszcza jego części drugiej, bardziej pierwotnej w swoim kształcie, pozwala dostrzec przy pomocy porzuconej na razie redakcji *Gofreda* do dawniejszego, zatartego kształtu *Orlanda*. Zaciążyła oczywiście na nim forma zwrotkowa jego bezpośredniego poprzednika, tj. strofa sześciowierszowa, ale rozszerzona tu do wierszy 13-zgłoskowych. Przytoczę kilka typowych przykładów. Więć najpierw XXVIII 72:

Poi ch'ebbon tanto riso, che dolere
 Se ne sentiano il petto, e pianger gli occhi,
 Disson tra lor: „Come potremo avere
 Guardia, che la moglier non ne l'accocechi,
 Se non giova tra duo questa tenere,
 E stretta sí, che l'uno e l'altro tocchi?
 Se più che crini avesse occhi il marito,
 Non potria far che non fosse tradito.

Zaledwie już od śmiechów oddychają onych,
 Które jem wyciskają ize z oczu zamkniętych;-
 Mówią: „Jako pilnować żon swoich będziemy,
 Jeśli dwaj tej, z nią leżąc, ustrzec nie możemy?
 Chocia by oczu miał mąż jak włosów na głowie,
 Nie ustrzeże jej nigdy, wierz — królu — mej mowie.
 Oto ta między nami dość ściśło sypiała,
 Przecię obu, sam widzisz, chytrze oszukała.

Zawartość oktawy oryginału skupia się w pierwszych trzech dwuwierszach, ostatni dwuwiersz przekładu jest późniejszym dodatkiem, uzupełniającym skrócony wiersz czwarty. Jaskrawym przykładem interpolacji jest strofa XLI 95:

Del suon del colpo fu tanto smarrito
 Il corridor ch'Orlando avea sul dorso,
 Che discorrendo il polveroso lito,
 Mostrando gia quanto era buono al corso:
 De la percossa il Conte tramortito,
 Non ha valor di ritenergli il morso;
 Segue Gradasso, e l'avria tosto giunto,
 Poco più che Baiardo avesse punto.

Na dźwięk grzmotu straszego koń się zląkł i uszy
 Ścisnąwszy, gęsty piasek żartką nogą kruszy;
 Leci wciąż, w siodle mając Orlanda dobrego,
 Gdy wpeł martwy nie trzymał munsztuka twardego.
 Mgła mu oczy zaćmiła, twarz poty zlewają,
 Młodości serce ujęły, siły wpeł ustają.
 Skoczył za niem, skoro to postrzegł, Gradus srogi
 I obie Bajardowi w bok włożył ostrogi.

W przekładzie dwuwiersz trzeci jest niewątpliwym wtętem, nie posiadającym odpowiednika u Ariosta. A znów w XXXVIII 7 toż samo musimy powiedzieć o drugim dwuwierszu przekładu:

Torna Ruggiero in Arli, ove ha ritratta
 Agramante la gente che gli avanza;
 Bradamante e Marfisa, che contratta
 Col parentado avean grande amistanza,
 Andaro insieme ove Re Carlo fatta
 La maggior prova avea di sua possanza,
 Sperando, o per battaglia o per assedio,
 Levar di Francia cosí lungo tedio.

Przyjechawszy do Arle, gdzie Agramant swego
 Ludu ostatki zbierał z pogromu pierwszego,
 Myśli różne nadzieją ustawiczną wspiera,
 A od świeżych zaledwie tesknie nie umiera.
 Bradamanta zaś serce Marfizie kochanej
 Wylawszy, do obozu z nią za zorze ranej
 Przybyła, kędy Karzeł wszystkimi siłami
 Spustoszenia Francyjei mścił się nad Maurami.

I tak w dziesiątkach i setkach strof drugiej części *Orlanda*, które wymieniam w przypisach, można wskazać charakterystyczne i wciąż powtarzające się skróty, streszczenia, opuszczenia. Podobnie jak w *Gofredzie*, tak i tutaj dowodzą one wyraźnej tendencji do zmniejszenia liczby wierszy w strofach przekładu w stosunku do liczby wierszy w oktawach oryginału. Ale ta sześciowierszowa zwrotka była już od Gofredowej z przedostatniej redakcji nierównie pojemniejsza i na tym polegała jej oczywista wyższość, na tym polegał wyraźny postęp w technice artystycznej tłumacza.

Ta strofa sześciowierszowa, złożona z 13-zgłoskowców, była najdawniejszą, pierwotną formą stroficzną nowego przekładu. Nie poprzedziła jej żadna inna. Dowodem — długi szereg zwrotek, gdzie w sześciu wierszach zamyka się cała zawartość oktawy pierwotnego wzoru, a dwa inne wiersze są wyraźnym późniejszym dodatkiem. Ujmuję je w kwadratowe nawiasy. Jedyną racją istnienia tych

dotychczas wierszy mogą być tylko względy wersyfikacyjne: uzupełnienie strofy sześciowierszowej do ośmiowiersza. Więć np. XXVIII 17:

Tej nocy, co już bliski wyjazd poprzedzała,
 Ledwie na wdzięcznych jego rękę nie skołała;
 [Mdleje, trupowi równa, jako martwa leży,
 Strumień płaczu rzewnego wciąż po piersiach bieży]. —
 On — godzinę przed świtem wstawszy z łoża swego —
 I do sług, i do brata poszedł rodzonego;
 I pożegnawszy żonę — w drogę się puszcza ją,
 Którą wpółżywą dziewczki w pościel odnaszają.

La notte ch'andò inanzi a quella aurora
 Che fu il termine estremo alla partenza,
 Al suo Iocondo par ch'in braccio muora
 La moglie, che n'ha tosto da star senza:
 Mai non si dorme; e inanzi al giorno un'ora
 Viene il marito all'ultima licenza;
 Montò a cavallo e si partì in effetto;
 E la moglier si ricorè nel letto.

Pierwszy czterowiersz oryginału skupił się bez poważniejszego uszczerbku w początkowym dwuwierszu przekładu. Pominięte *che n'ha tosto da star senza* — to strata bez istotnego znaczenia. Drugi czterowiersz Ariosta dość swobodnie przetworzony w drugim czterowierszu przekładu. Jeśli więc śledzimy tok włoskiej opowieści w jej odbiciu polskim, to wiersze 3 i 4 przedstawiają się nam jako późniejsze, tautologiczne wtřęty, powtarzające w dość jaskrawych odmiankach motyw wiersza drugiego z dodatkiem nieodzownego w takich sytuacjach, oklepanego motywu płaczu.

Otóż w tej strofie tautologia, a w innej w tymże miejscu wtřęty, stanowiący jakby komentarz, jakby nawiasowe objaśnienie dodane przez tłumacza:

Niepodobna zda się rzecz, aby tak podlego
 Służkę miała wziąć łoża ucześnikiem swego
 [Harda, wyniosła dziewczka, co pięknoscią ciała
 Wszystek świat, jako wielki, w sobie celowała.]
 Taką ujęty myślą, wodze wprost kieruje
 Ku wschodowi, a piersi miłość bodzie, psuje.
 Mija Ren z Bazyleą budowną za czasu
 I do ardeńskiego w lot przypadł — smutny — lasu.

XLII 41

Ha sempre in mente, e mai non se parte,
 Come esser puote ch'un povero fante

Abbia del cor di lei spinto da parte
 Merito e amor d'ogni altro primo amante:
 Con tal pensier che 'l cor gli straccia e parte,
 Rinaldo se ne va verso Levante;
 E dritto al Reno e a Basilea si tiene,
 Fin che d'Ardenna alla gran selva viene.

XLII 45

Tu również pierwszy czterowiersz oryginału zwiera się w czolowym dwuwierszu spolszczenia, a reszta strofy Ariosta wcale wiernie odbija się w drugim czterowierszu. Wtręt podkreśla kontrast między sławną królową katajską a jej miłośnikiem.

Podobne zjawiska, jak w tych dwóch przytoczonych wyżej strofach, notujemy w dziesiątkach innych zwrotek drugiej części przekładu, od pieśni XXVI do ostatniej⁴⁶. W przytoczonych ostatnio strofach widzimy wtrącony drugi dwuwiersz, w innych znów trzeci (wiersze 5 i 6); i takie właśnie zwrotki również dziesiątkami można cytować⁴⁷.

Wobec stosunkowo częstego wtrącania jednorymowych par wierszowych w środek zwrotek, wprost znikoma jest liczba wewnętrznych dwuwierszowych wtrętów, złożonych z wierszy przynależnych do różnych dwójek rymowych (a więc wiersze 4 i 5 albo 6 i 7). Tłumaczy się to oczywiście większą trudnością w dobieraniu dwu różnych rymów. Tego rodzaju niewątpliwych, dwuwierszowych wtrętów zanotowałem zaledwie kilka w całej drugiej części przekładu⁴⁸.

Jeżeli stałym dążeniem tłumacza w toku pierwszej redakcji było zmniejszenie zwrotki oryginału do sześciowiersza, to trudno wprost przypuścić, aby w tak skondensowanej strofie mogło się znaleźć miejsce na amplifikacje, tautologie i wtręty. Trzeba więc

⁴⁶ Dodany drugi dwuwiersz: XXVI 46, 97; XXVII 25, 57, 106, 133; XXVIII 4, 6, 17, 35, 37; XXIX 8, 14, 10, 16; XXX 19; XXXI 43, 44, 53, 74, 85; XXXII 107; XXXIV 18, 23; XXXVI 30, 55; XXXIX 12, 19, 45, 56, 60, 61; XL 34; XLI 45; XLII 23, 36, 39, 41; XLIII 5, 97; XLIV 54; XLV 39, 40, 81, 93, 102; XLVI 102.

⁴⁷ Dodany dwuwiersz trzeci: XXVI 61; XXVII 129; XXVIII 23; XXIX 43, 69; XXX 20, 39, 52; XXXI 2, 32, 33, 87; XXXII 15; XXXIII 33, 44, 65, 78, 89; XXXIV 44; XXXV 32; XXXVI 55; XXXVII 11, 26, 87, 107; XXXVIII 51, 56, 71, 90; XXXIX 6, 43; XLI 82, 95; XLII 21, 63, 74, 81; XLIII 65, 75, 83, 94; XLIV 29, 38, 39, 96; XLV 28; XLVI 21, 94.

⁴⁸ Dodany w. 4 i 5: XXIX 64; XXX 22; dodany w. 6 i 7: XXXIX 16 i XLVI 114.

przyjąć, że tak rymowane, wtrącone dwuwiersze pojawiały się chyba wyjątkowo tylko w pierwszej, natomiast wcale często w drugiej redakcji przekładu.

A jakże przedstawiają się początki i zakończenia strof w zestawieniu z oryginałem? Oto np. początek XLII 62:

[Pęta nielutościwe, co pierś skępowały
I w niej sercu wolności nigdy nie dawały;]
Albo Bóg z górnych niebios posłał mu dobrego
Aniela, co go z strachu wyrwał nieznośnego.

O pur che Dio da l'alta ierarchia
Gli abbia per inefabil sua bontade
Mandato, come già mandò a Tobia,
Un angelo a levar di cecitade.

Dodany tu pierwszy dwuwiersz wywodzi się z samego końca poprzedniej strofy („Bo on zawsze rozerwać chciał te pęta jego”) i jest wyraźną jego amplifikacją⁴⁹.

W innej zaś zwrotce w bardzo znamiennej sposób upraszcza tłumacz do drugiego dwuwiersza obszerne porównanie Ariosta, a dodaje od siebie na początku drugie jeszcze, treści mitologicznej, o wyraźnych zresztą wartościach akustycznych:

[Nie tak u Wulkanowej na wyspie roboty
Dużemi Cyklopowie raz wraz kują młoty,]
Nie tak machinę ciężką po klubach spuszczają
Na tramy, które w ziemię głęboko wbić mają,
Jako poganin, wielką siłą rozwiedziony,
Z obu rąć trafił w szyszak...

XLVI 115

Con quella estrema forza che percuote
La machina ch'in Po sta su due navi,
E levata con uomini e con ruote
Cader si lasci su le aguzze travi,
Fere il Pagan Ruggier, quanto più puote
Con ambe man...

XLVI 122

⁴⁹ W oryginale czytamy przy końcu odpowiedniej strofy (XLII 65):

Che Malagigi un de ministri sui
Gli abbia mandato a romper la catena
Che lungamente l'ha tenuto in pena.

a w przekładzie (XLII 62)

Tuszy zaś, iż to sprawka jest Malagizego,
Bo on zawsze rozerwać chciał te pęta jego.

I tak w niejednym wypadku naczelny dwuwiersz w zwrotec drugiej części przekładu wywodzi się ze strofy poprzedzającej albo też jest dodatkiem nie mającym odpowiednika w oryginale. Zanotowałem takich właśnie wypadków kilkanaście⁵⁰.

Podobnie mają się sprawy z końcowymi dwuwierszami w porównanej ilości strof, z tą różnicą, że tu wążek wywodzi się ze strofy następującej albo też jest tautologią lub oryginalnym dodatkiem tłumacza, przy czym w pierwszych sześciu wierszach skupiła się cała zawartość zwrotki oryginału, albo wreszcie dwuwiersz końcowy jest oryginalnym wtrętem w miejsce dwuwiersza oryginału, którego odpowiednik znajdziemy na czele następnej strofy.

Przyjrzyjmy się takim strofom sąsiadującym ze sobą, w których końcowy dwuwiersz wywodzi się wprost z następnej zwrotki:

Jako prędko Orlando Medor młody zoczył,
Iż goni Angelikę, z ostrą bronią skoczył
I — dopadszy — gniewliwy tnie z tyłu nagiego;
Lecz się broń ciała nie chce jąć szarowanego,
Raczej w drobnouchne sztuczki tak się pokruszyła,
Jakoby z gliny szczerej, nie z żelaza, była.
Ten zaś — obróciwszy się — w łeb konia ugodził
Tą mocą, którą inszych na świecie przechodził.

XXIX 62

I druzgoce, jako szkło, pięścią kości jego;
Szkapą — pądszy — pozbywa żywota słodkiego.

XXIX 63

Il giovine che 'l pazzo seguir vede
La donna sua, gli urta il cavallo adosso,
E tutto a un tempo lo percuote e fiede,
Come lo trova che gli volta il dosso:
Spiccar dal busto il capo se gli crede,
Ma la pelle trovò dura come osso;
Anzi via piú ch'acciar; ch'Orlando nato
Impenetrabile era, et affatato.

XXIX 62

Come Orlando sentí battersi dietro,
Girossi, e nel girare il pugno strinse,
E. con la forza che passa ogni metro,
Ferí il destrier che 'l saracino spinse:
Ferí sul capo, e come fosse vetro
Lo spezzò sí, che quel cavallo estinse;

XXIX 63

⁵⁰ XXVIII 38; XXXI 29, 34, 52; XXXII 72, 85, 95; XXXIII 7; XXXVII 50; XLI 69; XLII 62; XLIII 34; XLIV 45; XLV 48; XLVI 115.

W kilku innych jeszcze strofach podobnie sprawy się mają⁵¹.

W jednym tylko wypadku zauważyłem wtrącony przez tłumacza oryginalny dwuwiersz końcowy w miejsce motywu Ariostowego, który w przekładzie został przerzucony do następnej zwrotki. Odnosi się to do XXXI 61 i 62:

Takiej ufności, takiej o pannach był wiary
Dawniejszy świat szczęśliwy, wiek późny i stary,
Iż wolno było białej pści jeździć, gdzie chciała,
Bez baby ochmistrzyniej, co ją w mocy miała.
I lubo się to druga wędrownką bawiła
Czas długi, niesławy jej żadnej nie czyniła.
[Fortunne po dziesięćkroć dni na ten czas były,
Przeklęte teraznijsze, wspak to odmieniły. —]
XXXI 61

Prawi Bryndymartowi Fiordylizi swemu,
Co się przydało grabi najnieszczęśliwyszemu,
Ten ledwie słowom wierzy pięknej białejgłowy,
Choć szczerzej, choć prawdziwej świadom już jej mowy.
XXXI 62

De le lor donne e de le lor donzelle
Si fidar molto à quella antica etade;
Senz'altra scorta andar lasciano quelle
Per piani e monti, e per strane contrade:
Et al ritorno l'han per buone e belle,
Né mai tra lor suspizione accade;
Fiordiligi narrò quivi al suo amante,
Che fatto stolto era il Signor d'Anglante.
XXXI 61

Brandimarte sí strana e ria novella
Credere ad altri a pena avria potuto;
Ma lo credette a Fiordiligi bella,
A cui già maggior cose avea creduto.
XXXI 62

Wtrącenie dwuwiersza, oddzielonego tu klamrami, między dwuwiersze zarówno w oryginale jak i w pierwszej redakcji przekładu ze sobą sąsiadujące, nie znajduje innego uzasadnienia, jak tylko dążność do uzupełnienia pierwotnej zwrotki sześć- do ośmiowierszowej. Warto tu jednak silnie podkreślić, że wtręt ten ma wybitnie ironiczną treść, zgodną z zasadniczą tonacją oryginału, krytycznie odnoszącą się do współczesności.

⁵¹ XXXII 61 i 62; XXXIII 55 i 56; XXXV 56 i 57.

Znakomita większość dodanych do tekstu dwuwierszy, które zupełnie nie posiadają odpowiedników w oryginale, to takie wersety końcowe, jak np. w XXXI 77:

Jedzie stamtąd, [wpół martwa, częstokroć omdlewa,
Najgorejszym wzdychaniem powietrza zagrzewa,]
Z tą nadzieją, iż lub to Rynalda mężnego,
Lubo tam przyprowdzi Gwidona śmiałego,
Co by poganinowi zrównał siłą złemu,
Zwyciężył go, swobodę wrócił jej miłemu.
[„O szczęśliwa godzino, o dniu pożądanym,
Przydź rychło — myśli sobie — zlecź serdeczne rany!”]

Quindi si parte, avendo già concetto
Di menarvi Rinaldo paladino,
O il Selvaggio Guidone, o Sansonetto,
O altri de la corte di Pipino,
In aqua e in terra cavallier perfetto
Da poter contrastar col Saracino;
Se non più forte, almen più fortunato
Che Brandimarte suo non era stato.

Rejestr podobnych dodatków, stosunkowo pokazny, wskazuje na to, że tłumacz najczęściej w ten właśnie sposób uzupełniał zwrotki pierwszej redakcji do ośmiowierszy⁵².

Liczbowe zestawienie nie ulegających wątpliwości dwuwierszowych dodatków w drugiej części przekładu wykazuje: strof, gdzie dodany dwuwiersz pierwszy — 15; drugi — 37; trzeci — 37; końcowy — 100.

Tekst oryginału Ariosta z jednej strony, a z drugiej pierwotny tekst przekładu *Gofreda* jeszcze z atmosfery otaczającej wewnętrzne życie tłumacza wyraźnie nie wyodrębniony, jeszcze w niej wszechobecny, wypełniający ją swoją poetycką zawartością, to były dwa główne kompleksy, z których współdziałania wyłaniało się bezpośrednio nowe, nierównie bogatsze i rozleglejsze pasmo literackich doznań, przeżyć i zmagania się tłumacza, spolszczenie *Orlanda*. Nie dziwnego, że w tym paśmie tkwiły jeszcze gęsto barwiste włókna, naloty, pogłosy z pracy dawniejszej.

⁵² XXVI 41; XXVII 23; XXVIII 10, 21, 44, 72; XXIX 33, 65; XXX 34, 80; XXXI 12, 28, 63, 64, 68, 77; XXXII 9, 28; XXXIII 39, 45, 49, 50, 71, 85, 88, 91, 99; XXXIV 17, 63; XXXV 24, 49; XXXVI 22, 24, 47; XXXVII 21, 37, 51, 62, 65, 73, 76, 93; XXXVIII 58; XXXIX 23, 27, 80, 81; XL 11, 18, 58; XLI 2, 17, 18, 28, 41, 42, 43, 44, 58, 63, 68; XLII 5, 15, 71, 77, 96; XLIII 1, 61, 73, 74, 76, 77, 100, 111; XLIV 1, 42, 48, 62, 87, 88, 89; XLV 13, 29, 41, 54, 55, 88; XLVI 38, 40, 55, 60, 71, 100, 118, 119.

Trudząc się nad *Gofredem* tłumacz doskonalił wciąż swoją technikę artystyczną, coraz mniejsze napotykał opory, wzmagał stale zasoby swego języka poetyckiego, rozszerzał granice polszczyzny i jej artystyczne możliwości. Do *Orlanda* przystąpił z niemałym już doświadczeniem i wprawą, z poważnym zasobem wyrażań, zwrotów, rymów, krótkich a często używanych porównań, które mimo woli cisnęły mu się pod pióro i ułatwiały spolszczenie podobnych w *Orlandzie* obrazów i sytuacji.

W tym sposobie roilo się w pierwszej redakcji spolszczonego *Orlanda* od śladów i ech pierwotnej wersji *Gofreda*. Te właśnie ślady, te echa są dowodem kolejności przekładów⁵³. I tak było przez cały ciąg tego olbrzymiego trudu, dokonanego w pierwszym rozmachu z jakąś gorączkową pasją, zapamiętaniem, z wyjątkową jak na nasze literackie obyczaje — determinacją. A skoro wreszcie Kochanowski dobił do końca ostatniej, XLVI. pieśni, wtedy zaczęły go znowu ogarniać i dręczyć skrupuły co do wartości takiego właśnie przekładania, co do jego artystycznych niedostatków, jego braków w zestawieniu z oryginałem. Zwierzał się przyjacielowi z tych niepokojów, uświadamiał sobie różne „niedoskonałości” i nie kwapił się wcale, aby czy to z porzuconym w rękopisie *Gofredem*, czy teraz z *Orlandem* w takim ich stanie, budzącym wciąż nowe wątpliwości, popisywać się publicznie. Nie pozwalało na to tłumaczowi jego sumienie prawdziwego artysty, jego poczucie odpowiedzialności wobec oryginałów.

Mimo woli narzuca się tu określenie obu przekładów w ich pierwszej redakcji słowami Stacjusza, kiedy to w swoich *Silvae* powiedział, że „wyłynęły one z chwilowego zapalu, z jakiegoś rozkosznego pośpiechu”.

Bezcenna, niestety aż nazbyt lakoniczna dedykacja *Gofreda* kryje w sobie różne niedomówienia. Niemal każde jej słowo trzeba dobrze odważyć, aby choć w części odsłonić dzieje tych nieprzeplaconych, ambitnych trudów literackich.

Jak po ukończeniu pierwszego rzutu *Gofreda*, tak i teraz, po pierwszym ujęciu *Orlanda*, odbywały się znowu jakieś długie i żarliwe narady obu przyjaciół. Wiele czasu zajęła w nich zapewne sprawa uwodzącego cesarza włoskiej oktawy. Nie możemy niestety żadnym sposobem przeniknąć do zacisznej komnaty naszego tłumacza w jego krakowskiej kamieniczce obok franciszkańskiego kościoła. Jedynym

⁵³ Wskazywałem na nie w monografii *Gofreda*, s. 33—35, 196—200.

echem tych rozmów, które nas doszło, to nowy ślad, widoczny już w tekście, słowami dedykacji *Gofreda* i przedmowy *Do czytelnika* wyraźnie potwierdzony, nowa zdobycz złożona polskiej poezji, „kosztowny strój” przekładu, „przeplatany ośmioraki wiersz”, oktawa.

Zrodziła się ona z nowego zrywu, wynikała z odmiennych niż poprzednie pobudek, postawiła tłumacza wobec nowych, rymotwórczych zagadnień. Żmudny dobór rymów i kunsztowne ich przeplatanie odbiło się ujemnie na wierności przekładu i na jego wartości artystycznej. Można by o tej wyjątkowo żmudnej robocie powiedzieć to, co orzekł Mochnacki (zresztą niesłusznie) o stanisławowskich poetach, że głównym jej celem było „udoskonalenie wiersza i przyczynienie świetności zewnętrznemu kolorystowi”, że była to w pierwszym rzędzie praca rymotwórcza w dosłownym tego słowa znaczeniu. Przerost wersyfikacji, przerost rymotwórstwa pociągał tu za sobą zbyt często obniżenie wartości bardziej istotnych⁵⁴.

A kiedy się wreszcie ukończyła ta udręka z „przeplatany ośmiorakim wierszem” i kiedy *Gofred* „ukazał się światu” w r. 1618 w oficynie Cezarego, wtedy Kochanowski podbił sobie od razu szerokie kręgi czytelników. Chwała tego poematu, rozbrzmiewająca szeroko, staje się dla tłumacza nowym bodźcem do dalszej pracy nad *Orlandem*. Przecież nie można było marnować włożonego w pierwsze spolszczenie tego dzieła olbrzymiego trudu, który swoją wielkością przechodził wszystko to, co znała dotąd sztuka naszych wierszopisarzy. Wszakże nawet stryja Jana chwalebne mozoły nad *Psalterzem*, a potem i własne, *Gofredowi* poświęcone co najmniej dwukrotne przeprawy — musiałyby ustąpić miejsca przed spolszczeniem dzieła obejmującego 46 pieśni i blisko 40 000 wierszy!

Kochanowski toczy teraz w swoim sumieniu artysty-tłumacza nową, tym razem ostatnią już walkę. Wynikiem przedostatniej było postanowienie przestrojenia *Gofreda* w zbytkowne szatki oktaw, a tej ostatniej walki skutkiem było rozstrzygnięcie, żeby przy ponownej redakcji *Orlanda* pozostać jednak przy zwrotce prostszej i łatwiejszej, a więc rymowanej parami, powiększyć ją jeszcze o dwa wiersze, natomiast pilnie usuwać zbyteczne wtręty i wzmacniać wierność w stosunku do oryginału.

Nie bez istotnych już podstaw, nie bez bezpośrednich świadectw (dedykacja *Gofreda*, dopisek na rękopisie *Orlanda* w Bibl. Jag.)

⁵⁴ Monografia o *Gofredzie*, rozdział IV.

wolno przypuszczać, że u źródeł tych rozstrzygnięć tkwią znowu jakieś niezwykle ciekawe, szerokie i zasadnicze dyskusje tłumacza z jego przyjacielem i współpracownikiem.

Nie były one zjawiskiem odosobnionym, jedynym, ale wiązały się prawdopodobnie jakimiś ukrytymi dla nas niemi z toczącą się na Zachodzie od czasów Renesansu dyskusją w świecie literackim, wciąż się odnawiającą, na temat teorii przekładu. Jeden kierunek propaguje i uzasadnia teorię wiernego tłumaczenia, drugi — swobodnego parafrazowania oryginału⁵⁵. Prace naszego tłumacza, jego debaty z przyjacielem rozwijają się na tle tej szeroko zakreślonej dyskusji. Przekład *Gofreda* jest wyrazem teorii swobodniejszej parafrazy, natomiast ostatnia redakcja *Orlanda* realizuje zasadę możliwie wiernego odtwarzania zawartości pierwowzoru.

Na wstępie *Gofreda* uderzył tłumacz w ton pokory i w nią uzbrojony podjął swój trud artystyczny⁵⁶. Jeszcze dobitniejszym wyrazem tej pokory, która wyrzekła się pysznej oktawy, niby szyszaka zdobnego w czuby z pawich piór, było przejście od jej dumnych splendorów do szanownej prostoty parami rymowanych 13-zgłoskowców. Nasuwa się tu analogia ze Słowackim, który w czasie tworzenia *Króla-Ducha* próbował różnych odmian wierszowych, ale ostatecznie pozostał przy dawnej, przejściowo tylko pogardzonej strofie:

Wiersza się nawet dawnego strukturą
Ubrałem Panu memu przez pokorę.

Co najmniej dwukrotnie nawracał Kochanowski do *Gofreda*. W każdym razie dwie redakcje tego przekładu są oczywiste i wcale wyraźne. *Orlandem* zaś parał się trzykrotnie. Te trzy redakcje również stają się uchwytnie przy bliższym wejrzeniu w sedno tekstu. Pierwsza redakcja odtworzyła oryginał w strofach sześciowierszowych o rymach parzystych; druga — uzupełniła zwrotki do ośmiowierszy; trzecia, nie wykończona, przerwana przez śmierć, zmierzała do zatarcia śladów przebudowy, do uzupełnienia opuszczeń, do usunięcia wtrętów, do możliwie wiernego odtworzenia zawartości pierwowzoru. Pierwszą redakcję dostrzegamy poprzez osłonę drugiej części przekładu, drugą redakcję w całej pełni wyrazu przed-

⁵⁵ Teorię przekładu w XVI i XVII w. zajmuje się Spingarn. *Critical Essays of the Seventeenth Century*, t. 1. Oxford 1908.

⁵⁶ Ty sama władni piersiami moimi,
Ty daj głos pieśni... (1 2).

Por. monografia o *Gofredzie*, s. 71.

stawia ta właśnie część druga, a trzecia redakcja wdzięczy się w przygotowanych do druku 25 początkowych pieśniach. Trzeba tu bowiem z naciskiem podkreślić, że zanosilo się na druk pierwszych 25 pieśni — jak z niemalym prawdopodobieństwem zauważył Czubek⁵⁷. Jeden z odpisów tej części przekładu dostał się w r. 1622 — a więc po śmierci tłumacza — do rąk wydawcy *Gofreda*, Fr. Cezarego. Postarał się o to chyba nie kto inny, jak tenże szanowny mecenas, *ultimus virorum de Tenczyn*. Na bardzo starannym, jedną ręką wykonanym odpisie, który należał do biblioteki poturzyckiej Dzieduszyckich, dostrzegł Czubek niezbyt już czytelny dopisek: *anno 1622 Franciscus... Caesarius tipographus regius*.

Ale mimo że oryginał Ariosta wielokrotnie w druku się ukazywał, przekład polski pozwolenia cenzury duchownej prawdopodobnie nie uzyskał. Przyszło więc tej pierwszej części ukrywać się jeszcze niemal 180 lat po rękopisach, całość zaś dopiero w XX w. doczekała się druku.

⁵⁷ Wstęp do wydania przekładu *Orlanda*, t. I. Kraków 1905, s. XLVII.