

Maria Strzałkowa

Pierwszy polski przekład z Lope de Vegi

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 46/4, 505-522

1955

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.

MARIA STRZAŁKOWA

PIERWSZY POLSKI PRZEKŁAD Z LOPE DE VEGI

Biblioteka Jagiellońska posiada pod numerem 26167/I pochodzący z księgozbioru Władysława Leśniewskiego tomik: „DON FELIX / DE MENDOZA / KAWALERZYSTA KASTYLIJSKI / KOMEDYA / W PIĘCIU AKTACH / PRZEZ / P. LOPEZ DE VEGA NAPISANA / Z HISZPAŃSKIEGO NA FRANCUZKI A Z TEGO NA / POLSKI PRZEŁOŻONA / Wilno, w Drukarni Manesa i Zymela, 1830“¹. Nieznany tłumacz sztuki był snąc miłośnikiem literatury francuskiej XVIII w., gdyż umieścił na karcie tytułowej dość zresztą banalną myśl wyrażające motto z Laharpe'a: „*il est ici ce qu'il est toujours dans les grands écrivains...*“ Zataił jednak nazwisko swoje, nazwisko francuskiego autora, który, jak wynika z tytułu, pośredni-

¹ Wobec otaczającej ten przekład tajemniczości warto poświęcić nieco uwagi każdemu szczegółowi dotyczącemu jego ukazania się, a więc w tym wypadku osobom wydawców, o których nieco informacji przekazują: Lelewel (*Bibliograficznych ksiąg dwoje*. T. 1—2. Wilno 1823) oraz Tadeusz Turkowski (*Materiały do dziejów literatury i oświaty*. Wilno 1935). Zymel, zwany też Zimelem lub Zymelem Nochimowiczem, był synem gisera, którego podskarbi Tyzenhauz sprowadził w drugiej poł. XVIII w. z Sokala do Grodna, by odciążyć warszawskie drukarnie Dufoura i Grölla. Lelewel (*op. cit.*, t. 1, s. 226) zachwala „dobroć charakteru“ giserni grodzieńskiej, mogącej się pod tym względem równać „z najpierwszymi w Europie [...]. A równie piękne są Zimela Nochimowicza charaktery łacińskie, jak hebrajskie i rosyjskie. Od niego od roku 1807 począł brać pismo Józef Zawadzki i bierze dotychczas [1823], chociaż sprowadza je także z Niemiec od Tauchnica“ (*sic!*). W roku 1808 Zawadzki przedstawił władzom grodzieńską drukarnię Zymela jako własność drukarni uniwersyteckiej wileńskiej. Pracowali w niej jego zecerzy (Turkowski, *op. cit.*, t. 1, s. 378, przypis 3). W roku 1820 Zymel założył w Wilnie własną drukarnię z Manesem Boruchowiczem. W tej to drukarni właśnie ukazał się w r. 1830 omawiany przekład z Lope de Vega. Informacje dotyczące tej drukarni są skąpe i niezbyt pochlebne. Oto co o niej pisze Lelewel (*op. cit.*, t. 1, s. 228), który tak chwalił gisernię grodzieńską: „Manes Boruchowicz z Zimelem Nochimowiczem [...] czynnie spekulacją swoją na lichym często przedrukowywaniu dzieł cudzych prowadzą“. Mimo to drukarnia rozwijała się. Słyszymy o niej jeszcze w r. 1843 jako o drukarni i wydawnictwie Zymelowicza (*Przegląd Naukowy*, 1843, t. 4, s. 311).

czył w przekładzie, a nadto tytuł oryginału, gdyż wśród sztuk Lope de Vegi utwór *Don Felix de Mendoza* nie figuruje.

Pięć aktów sztuki pisane jest prozą, rzecz dzieje się w Saragossie, osoby — to Don Peđro, król Aragonu, wielki hetman hrabia de Tortosse, Donna Elwira jego siostra, jej krewna Hipolita, jej służebna Beatrix, bohater tytułowy i jego sługa Ramir, wreszcie postacie epizodyczne: kapitan gwardii królewskiej Don Cezar i słudzy hrabiego — Alonso i Lazarillo. Akcja stanowi jedną z tych beztróskich sielanek pół-baśniowych, pół-realnych, które tak często spotykamy u Lope de Vegi. Wzgardzona miłość do Blanki i zemsta nad szczęśliwszym rywalem kazały Don Feliksowi uchodzić z Toledo, a nawet z królestwa Kastylii. Ledwie stanął na granicy Aragonu, spotkał Elwirę i został pocieszony, by ulec natychmiast nowym porywom miłości, zazdrości i rozpaczcy. Akt I polskiej wersji dramatu zaczyna się sceną wymówek, jakie król robi hrabiemu, że siostrę wywiózł na wieś właśnie w chwili, gdy on, król, „o wyborze jej małżonka zamyślał“. Hrabia obiecuje, że Elwira tegoż wieczora będzie w Saragossie. Nadchodzi Don Feliks z listem polecającym do króla — właśnie od pięknej Elwiry. Opowiada swoją historię. Król przyrzeka mu opiekę i poleca go szczególnym względem hrabiego. Oto pozory, a oto ich sens ukryty: król chce widzieć Elwirę, gdyż jest w niej zakochany. Hrabia sprowadza siostrę ze wsi, dokąd ją wysłał nie ufając królowi, któremu zresztą nadal nie dowierza. Don Feliks przyjmuje gościnę u hrabiego, nie wie jednak, że jest on bratem Elwiry. Hrabia biorąc go w opiekę nie wie znów, że Feliks jeszcze przed przybyciem do Saragossy poznał jego siostrę. Wśród tych założeń potoczy się akcja zdążająca do małżeństwa Feliksa z Elwirą i Ramira z Beatrycą. Zanim jednak nadejdzie ten moment szczęśliwy, muszą kochankowie przebyć liczne perypetie. Król chce wyzyskać Mendozę jako pośrednika w miłości swej do Elwiry. Mendoza nie może odmówić władcy i swemu dobroczyńcy, lecz oburza przeciw sobie Elwirę a jednocześnie misję powierzoną przez króla musi ukrywać przed hrabią. To ukrywanie i co za tym idzie: zmieszanie, niedomówienia, przejęte i źle zrozumiane listy — utwierdzają hrabiego w przekonaniu, że Don Feliks jest nasłany do jego domu, by go w odpowiedniej chwili zabić. Przeszukując zajmowany przez kłopotliwego gościa pokój, podejrzliwy brat znajduje tam portret Blanki, którym stara się obudzić zazdrość w Elwirze. Elwira wobec brata ukrywa zazdrość, lecz mści się na Feliksie, pozorując wzajemność dla króla. Zrozpaczony kochanek postanawia

opuścić królestwo Aragonu i udać się do Włoch (życząc sobie śmierci na morzu). Wyznaje królowi prawdę o swej miłości, a król, ujęty jego szczerością, postanawia mu nadać tytuł markiza de Miralva i pod tym nieznanym nikomu, nawet samemu markizowi, nazwiskiem przeznacza go za męża Elwirze. Wśród tych niespodzianek psychologicznych, nagłych przeszkód, to znów uśmiechów fortuny, jedyną konsekwentną akcją jest miłość Feliksa i Elwiry. Dokoła tej cierpiącej nieraz, lecz ostatecznie szczęśliwej pary błądzi dość przypadkowy cień Hipolity, kuzynki Elwiry, która pamięta Feliksa jeszcze z Toledo i, jak Infantka w *Cydzie*, nabiera nadziei wtedy, gdy los zdaje się rozłączać kochanków. Para Ramir i Beatrix wnosi element realistyczno-groteskowy, rys dobrego humoru w momentach sentymentalnych, ton niemal fredrowski, gdy na wyznanie Ramira Beatrix odpowiada żądaniem dowodu miłości: ofiary uciętego ucha.

Nie brak charakterystycznych akcentów obyczajowych. Obrażony honor na równi z zawiedzioną miłością kazały Don Feliksowi zabić w pojedynku rywala. Uchodzić musi z granic swego kraju przed zemstą ze strony przyjaciół zabitego. Ponad honorem — tylko król. Na jego życzenie hrabia przyjmuje w swoje progi Don Feliksa, mimo że się naraża na złe języki, pozwalając młodzieńcowi mieszkać pod jednym dachem z Elwirą, panną na wydaniu. Również na życzenie króla Feliks podejmuje się dość ryzykownej dla honoru misji pośrednika. Szpady dźwięczą, gdy ciemność nocy zaciera różnice między osobą króla a zwykłymi śmiertelnikami, bo hrabia nie życzy sobie nocnych odwiedzin u bram swego pałacu. Płomień honoru przygasa, a szpady wracają do pochew, gdy zapalona pochodnia wyjaśnia, że to król jegomość we własnej osobie zabłądził pod balkon Elwiry. Pozory świadczą przeciw królowi. Zamierza poślubić Infantkę portugalską, a hołduje piękności Elwiry i umawia się z nią na nocne rozmowy. Toteż wielki hetman mu nie ufa, wywołując siostrę i podejrzewając, że jego, hrabiego, chce monarcha skrytobójczo usunąć ze swej drogi. Tym bardziej nie ufa mu Don Feliks, sam służąc za posłańca miłości. Podejrzewać króla można, lecz tym silniej olśni wszystkich jego wspaniałomyślność, gdy nie dbając o podejrzliwość hrabiego, nie pomnąc własnego uczucia, łączy kochanków, a Feliksa — wygnańca obdarza nadto tytułem i majątkiem ².

² Stroną obyczajową tej komedii zajmuje się m. in., w swej bardzo cennej rozprawie Д. К. Петров, *Очерки бытового театра Лопе де Вегу*. Петербург 1901.

Tak się przedstawia w ogólnych zarysach sztuka o Don Feliksie de Mendoza, barwna i żywa, charakterystyczna dla Lope de Vegi przez beztroski optymizm, lecz nie wyróżniająca się szczególnie z długiego szeregu podobnych jej *comedias* genialnego autora. Ma ona jednak swoją historię, która ją czyni zajmującą właśnie dla polskiego czytelnika.

Trudną zagadkę identyfikacji sztuki pomaga rozwiązać bezcenna, mimo że równo sto lat licząca *Historia teatru hiszpańskiego* Schacka³. Zgodnie z jego informacją, w zbiorze sztuk dramatycznych Lesage'a wystawianych w Teatrze Francuskim, a wydrukowanych w r. 1739, obok dwu innych sztuk Franciszka de Rojas, również z hiszpańskiego tłumaczonych, figuruje *Don Felix de Mendoce* z adnotacją:

*Comédie de Lope de Vega Carpio. Cette pièce est intitulée l'espagnol GUARDAR Y GUARDARSE, Garder et se garder. Elle n'a jamais été représentée sur notre théâtre*⁴.

Najogólniejsze porównanie dwóch sztuk, polskiej i francuskiej, o Don Feliksie de Mendoza pozwala ustalić, że są one obie przekładem tego samego oryginału hiszpańskiego, a mianowicie Lope de Vegi *Strzec [kogoś] i strzec się*. Nieznany autor polskiej wersji sam nas poinformował, że przekładał z francuskiego. Świadczą o tym wymownie następujące fakty. Komedia Lope de Vegi liczy trzy akty, pisana zaś jest, według ówczesnego zwyczaju hiszpańskiego, wierszem. Przekład Lesage'a jest dokonany prozą, podobnie jak przekład polski. Oba mają po pięć aktów, mimo to oba zgodnie odrzucają całą toledońską przygodę Feliksa, tak że w stosunku do oryginału oba zaczynają się od sceny 10 aktu I, ograniczając się do streszczenia w opowiadaniu wydarzeń poprzedzających przybycie bohatera do Aragonu, wraz z pierwszym spotkaniem z Elwirą na wsi. Konsekwencją tego skrótu jest ograniczenie miejsca akcji i osób działających: u Lope de Vegi rzecz dzieje się „w Toledo, Saragossie i innych miejscach“, u Lesage'a i w wersji polskiej — tylko w Saragossie. Podana na wstępie tych rozważań lista osób pokrywa się całkowicie z Lesage'em, podczas gdy ilościowo i jakościowo różni się od Lope de Vegi, gdzie występują także obok króla Aragonu — król Kastylii, panowie jego dworu — Sanczo i Arias, gdzie

³ A. F. Schack, *Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien*. T. 1—3. Frankfurt a/Main 1854.

⁴ *Recueil des pièces mises au Théâtre Français par M. Le Sage*. Paris 1739.

sługa Feliksa zwie się Chacon, służąca Elwiry — Ines, gdzie wreszcie imię Ramiro określa zupełnie inną, epizodyczną postać. Ilość scen, u Lope de Vega znacznie większa w obrębie poszczególnych aktów, jest z konieczności mniejsza, a niemal identyczna w wersjach francuskiej i polskiej. Zgodny jest też w obu wypadkach rozdział zawartości aktów hiszpańskich między akty francuskie i polskie. By dowieść zgodności obu sztuk o Don Feliksie de Mendoza, można by jeszcze mnożyć porównania tekstów, których wymowa jest aż nadto przekonywająca, lecz wydaje się zbyt ciężkim obciążaniem cytataми w wypadku tak oczywistego jak tu dowodu. Nieznany tłumacz polski oparł się na przekładzie francuskim Lope de Vega, dokonanym przez Lesage'a. Sprawa jednakże nie jest tak prosta, by ją powyższym stwierdzeniem można było wyczerpać.

Porównując bowiem tekst Lesage'a z polską wersją dramatu Lope de Vega, obok znacznej większości scen identycznych, a przynajmniej równoległych i równowartościowych w treści, spotykamy epizody lub sceny, figurujące tylko u Lesage'a, lub tylko w tekście polskim. Porównane z oryginałem hiszpańskim warianty Lesage'a okazują się dowolnie wprowadzonymi urozmaicheniami. Natomiast warianty tekstu polskiego... odnajdują się u Lope de Vega!

[DON FELIX DE MENDOZA, akt I, sc. 5]

RAMIR: Los nasz, Panie, pogodniejszą widzę postać bierze na siebie.

DON FELIX: Tak, spokojniejszym się być widzę, znalazzisy w nieszczęściach moich tak przychylną obronę. Nazwać się będę mógł szczęśliwym, jeżeli nowa miłość nie zaburzy pomyślności dni moich.

RAMIR: Mój panie kochany, przestańże się frasować, oddaj się spokojności, zaniechaj tę kłopotliwą miłość, która już tylu nieszczęść stała się przyczyną. Doprawdy, doprawdy, życzenie moje prawdziwe. Lękać się bowiem nawet trzeba gniewu Nieba, tak źle przyjmując łaski jego.

DON FELIX: O, nadludzka piękności!

RAMIR (na stronie): O, arcy-głupi!

DON FELIX: Nie... Nigdy ja szczęśliwym nie będę — miłość, okrutna miłość, wszędzie mnie ściga. Zdradzony od tej, którą ubóstwiałem, która mi wierność przysięgła, dla drugiej bezwzajemną pałam miłością. [Następuje rozmowa, w czasie której Felix wysyła Ramira do Elwiry.]

[GUARDAR Y GUARDARSE, akt I, sc. 14]

DON FELIX,

*Chacon,
Alegre estuviera desto,
Pues no pudo hallar mi vida*

*Mas venturoso remedio,
Si aquel amor imposible
Libre me dejara el pecho.*

CHACON

*Deja ahora desatinos,
No seas ingrato al cielo.*

DON FELIX

Ay, mi labradora!

CHACON

Ay, loco!

DON FELIX

Quien podrá curarme?

CHACON

El tiempo.

[W tekście hiszpańskim Felix nie wysyła sługi do Elwiry, która zresztą sama zaraz przybywa.]

[DON FELIX DE MENDOCE, akt I, sc. 5]

DON FELIX: *Ramire...*

RAMIRE: *Hé bien, de quoi s'agit-il?*

DON FELIX: *Il faut que tu partes tout à l'heure pour aller à Villaréal.*

RAMIRE: *Quoi faire?*

DON FELIX: *Remercier la dame que tu sçais de l'accueil que le roi m'a fait.*

Jak widać, pomysł wysłania Ramira zaczerpnął polski tłumacz z Lesage'a, poprzedzając go jednak rozmową opartą na tekście Lope de Vegi, choć w stosunku do oryginału hiszpańskiego nieco rozbudowaną. Gdy Ramir jak Sanczo daje swemu panu praktyczne rady i wskazówki, a Feliks, roztargniony i pochłonięty własnym szaleństwem niczym rycerz z Manczy, wzdycha do nieobecnej Elwiry: „O, nadludzka piękności!“, Ramir komentuje to westchnienie na stronie innym wykrzyknikiem: „O, arcy-głupi!“ Tekst francuski zamieszcza tu inną wersję rozmowy pana ze sługą. Nosi ona zupełnie odmienny charakter, jest rzeczowa (Feliks wysyła Ramira do Elwiry z podziękowaniem za skuteczną interwencję u króla), Don Feliks jest trzeźwy, chociaż zakochany, inicjatywa należy do niego. Przytoczona wymiana westchnień nie tylko tu nie istnieje, ale w tym tonie istnieć by nie mogła. Istnieje natomiast u Lope de Vegi (akt I, sc. 14): Feliks unosi się tam miłością do rzekomej wieśniaczki Elwiry: „*Ay, mi labradora!*“, na co sługa Chacon replikuje: „*Ay, loco!*“ Jest to dokładny odpowiednik epizodu z polskiej wersji dramatu.

Analogie tekstów polskiego i hiszpańskiego bez pośrednictwa francuskiego przybierają niekiedy znaczniejsze rozmiary. Tak się

dzieje na początku aktu IV: sceny 1 i 2 polskiego tekstu oraz część sceny 3 nie istnieją u Lesage'a, odnajdujemy je natomiast u Lope de Vegi jako trzy pierwsze sceny aktu III i ostatniego.

AKT IV

Scena 1

Dzieje się w pokoju Hrabiego. Hrabia, Alonzo i Lazarylla.

HRABIA: Czyli król żąda ze mną mówić?

LAZARYLLA: Tak jest, mości hrabio, chce cię widzieć w twoim domu.

HRABIA: Przynieś mi zwierciadło.

(Lazarylla pokazuje mu zwierciadło, w którym hrabia poprawia swój kołnierz.)

Scena 2

Don Felix, Alonzo, Hrabia i Lazarylla.

DON FELIX (pokazując się przy drzwiach z Alonzem): Co twój pan robi?

ALONZO: Ubiera się.

DON FELIX: Musi być zapewne zmartwiony nową naszą potyczką.

ALONZO: Bardziej tym, że zastał króla blisko mieszkania Elwiry. Panie Don Felixie, jesteś żwawy, mocny... Ach, jak twa szpada musi być dzielną! Czy mogę się ośmielić prosić o jej pokazanie?

DON FELIX (wyjmując z pochew): Patrz, jest to twór najlepszego rzemieślnika Toledo.

HRABIA (widząc w zwierciadle za sobą Don Felix'a ze szpadą w ręku): Ach, zdrajco! jakież zbrodnie zamýślasz wykonać?

DON FELIX: Kto zdrajca, Mości Hrabio?

HRABIA: Wchodzisz z dobytą szpadą do mego pokoju...

DON FELIX: Na żądanie Alonza wyjąłem ją z pochew.

ALONZO: Tak jest, na moją prośbę uczynił to.

DON FELIX (po chwili myślenia): Przychodzę uskarżać się na ciebie, Mości Hrabio, że niesłusznie masz o mnie podejrzenie. Jaż miałbym cię zamordować? Jeśli jestem ci przykrym i podejrzanym gościem, należy, abym dla uwolnienia cię z kłopotu, od dziś dnia przestał mieszkać w twoim domu.

HRABIA: Zeznaję, mniemałem tak, Don Felixie. Jestem bez przytomności, mój umysł w pomieszaniu [...] oto smutny skutek okropnej niespokojności przyjaciela twego. Idę czynić przygotowania do przyjęcia króla. Don Felixie, zatrzymaj się tutaj. Alonzo i Lazarylla za mną. (Wychodzą.)

Scena 3

Don Felix, potem Ramir.

DON FELIX: Sądziłem, że przyczyną tej niespokojności jest moja miłość, a to, jak postrzegam, ze wszystkim co innego. Król i miłość jego księcia mieszają

Hrabiego. Tak... on wart litości... użalam się nad nim. Lecz, Don Felixie, jestże większe nieszczęście nad twój smutek i twoją niedolę!

(Wchodzi Ramir.)

*

ACTO TERCERO

Sala en casa del Almirante.

Escena I

Al Almirante, Tello, Ramiro, criados con la capa y la espada de su amo y un espejo.

ALMIRANTE

Que el Rey envia à llamarme?

RAMIRO

Si, Sēnor.

ALMIRANTE

Que necio vienes!

TELLO

Notables tristezas tienes.

ALMIRANTE

Es imposible alegrarme.

RAMIRO

Hace fiestas Zaragoza

A los años de su Alteza.

ALMIRANTE

Yo exequias à mi tristeza.

TELLO

Quieres caballo ó carroza?

ALMIRANTE

Saca, Tello, el alazan. (Vase Tello)

Llega el espejo (a otro criado).

RAMIRO

No des

Qué decir; advierte que es

Dia de salir galan.

ALMIRANTE

De mi que pueden decir?

RAMIRO

Que andas triste.

ALMIRANTE

No te espante.

Escena II

Don Felix, Tello — El Almirante, Ramiro, criados.

DON FELIX

(Encontrándose con Tello en la puerta.)

Levántase el Almirante?

TELLO

Ya se acaba de vestir.

DON FELIX

Estará muy enojado.

TELLO

*De las cuchilladas no,
Pero, de que al Rey halló,
Está quejoso y turbado.
Que buena debe de ser
La espada con que reñas!*

DON FELIX

Es la mejor de las mias.

TELLO

Muestra á ver.

DON FELIX

Quiéresla ver?

*Es la hoja del mejor (saca la espada)
Maestro que hay en Toledo.*

(El Almirante ve la espada en el espejo.)

ALMIRANTE

*Oh traidor! que ya puedo
Sufrirlo!*

DON FELIX

Quién es traidor?

ALMIRANTE

*En el espejo te vi
Sacar para mí la espada.*

TELLO

Señor...

ALMIRANTE

No me digas nada.

DON FELIX

Yo la espada para ti!

ALMIRANTE

*No la estoy mirando yo?
Pues como, en media del día!*

DON FELIX

*Advierta vueseñoria
Que Tello me la pidió,
Que la hoja quiso ver.*

TELLO

Si, Señor, yo la pedí.

DON FELIX

*Corrido estoy, que de mí
Puedas sospecha tener;
Que si con el Rey venia,
Yo no se su pensamiento,
Ni es para ningun intentó
Matar á vueseñoria.
Si soy huesped importuno,*

*Hoy le dejaré de ser;
Que á mi no me ha de tener
Por sospechoso ninguno.*

ALMIRANTE

*Tristezas, Don Felix, son.
Perdonad, que estoy de suerte,
Que todo me da la muerte,
Todo pienso que es traicion.
No os espante mi aspereza,
Pues sois de mi mal testigo.
Sufrid, sufrid á un amigo
Efetos de una tristeza. (Vase.)*

Escena III

DON FELIX

*Pensé que al Almirante
Causaba yo desvelos,
Y son del Rey los celos,
De doña Elvira amante.
El seso lo he quitado
La fuerza del poder y del cuidado.
Y á mi no menos fuerte
Rigor de sus enojos
Delante de mis ojos,
Que ya no esperan verte,
Pues no hay hombre tan necio
Que se atreva á esperar sobre un desprecio.*

[Wchodzi Chacon.]

Jak widać z powyższego, polski tłumacz oparł się tu na tekście hiszpańskiego oryginału, skracając nieco scenę 1, a powtarzając dokładnie scenę 2 i część sceny 3. W tekście Lesage'a akt IV rozpoczyna się dopiero w miejscu, gdzie urywają się cytaty polski i hiszpański, tj. w chwili wejścia na scenę Ramira-Chacona.

Sceny te są analogiczne nie tylko co do treści, ale nawet pod względem słownictwa, co zdaje się świadczyć wymownie, że polski tłumacz i bez pośrednictwa Lesage'a umiał sobie poradzić z oryginałem hiszpańskim sztuki.

W obrębie poszczególnych scen natrafiamy wreszcie na proceder potwierdzający przypuszczenie, że skromny polski tłumacz podający, iż tłumaczył z francuskiego, miał równocześnie przed oczami tekst hiszpański. W dialog sceny 10 i 11 aktu V polskiego wplecione są mianowicie zdania z 10 i 11 sceny V aktu Lesage'a

obok zdań z 19 i 20 sceny III aktu Lope de Vegi, z tym oczywiście, że zasadniczo są to sceny analogiczne. Tak na przykład Feliks, przekonany, że król chce sam zaślubić Elwirę, powiada: „Któż by pomyślał, aby król wziął na siebie tak srogą zemstę?“, co jest niemal dosłownym tłumaczeniem Lope de Vegi: „*Quien pensara que el Rey tomara tan presto de mis palabras venganza?*“, a co Lesage pominął w swoim przekładzie. Innym razem Lesage zmienił tekst oryginału: „*alad la cara. Que no se miran los reyes con semblante de desgracias*“ — na: „*Levez sur nous ces yeux puissants qui savent charmer les rois*“. Polski tłumacz poszedł za nim pisząc: „Podnieś na nas twe oczy wszechwładne, które i władców świata zachwycają“. Lesage skrócił scenę, ściągając człony dialogu, i opuścił wykrzyknik Feliksa (na stronie): „*Hoy el Rey me mata!*“ Tłumacz polski w swojej wersji go przywrócił: „On mi chce zadać cios śmiertelny“. Te przykłady dostatecznie ilustrują i popierają przypuszczenie o pracy naszego tłumacza na d w u t e k s t a c h, tj. na przekładzie Lesage'a i na oryginale.

Jest to prawdziwa a zarazem kłopotliwa niespodzianka: w latach trzydziestych XIX stulecia miałby być tłumaczony w Polsce dramat Lope de Vegi z oryginału, z tym, że wyraźnie pośredniczy tu przekład Lesage'a i że fakt ten jest potwierdzony na karcie tytułowej! Przypuszczenie takie wydaje się zbyt sensacyjne, by je przyjąć bez zastrzeżeń.

Nasuują się rozwiązania skromniejsze. Najpierw to, że tłumacz polski korzystał z innego wydania *Teatru Lesage'a* i mógł w nim znaleźć korektę lub uzupełnienia w stosunku do oryginału. Biblioteka Jagiellońska posiada wprawdzie tylko pierwsze wydanie *Teatru* z r. 1739, do roku zaś 1830 (data pojawienia się polskiego przekładu) ukazał się szereg reedycji zbioru francuskiego. Pojawiały się one kolejno w latach: 1774, 1813, 1820, 1828, 1829, 1830⁵. Wszakże tylko jedna z nich zawiera omawianą sztukę i to bez żadnych zmian w stosunku do wydania z roku 1739. Odpada zatem teoretyczne prawdo-

⁵ Podaję wg wyd.: J. M. Querard, *La France littéraire*. T. 5. Paris 1833, s. 232. Firmin Didot. — Otóż jedno tylko wznowienie (*Oeuvres de Théâtre de M. Lesage. Nouvelle édition revue et corrigée*. T. 1. Paris 1774, s. 141—246) zawiera sztukę *Don Felix de Mendoce* i to, jak wspomniałam, przedrukowaną bez zmian z wydania pierwszego. W wymienianych przez Querarda następnych zbiorach *Teatru Lesage'a* z XIX w. sztuki tej nie ma. Informację powyższą, opartą na konsultacji zbiorów paryskiej Bibl. Narodowej, zawdzięczam uprzejmości prof. Stanisława Wędkiewicza.

podobieństwo uściślenia reedycji w stosunku do oryginału hiszpańskiego, zarówno przez samego tłumacza (Lesage umarł bowiem w r. 1747, tak że wydanie z r. 1739 było j e d y n y m, jakie się ukazało za jego życia), jak przez ewentualnych wydawców jego *Teatru*.

Na drugim miejscu zastanowić się wypada, czy polski tłumacz nie korzystał, obok Lesage'a, także z wierniejszego przekładu Lope de Vegi w innym języku, np. rosyjskim lub niemieckim, o ile takie przekłady istniały. Jednakże i ten domysł nie jest zadowalający: niewątpliwie pierwszym i decydującym łącznikiem między Lope de Vegą a naszym tłumaczem był przekład francuski Lesage'a, nie wydaje się zatem rozsądne przypuszczenie, że tłumacz kolacjonował dwa różne przekłady i wybrał z nich — nie znając oryginału — właśnie to, co Lesage z Lope de Vegi opuścił.

Mimo niepokojącej sensacyjności pierwszego przypuszczenia wszystko zdaje się za nim przemawiać: tłumacz polski, choć się do tego nie przyznaje, korzystał w swej pracy z hiszpańskiego oryginału obok francuskiej wersji Lesage'a!

Rzecz godna uwagi, że w stosunku do tego ostatniego nie tylko pozwala sobie na warianty, ale wręcz popełnia szereg drobnych i nieuzasadnionych omyłek, których typowym przykładem jest mianowanie Don Feliksa „kawalerzystą“ kastylijskim! Jest to zbyt skrupulatne tłumaczenie francuskiego „*cavalier*“ jako „jeździec“ (takie jest istotnie znaczenie wyrazu) zamiast jako „kawaler“ (z hiszpańskiego „*caballero*“). Koń jest niewątpliwie czynnikiem wiążącym te pojęcia, ale oczywiście w dramacie chodzi o „kawalera“, a nie o „kawalerzystę“. Błędy tłumacza czasem sprawiają tylko wrażenie pośpiesznej pracy. Tak na przykład: „*Mon retour n'était plus souhaité de Blanche*“ — przełożono jako „Powrót mój nie był ż y c z l i w y m dla Blanki“ (akt I, sc. 3); „*Je vais chercher sa soeur*“ — „Chcę znaleźć c ó r k ę jego“ (akt III, sc. 4); „*Qu'entends-je? je serais assez heureux?*“ — „Co ja słyszę? b ę d ę zupełnie szczęśliwym“ (akt V, sc. 2; bez odcienia warunkowości, który tu jest zasadniczy); „*Je viens arranger tout ici par son ordre*“ — „Przychodzę tu p o r z ą d e k robić“ (akt V, sc. 7).

O ile teatr francuski i włoski, a nawet szekspirowski, przenikają dość wcześnie do Polski, o tyle na pojawienie się u nas teatru hiszpańskiego trzeba czekać, z grubsza biorąc, do XIX wieku. Nie stanowimy pod tym względem wyjątku w Europie. Najbliższa sąsiadka Hiszpanii, Francja, nasyciwszy obficie motywami hiszpań-

skiej komedii swój teatr w w. XVII, oddaliła się od niego w wieku XVIII. Poza sporadycznymi wyjątkami przekłady pojawiać się zaczęły dopiero na przełomie XVIII i XIX stulecia. Znawcy i krzewiciele teatru hiszpańskiego, Niemcy, w w. XVII i XVIII ograniczyli się również do naśladownictw i przeróbek. Pierwszy przekład z oryginału hiszpańskiego ukazuje się ledwie w roku 1820⁶. W okresie wcześniejszym można i u nas sygnalizować sztuki, których tytuły lub treść odwołują się do egzotyizmu hiszpańskiego. Do takich należą dwie komedie Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, *Don Alvarez albo Niesforna w miłości kompania* i *Comedyja Lopesa starego z Spiryonem*, obie wprawdzie osnute na *Dekameronie*⁷, ale przeniesione, przynajmniej pierwsza, z gruntu włoskiego na hiszpański. Dodajmy, że tak wczesne ślady zainteresowania się Hiszpanią w naszym teatrze zdają się należeć do wyjątków. Barokowy i hiszpański motyw życia przyrównanego do snu w komedii Baryki *Z chłopca król* zawędrował do nas prawdopodobnie... za pośrednictwem Szekspira!⁸.

Przełom XVIII i XIX stulecia jest pod tym względem bogatszy. Znowu jednak trafia Hiszpania do naszego repertuaru za pośrednictwem sztuk niemieckich lub francuskich. Już za Stanisława Augusta daje teatr niemiecki w Warszawie (po niemiecku) *Alkada z Zalamei* Calderona⁹. Teatr w Rydzynie wystawia, w przekładzie francuskim z niemieckiego, komedię *Każda ma swoje sprawy* (*Cada cual a su negocio*), pióra jednego z pomniejszych dramaturgów z epoki Calderona — Jerónimo de Cuéllar y la Chaux (1622—1665). Rewelacją są dwie sztuki według Franciszka de Rojas y Zorilla, w opracowaniu Franciszka Zabłockiego. Są to: *Przywidzenia punktu honoru* (*No hay amigo para amigo*), grane w Warszawie w r. 1781, drukowane zaś u Dufoura w rok później, oraz *Zdrajca ukarany* (*La traición busca el castigo*), wystawiony w r. 1786, a zachowany w rękopisie. Obie te sztuki — rzecz godna uwagi — przełożył Zabłocki z tomiku *Teatru Lesage'a* zawierającego również *Don Felixa de Men-*

⁶ W. Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien*. Leipzig 1899, s. 99.

⁷ S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków 1921, s. 58—61.

⁸ *Tamże*, s. 22. Inne przypuszczenie wyraża Ludwik Bernacki (Baryka, *Z chłopca król*. Kraków 1909, wstęp).

⁹ Również komedia *Burmistrz poznański*, grana w Warszawie w r. 1782, wywodzi się z niemieckiej przeróbki *Alkada z Zalamei*. Por. wstęp Janiny Pawłowiczowej do tomu *Drama mieszczańska*. Warszawa 1955, s. 42 i n.

doza Lope de Vega¹⁰! Jako ciekawostkę można wreszcie przytoczyć balet Kurtza *Sierota hiszpańska* grany w latach 1788—1793¹¹, dalej zaś szereg sztuk z repertuaru Jana Nepomucena Kamińskiego i Teatru Narodowego za dyrekcji Osińskiego (1814—1831), a więc *Rita Hiszpanka* według powieści Eugène Sue¹², *Władystaw czyli powrót z Hiszpanii*, *Francuzi w Hiszpanii* (z francuskiego), *Hiszpanie w Peru* (z Kotzebuego), *Tak kochają Hiszpanki* (z niemieckiego), *Wielki sędzia hiszpański* (z francuskiego), a wreszcie *Inez de Castro*, przekład niemieckiej sztuki Friedricha Juliusa Heinricha Sodena, który ze swej strony był pierwszym tłumaczem teatru Lope de Vega na niemiecki¹³.

Współcześnie Osiński, w *Wykładzie literatury porównawczej* na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818—1830, omawia w dziale literatury dramatycznej Lope de Vegę i Calderona, wymienia ich również w *Wyborze różnych gatunków poezji*¹⁴. Franciszek Wężyk ubolewa, że polska tragedia rozwija się słabo, podczas gdy „inne narody szczycą się Kornelem, Rasynem, inne Kalderonem, Lopezem“¹⁵. Wzmianki te należą do pierwszych. Można by się pokusić o ustalenie daty, około której Lope de Vega pojawia się w świadomości polskich krytyków literackich: byłoby to między r. 1781 i 1788, gdyż nie wymienia go Krasicki w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych* (1781), wymienia go zaś Franciszek Salezy Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788).

¹⁰ L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 101, 124.

¹¹ *Tamże*, t. 1, s. 384b. — S. Schnur-Peplowski, *Bogusławski we Lwowie. 1795—1799*. Lwów 1895.

¹² K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. Wyd. 2, fotooffsetowe. T. 3. Warszawa 1953, s. 387.

¹³ B. Korzeniewski, „Drama“ w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji L. Osińskiego. 1814—1831. Warszawa 1931. Dane dotyczące Sodena podaje Wurzbach (*op. cit.*, s. 99).

¹⁴ J. Goldman, *La philologie romane en Pologne*. Kraków 1937.

¹⁵ F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*. Rozprawa napisana w r. 1811, a dołączona w r. 1822 do tragedii *Bolesław Śmiały*. Por. M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Typ pseudoklasycy. 1661—1831. Kraków 1920, s. 206. Co do błędnej formy „Lopez“ zamiast „Lope“, dość powszechnie u nas przyjętej (używa jej m. in. tłumacz sztuki *Don Felix de Mendoza*), zapewne przyszła ona do nas z Niemiec. Pisze o niej Wurzbach, *op. cit.*, s. 98.

• Zgodnie z europejską tradycją romantyczną, Calderon pojawia się w Polsce przed Lope de Vegą. Obok *Otwartej tajemnicy* (*El secreto á voces*) — wystawionej w r. 1824, lecz nie drukowanej — i *Lekarza swego honoru* (*El medico de su honra*), wystawionego w r. 1827, przyswojonych naszej scenie przez Kamińskiego na podstawie niemieckich przeróbek tych sztuk¹⁶, podaje Estreicher¹⁷ wersję *Życia snem* w przekładzie Adama Tomasz Chłędowskiego (1826). Edward Boyé miał widzieć przekład tegoż dramatu w rękopisie w bibliotece Teatru Lwowskiego, lecz przypisywał go Rutkiewiczowi, aktorowi trupy Kamińskiego. Faktem jest, że sztuka ta była w Polsce znana około roku 1830¹⁸. Obok świetnej w recepcji teatru hiszpańskiego w Polsce daty 1844 (*Księżę Niezłomny* Calderona — Słowackiego), ukazują się *Kochankowie nieba* (*Los amantes del cielo*) w przekładzie (1846) innego towiańczyka, Michała Balińskiego¹⁹. W roku 1844 fragment *Dziewczyny Gomeza Ariasa* (*La niña de Gomes Arias*) Calderona (scenę sprzedaży dziewczyny) tłumaczy wierszem Władysław Wolski²⁰; Bolesław Wiktor daje również wierszowany przekład *Czarnoksiężnika* (*El magico prodigioso*) Calderona w roku 1861²¹. W drugiej poł. XIX stulecia ukazują się jeszcze

¹⁶ W. Hahn, *Tłumaczenia J. N. Kamińskiego z języka hiszpańskiego* (Calderona: *Otwarta tajemnica* i *Lekarz swego honoru*. Moreta: *Donna Diana*). Pamiętnik Literacki, XVII—XVIII, 1919—1920.

¹⁷ Estreicher, I, 368.

¹⁸ Omawia ją bowiem w Pamiętniku dla Płci Pięknej (1830, t. 3, s. 91—92) Leon Zienkowicz, głównie z punktu widzenia tzw. egzotyizmu polskiego tej sztuki, który to egzotyzm mocno krytykuje.

¹⁹ S. Windakiewicz, *Literatura hiszpańska u romantyków*. Przegląd Współczesny, VII, 1928, nr 73. Ta sama sztuka figuruje u Estreichera (II, 322) jako przekład Karola Balińskiego wydany w Poznaniu w roku 1858. U Windakiewicza: Paryż 1846.

²⁰ Zestawienie przekładów polskich z Calderona w XIX w. nastrocza pewne trudności m. in. dlatego, że u Estreichera figurują one dwukrotnie: raz pod „C“ (I, 368), raz pod „D“, (Dramat — II, 322), przy czym obie listy pokrywają się tylko w części i nie są dokładne. Można je uzupełnić na podstawie *Poradnika dla samouków*. Cz. 2. Warszawa 1899, s. 343. Przekład fragmentu sztuki *Dziewczyna Gomeza Ariasa* ukazał się w Bibliotece Warszawskiej, 1844, t. 3, s. 365 i n.

²¹ Również w Bibliotece Warszawskiej, 1861, t. 4, s. 45—122. Estreicher (I, 368) podaje go jako przekład Stanisława Budzińskiego wydany w Warszawie w roku 1861. Notatka do przekładu *Czarnoksiężnika* w Bibliotece Warszawskiej powołuje się, jako na wstęp, na artykuł pt. *O dramacie hiszpańskim i o Calderonie* w trzecim tomie Biblioteki z roku 1859. Niestety, z powodu zaginięcia tego tomu w Bibl. Jagiel.

z Calderona: prozą *Alkad z Zalamei* (1873; przez Edwarda Chłopiczkiego), wierszem *Życie snem* (1883; przez Józefa Szujskiego). Nadto przekłady Porębowicza: *Uwielbienie krzyża* (*La devoción de la cruz*), *Dwoje bram — trudna straż* (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), *Lekarz swego honoru*, *Alkad z Zalamei*, *Miłość za grobem* (*Amar despues la muerte*) — wydane razem u Lewentala (1888) — oraz *Tajna krzywda — Tajna zemsta* (*A secreto agravio, secreta venganza*), drukowana w *Przeglądzie Polskim* (1889). W tych samych latach ukazują się w Bibliotece Warszawskiej studia Juliana Adolfa Świącickiego: o Calderonie (1881) i o jego uczniach (1887). Studium o Calderonie znajduje się także w drugim tomie pracy Świącickiego *Najznakomitsi komediopisarze hiszpańscy* (Warszawa 1880), natomiast w pierwszym tomie tejże pracy pojawia się wreszcie rozprawa o Lope de Vedze. Poprzedza ona o rok tom przekładów tegoż autora z Lope de Vegi: *Kara nie zemsta* (*El castigo sin venganza*), *Najlepszym sędzią król* (*El mejor alcalde el rey*) i *Gwiazda sewilska* (*La estrella de Sevilla*). Jak wynika z powyższej konfiguracji dat, przekład *Don Felixa de Mendoza* (1830) należy do wczesnych nawet w skali europejskiej, równocześnie zaś u nas jest odosobniony w ciągu kilkudziesięciu najbliższych lat, w których to pojawiają się wyłącznie przekłady z Calderona. Stosunkowo liczne: piętnaście w ciągu 65 lat!

Godną uwagi rzeczą jest fakt niewątpliwy, iż nieznanemu tłumaczowi polski sięgnął do tekstu hiszpańskiego *Guardar y guardarse*, którego wydania były rzadkością: po pierwszym wydaniu z r. 1641 — aż do wydania Rivadeneyra z r. 1872, które w tym wypadku oczywiście nie wchodzi w rachubę — notowane jest tylko jedno wydanie w osobnym druku (*suelto*) z końca XVIII wieku. Znajomość języka hiszpańskiego w Polsce w początkach XIX w. także była znikoma: Hahn — może zbyt bezwzględnie — wyklucza ją dla zaboru austriackiego, Glixelli²² omawiając naukę języków romańskich w Wilnie w latach 1781—1832, o hiszpańskim nawet nie wspomina! Wreszcie znajomość Lesage'a w Polsce, jeśli sądzić z zanotowanych

nic bliższego o tej rozprawce podać nie mogę. Interesujące i słuszne spostrzeżenia o teatrze Calderona zawiera wstęp Józefa Szujskiego do jego przekładu *Życia snem* (Kraków 1883).

²² S. Glixelli, *O nauce języków romańskich w Wilnie w latach 1781—1832*. W wyd.: *Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*. Wilno 1922.

przez Estreichera przekładów²³, zdaje się w tych latach, a nawet później, ograniczać do powieści. Tłumaczono i wydawano kilkakrotnie *Diabła kulawego* (Warszawa 1804, 1854) oraz *Historię Idziego Blasa* (Warszawa 1811, nakładem Zawadzkiego, właściciela drukarni przy Uniwersytecie Wileńskim; drugie i trzecie wydanie: Wilno 1818, 1841). Trudno dociec, czy i jaki związek zachodzi między zainteresowaniem Franciszka Zabłockiego (1781, 1786) a zainteresowaniem naszego tłumacza *Felixa Mendozy* (1830) dla tego samego tomiku *Teatru Lesage'a*. W każdym razie poza tymi dwoma wypadkami nie można stwierdzić trwalszych śladów tego zainteresowania. Mógł zatem nasz tłumacz zarówno spotkać Lope de Vegę czytając Lesage'a, jak i zająć się Lesage'em ze względu na jego przekład z Lope de Vegi.

Fakt, że najprawdopodobniej pierwszy, a na długie lata jedyny polski przekład z Lope de Vegi ukazał się w owym roku 1830 w Wilnie, nie dziwi na tle ówczesnego ruchu umysłowego tego miasta. Szyjkowski pisze: „Wilno okazuje na polu dramaturgii [...] znaczny stopień żywotności. Tutaj pojawia się w handlu księgarskim niejeden przekład tragedii francuskiej, wyprzedzając niekiedy w książce i na scenie prace warszawskie. *Cynnę* Corneille'a tłumaczy w Wilnie wcześniej aniżeli Osiński — ks. Franciszek Godlewski. Również wileńskie przekłady tragedii Racine'a wyprzedzają w tym stuleciu warszawskie“²⁴ (*Tebaida*, 1806; *Fedra*, 1807; *Brytannik*, 1809; fragmenty *Ifigenii*, 1816). *Pierwsze* tłumaczenie *Semiramidy* Woltera wychodzi także w Wilnie w roku 1807. Scena natomiast nie nadąza zawsze za tak żywym ruchem księgarskim, nie udało się też stwierdzić, czy i kiedy *Don Felix de Mendoza* doczekał się wystawienia w teatrze²⁵.

Omawiany przekład z Lope de Vegi wyszedł zapewne z kół bliższych Euzebiuszowi Słowackiemu, na co wskazywałyby związki myślowe tego ostatniego z Laharpe'em i Bouterwekiem. Słowacki zamieścił mianowicie w swym dziele *O wymowie* przekład *Pochwały Racine'a* pióra Laharpe'a, zaś w przypisach do tego dzieła dał *Uwagi* Bouterweka o komedii; na *Estetyce* Bouterweka oparł ściśle

²³ Estreicher, II, 579.

²⁴ Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*, s. 185 i n.

²⁵ Dane o teatrach amatorskich na kresach i o teatrach wileńskich przynoszą m. in. także współczesne pamiętniki Ewy Felińskiej (Wilno 1856—1858) i Gabrieli Puzyniny (*W Wilnie i w dworach litewskich 1815—1843*. Wilno 1928. Wydali: A. Czartkowski i H. Mościcki).

konstrukcję swej poetyki²⁶. Otóż Bouterwek był jednym z pierwszych historyków literatury hiszpańskiej w Europie i łatwo mógł się stać pośrednim ogniwem zainteresowania dla tej literatury, zaś motto z Laharpe'a — bez wyraźnej potrzeby umieszczone na karcie tytułowej przekładu *Don Felixa de Mendoza* — zdradzało kult, jaki polski tłumacz miał dla tego pisarza — znanego, lecz w tych latach w Polsce zwalczanego.

Syn dał Polsce pierwszy i może jedyny kongenialny przekład z Calderona — być może, że zainteresowaniom i wpływowi ojca zawdzięczamy pierwszy polski przekład z Lope de Vegi.

²⁶ S z y j k o w s k i, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Co prawda, znajomość Bouterweka była powszechna wśród romantyków wileńskich (por. Z. Matkowski, *Cervantes w Polsce*. Lwów 1919, s. 14. Odb. z Pamiętnika Literackiego, XVI, 1918). Znał go dobrze także Mickiewicz (*tamże*, s. 18). Bouterwek był nie tylko znawcą i miłośnikiem literatury hiszpańskiej, ale zachęcał do posługiwania się oryginałem w badaniu arcydzieł obcych literatur. Opierając się zatem o tekst Lope de Vegi nieznanego tłumacza *Don Felixa de Mendoza* poszedł po linii wskazanej przez Bouterweka. Charakterystycznym przykładem budzącej się wówczas nowej tendencji do tłumaczenia z oryginału jest rękopiśmienny przekład *Don Kiszota*, dokonany przez Leona Borowskiego. Pracował nad nim Borowski przez wiele lat, odkładając druk — zapowiedziany w korespondencji Zawadzkiego już w r. 1808 — aż do śmierci (1846). Zaczął od francuskiej przeróbki Floriana (por. listy Zawadzkiego do ks. A. K. Czartoryskiego, ogłoszone w pracy: T. Turkowski, *Materiały do dziejów literatury i oświaty*. T. 1. Wilno 1935, s. 11 i 20). Później nauczył się języka hiszpańskiego i sięgnął do oryginału (zob. D. C. Chodźko, *Leon Borowski*. Wspomnienie. Athenaeum, VII, 1847, z. 1). W stosunku do swych prac bardzo wymagający, „do wydawania na jaw prac swoich wcale nie był pochopny“ — pisze Chodźko (*op. cit.*, s. 142—143). I dodaje: „prawie wszystkie ogłaszał bezimiennie“. Wstrzymując się od sugestii, których w obecnym stanie badań nie mogłabym udowodnić, muszę jednak zaznaczyć, że właśnie Borowski był następcą Euzebiusza Słowackiego na katedrze w Uniwersytecie Wileńskim i że z drugiej strony — jeżeli wierzyć wspomnieniom Chodźki, jego ucznia i wielbiciela — był on tym wyjątkowym człowiekiem, który wówczas znał język hiszpański w Wilnie.