

Zofia Podhajecka

Rozważania nad sytuacją przekładu artystycznego w pierwszej fazie reedycji druku : na materiale XVI-wiecznego romansu polskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/1, 9-28

1980

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.

ZOFIA PODHAJECKA

ROZWAŻANIA NAD SYTUACJĄ PRZEKŁADU ARTYSTYCZNEGO
W PIERWSZEJ FAZIE ERY DRUKU
NA MATERIALE XVI-WIECZNEGO ROMANSU POLSKIEGO

Kiedy w połowie w. XV mincerz moguncki Johann Gensfleisch zum Gutenberg skonstruował specjalną maszynę do odlewania pojedynczych czcionek z metalu, które następnie można było zestawiać w kolumny i za pomocą prasy odbijać dowolną ilość razy — nikt jeszcze nie przypuszczał, że „pod ołowianej litery urzędem”¹ dokona się jeden z największych przewrotów w historii ludzkiego porozumiewania się.

Tymczasem Gutenbergowska technika nadspodziewanie szybko objawiła światu swą wieloaspektową rewolucyjność. Dość powiedzieć, że już w końcu XV stulecia większość procesów komunikacyjnych zdominowanych zostało przez druk. Co więcej — formy ustnej i piśmiennej transmisji myśli, także literackiej, uległy jakby zdeprecjonowaniu. Pojawienie się słowa drukowanego zakwestionowało bowiem obowiązującą dotąd hierarchię przekazów. W dalszej zaś konsekwencji osłabiło autoritet słowa mówionego i pisanego.

Wiadomy również jest fakt, że to właśnie druk wprowadził korektury do panującego dotychczas modelu kontaktu nadawczo-odbiorczego. O ile bowiem dla kultury oralnej znamienny był bliski związek opowiadacza i słuchacza, a dla rękopiśmiennej akt bezpośredniej komunikacji skryptora i lektora², o tyle z chwilą upowszechnienia się druku pomiędzy instancję nadawczą i odbiorczą wkroczyły procedery o charakterze wczesnokapitalistycznym. Pojawił się nakładca, drukarz i księgarz, a powołani przez nich do życia skomplikowany aparat książkowej produkcji

¹ C. K. Norwid, [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*]. W: *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomułcki. T. 1. Warszawa 1968, s. 192.

² Wiele cennych uwag na temat sytuacji skryptora i lektora w epoce Trecenta znaleźć można w szkicu O. Mandelsztama *Rozmowa o Dancie* (w: *Słowo i kultura*. Warszawa 1972). Pisze o tym również E. Szary-Matywiecka w pracy *Książka — powieść — autotematyzm. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*. Wrocław 1979.

i dystrybucji wciągnął w swe tryby również nadawcę i odbiorcę tekstów drukowanych, czyniąc z pierwszego wytwórcę oraz dostawcę „towaru” dla rynku wydawniczego, z drugiego natomiast — tej produkcji konsumenta.

Uogólniając można by więc powiedzieć, iż wynalazek mogunckiego mincerza zapoczątkował nową erę w międzyludzkiej komunikacji.

Marshall McLuhan, który ziemskie cywilizacje przyrównuje do galaktyk, nazywa tę epokę — galaktyką Gutenberga, natomiast kulturę końca wieku XV i połowy XVI — kulturą linii granicznej (*interface*). Rozwijając myśl badacz twierdzi, że jedynie wnikliwa obserwacja procesów zachodzących na obszarze *interface* może dać właściwy klucz do zrozumienia renesansowego problemu³.

W tym wszakże momencie chciałoby się zapytać, czy umieszczenie w polu zainteresowań badawczych zjawiska metamorfozy dwu kultur (procesu ich wzajemnego przenikania się), a następnie podjęcie próby eksplikacji tego fenomenu pozwoli również wyjaśnić szereg niezmiernie dla tej pracy ważnych zagadnień związanych z początkami sztuki translatorskiej w Polsce. Kwestia to szczególnie trudna i zapewne nie uda się jej rozstrzygnąć już teraz, arbitralnie, polegając wyłącznie na sugestii McLuhana. Jest przeto rzeczą naturalną, że temat ten powracać będzie wielokrotnie w naszych rozważaniach.

Autor bez autorytetu i autorytet bez autora

W poemacie Norwida *Rzecz o wolności słowa* znajdujemy taki oto fragment:

Aż śmiech bierze (podobny Annibala śmiechom)
Przyznawać autorstwo... komu? — pieśni echem!...
I dowiedzieć się, ile? wiadomość jest nowa,
Ze nie są jednym słowem dwa odmienne słowa,
Ze przepisarz, opisarz, spisywacz, stenograf,
To nie autor!... rzeźbiarzem że nie jest fotograf,
Ani mówcą lakońskim każdy abrewiator...
Dwie to ręce — Autor i Wulgaryzator!...
Autor, słowo greckie, ciemne i magiczne⁴;

³ M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*. W: *Wybór pism*. Wyboru dokonał J. Fuksiewicz. Przełożył z oryginału angielskiego K. Jakubowicz. Wstępem opatrzył K. T. Toeplitz. Warszawa 1975, zwłaszcza s. 211—236.

⁴ C. K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*. W: *Pisma wybrane*, t. 2, s. 260. Poetycka eksplikacja Norwida, sugerująca grecki rodowód słowa „autor”, może dzisiaj budzić zdziwienie, dlatego pozwalam sobie zacytować opinię Ae. Forcelliniego (*Lexicon totius latinitatis*. T. 1. Pata VII MCMXXXX, s. 384), który pisze: „Sunt enim qui »autor« scribi volunt, et vel ab »audeo« deducunt, vel ab »aveo«, vel ab »autúrgós« per syncopen vel ab »autós«, quia a se ipse pendet et ab eo rursus alii pendent. Alii malunt »author« cum aspiratione, et derivant ab »authéntēs«”.

Wszelako historia tego skomplikowanego zagadnienia odnotowuje interpretacje od poetyckiego wykładu Norwida odległe i zarazem różniące się pomiędzy sobą diametralnie. Oto w średniowieczu np. pojęcie „*auctor*” („autor”) funkcjonowało nierozłącznie z pojęciem „*auctoritas*” („autorytet”). Jeśli więc zgodzimy się ze słownikową definicją, że „*auctor*” to: po pierwsze ten, kto jest przyczyną jakiejś rzeczy, kto przekaz sporządził i dostarczył, po drugie zaś ten, którego pisma są gwarantami opinii i tworzą źródło godne zaufania — wówczas okaże się, że dla ludzi średniowiecza „*a u c t o r*” to przede wszystkim ten, kto p o s i a d a a u t o r y t e t. Słowo bowiem nie mogło istnieć suwerennie, tzn. w oderwaniu od sygnatury „*auctoritas*” boskiej czy osobowej. Zgodnie z tym przeświadczeniem gwarancje prawdziwości danego przekazu nie zawierały się w nim samym. Podstawą akceptacji było dopiero uznanie autora przekazu lub osoby, która ten przekaz dostarczyła, za autorytet. Rzecz oczywista, proceder ów nie miał li tylko charakteru świadomościowego, ale również — jeśli nie przede wszystkim — instytucjonalny. Warto tu chyba przypomnieć słynne zdanie św. Augustyna: „*Ego evangelio non crederem, nisi me catholicae Ecclesiae commoveret auctoritas*”⁵, w którym wyrażona została powszechna opinia, iż jedynie nadanie osobie lub instytucji [tu: Kościołowi] autorytetu może ostatecznie zdecydować o wiarygodności przekazu, a ponadto określić jego wartość merytoryczną. Nie ulega bowiem wątpliwości, że przyznawanie *auctoritas* było zarazem aktem aksjologicznym.

Spróbujmy tedy zastanowić się: co składało się na *conditio sine qua non* posiadania autorytetu?

W średniowieczu decydowało o tym m. in. życie zgodne z etyką Kościoła, wysoka pozycja społeczna (piastowanie godności świeckich lub kościelnych), wreszcie — antyczny rodowód autora i jego dzieł⁶. W tym sensie więc, a myślę tu zwłaszcza o czynniku ostatnim, starożytny anonimowy traktat *Ad Herennium* cieszył się w średniowieczu ogromnym prestiżem, gdyż uważano go za dzieło Cyncerona. Wierzono, że wyłożone tam zasady klasycznej *ars memorativa* pochodzą od samego Marka Tuliusza: jednego z najwyższych w wiekach średnich cenionych przedstawicieli antycznych retorów i teoretyków myśli⁷. Zresztą i później, w dobie odrodzenia, nie do przyjęcia byłoby *Ad Herennium* anonimowe, ponieważ obowiązek przypisywania tekstu autorowi został jakby wymuszony przez kulturę personalistyczną. Dodajmy przy okazji, że ta swoista idiosynkrazja do anonimowości, widoczna jeszcze w filologii pozytywistycznej, posiadała genezę renesansową właśnie.

⁵ Cyt za: K. P o m i a n, *Przeszłość jako przedmiot wiary*. Warszawa 1968, s. 55.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 61—87.

⁷ O traktacie *Ad Herennium* i jego roli w kulturze średniowiecza i renesansu pisze F. A. Y a t e s (*Sztuka pamięci*. Warszawa 1977, s. 17 n.).

Uznanie starożytności za czas wzorów i autorytetów odegrało również niebiałą rolę w konstytuowaniu się „*auctoritas Aristotelis*”. Trzeba bowiem wiedzieć, że dla świata średniowiecznego, głównie zaś europejskiej myśli filozoficznej, Stagiryta był autorytetem, natomiast nie był autorem⁸.

Najogólniej mówiąc — w średniowiecznej kulturze pisma przekaz przekształcał się w autorytet (lub inaczej: stawał się tekstem i nabierał znaczenia kulturowego), gdy jego autorowi, dostarczycielowi lub gwarantowi przysługiwała *auctoritas*. Sprawą mniej istotną był status ontologiczny przekazu.

Sytuacja uległa zmianie w renesansie. Supremacja druku i książki spowodowała bowiem, że opozycje: prawda—nieprawda, wartościowe—bezwartościowe, a także: trwałe, wieczne — nietrwałe, zaczęły funkcjonować paralelnie do przeciwstawienia: drukowane — nie drukowane. Należy stąd wnosić, iż osobowe lub instytucjonalne poświadczenie przez autorytet utrwalonej w piśmie myśli już nie wystarczało, by nabrała ona cech tekstu. Dopiero opublikowanie drukiem, który odtąd przejął rolę średniowiecznej *auctoritas*, decydowało o nadaniu wypowiedzi waloru wyrażenia tekstowego. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że w rodzącej się kulturze druku Gutenbergowskie medium, prowadząc swego rodzaju dialog z pozostałymi w społecznym obiegu komunikatami ery przedpiśmiennej i rękopiśmiennej, stopniowo z przekąźnika przeobraziło się w sam przekaz, zdolny zamkniętym w nim treściami nadać walor symboliczny⁹. Wystarczy wspomnieć, że to właśnie druk był przyczyną, dla której autorytet *Biblii* posiadającej cechy książki drukowanej zyskał sobie przewagę nad autorytetem kościelnego słowa mówionego.

Chociaż więc pierwsze książki drukowane bardzo jeszcze przypominały rękopiśmienne poprzedniczki, a i samo drukarstwo dążąc przede wszystkim do reprodukcji manuskryptu posiadało wielce niejasny status „*artificialiter scribere*”, to jednak był to okres najbardziej dla opisanych tu zjawisk znaczący. Okres, w którym wyzwanie rzucone przez technikę Gutenbergowską utrzymującej się nadal kulturze rękopiśmiennej doprowadziło w konsekwencji do tego, że w obszar nie-tekstów przesunięte zostały akceptowane dotąd przekazy językowe uformowane przez tradycję ustną oraz komunikaty spisane ręką i pieczoło-

⁸ Pomian, *op. cit.*, s. 219 n.

⁹ Zjawisko to — sformułowane przez McLuhana w haśle „*medium is a message*” — znane kulturze w. XX, nieobce było również epoce ukształtowanej przez wynalazek druku. Oczywiście fenomen tekstu drukowanego i jego wpływ na ludzką psychikę, a także na zachodzące procesy cywilizacyjne domaga się szerszego komentarza, prostującego McLuhanowskie nieścisłości czy wręcz nadużycia myślowe. Tu jednak ze zrozumiałych względów ograniczę się jedynie do zasygnalizowania tego arcyciekawego problemu.

wicie kalkowane w średniowiecznych skryptoriach, zresztą dość często wspierające kulturę słowa mówionego.

Problem wydaje się ważny z innego jeszcze względu. Jak się rzekło, druk usuwając w cień słowo mówione i pisane zdezwuował ich *auctoritas*. Ale to nie wszystko, o czym warto pamiętać. Druk bowiem — przejmując kompetencje zdystansowanych przez siebie technik — dokonał widocznej nobilitacji takich pojęć, jak „autor” i „autorstwo”. Krótko mówiąc: w stworzonym przez druk klimacie wymienione pojęcia ostatecznie umocniły nadane im przez elitarny humanizm sens i wartość.

Dystynkcje druku i jego udział w procesie „autoryzowania” tekstu literackiego

W kulturze oralnej kategorii autora i autorstwa — w znaczeniu proponowanym przez nowożytne leksykony — w zasadzie nie funkcjonowały. Autorów było tylu, ilu opowiadaczy. *De facto* więc autor „narodził się” wówczas, gdy pewien kunszt sztuczny, tj. *pisano*, oddzielił wypowiedzianą myśl od jej własnej ekspresji. Jednakowoż ów kunszt miał charakter rękodzielniczy i jako taki dopuszczał pominięcie imienia rzeczywistego autora, by na jego miejsce wpisać np. nazwisko skryby zatrudnionego przy kopiowaniu tekstu.

Czasami zaś, i to nierzadko, utwór [był] sygnowany [...] imieniem osoby obdarzonej bezspornym autorytetem, której poglądy mógłby wyrażać [...] ¹⁰.

Zabiegi te — jak łatwo się domyślić — nie sprzyjały procesowi indywidualizacji literackiego aktu twórczego.

Intensywny rozwój pierwiastka autorskiego przypadł dopiero na początek w. XVI, kiedy to sytuacja druku jako techniki przekazu zaczęła się wyraźnie stabilizować. Od tej chwili każdy tekst zyskując walor druku miał realną szansę wydobycia się z tak charakterystycznej dla wieków średnich personalnej anonimowości. W praktyce bowiem już samo wejście tekstu na rynek wydawniczy oznaczało włączenie go w nurt renesansowej „*publicity*”. Powiedzieć by nawet można, że niewątpliwa atrakcyjność tej „*publicity*” ostatecznie przesądziła o istnieniu silnie w średniowieczu zakorzenionego „kompleksu” autorytetu ponadosobowego.

Rzecz jasna, nie był to jedyny czynnik, za którego sprawą w stosunkowo krótkim czasie średniowieczny anonim, allonim czy pseudonim ustąpiły miejsca coraz chętniej poświadczanemu autorstwu. Dla dopełnienia obrazu warto wspomnieć i o tym, że słowo drukowane uznano w epoce odrodzenia za najlepszy środek do uzyskania ziemskiej sławy i nieśmiertelności. Dowodów owej wiary w moc słowa drukowanego znaleźć można

¹⁰ W. Lichaczowa, D. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*. Przełożyła P. Lewin. Warszawa 1977, s. 113.

w książce renesansu bardzo dużo. Wystarczy wskazać liczne przedmowy, dedykacje, wiersze pochwalne i zalecające, które usytuowane przed tekstem właściwym miały za zadanie rozślawiać nie tylko imię autora, ale także jego mecenasa i protektora. (Co ciekawsze: rolę tego ostatniego pełnił coraz częściej drukarz. Łączył on bowiem, w miarę rozwoju druckarstwa, obowiązki producenta i nakładcy książki.) O ile jednak postępowanie takie nie dziwi w przypadku tekstów z zaprojektowanym odbiorcą-protektorem lub też odbiorcą-mecenasem (np. w panegiryku, elogium czy w liście pochwalnym), o tyle sprowokowane przez druk opatrywanie formułami pochwalnymi i zalecającymi utworów powieściowych jest już zabiegiem znaczącym — w strukturze gatunkowej romansu nie kryje się bowiem nawet pokusa dedykacji. Można by więc powiedzieć, że za przyczyną Gutenbergowskiej techniki wymienione „przytekstowe” sposoby utrwalenia w „*publicity*” stają się nowym i bardzo ważnym czynnikiem układu komunikacyjnego, istniejącego niezależnie od autora, ale i w związku z nim oczywiście.

Szczególnie symptomatyczny dla opisanych zjawisk wydaje się list dedykacyjny zamieszczony w XVI-wiecznym wydaniu romansu o Salomonie i Marchoście. Oto najbardziej charakterystyczne fragmenty tego tekstu:

Wielmożnej i ślachtetnej paniej Annie z Jarosławia, kasztelance wojnickiej, spiskiej, oświęcimskiej, zatorskiej starościnej *etc.*, wielkiej rządzącynej krakowskiej, paniej mojej nałaskawszej, Jeronim Wietor, impressor, służbę swą pokorną i ukłonę powiada.

Gdym przeszłych lat, wielmożna pani Anno wojnicka, pani moja łaskawa, tu, w ty strony, do Polski, przyszedł, nie tak dla chciwości bogactw albo mienia, ale więcej dla czci a sławy pospolitej tego sławnego królestwa polskiego, dlatego myśląc a chcąc niejaką wdzięczność a pożytek uczynić Polakom, myśliłem mowę polską i księgi polskie moim nakładem wybijać. [...] wziąłem przed się śmiesznego a krotochwilnego Marchołta gadanie z Salomonem, który moim własnym nakładem, przez Jana bakałarza z Koszyczek, też sługę twego pokornego, wyłożon jest w polskie z łaciny. [...] Przeto, miłościwa gospodze, wielmożna pani Anno wojnicka, przyjmi tego teraz ku czci a sławie na potem twojej, Marchołta, z wesołością a z wdzięcznością, wrychle wielmożność twoja wiele inych rzeczy, ważnych ku czci a chwale twojej, poślubione masz mieć. A gdy to według twej wysokiej a ważnej ślachtetności przyimiesz, Jeronima z Wiądnia, cudzoziemca, impressora, i Jana bakałarza z Koszyczek, wykładacza, pokornych sług swoich, nie racz zapominać, to będziesz raczyła uczynić, jako pani miłościwa, łaskawa a z rodu wysokiego pana krakowskiego i z wysokiej cnoty poszła ¹¹.

Na przykładzie tym widać bardzo wyraźnie, że w renesansie

Nie tylko autor przestaje być anonimem, lecz i odbiorca, adresat. Dzieło sztuki nie tylko wyraża więzy osobiste, ale je stwarza. To,

¹¹ *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprosznym [...]*. W zbiorze: *Proza polska wczesnego renesansu. 1510—1550*. Opracował J. Krzyżanowski. Warszawa 1954, s. 85—86.

co prywatne, staje się własnością publiczną poprzez fakt literackiego wyznania¹².

Dodajmy jednak, że nie byłoby to możliwe, gdyby komunikacja publiczna nie stała się w owym czasie domeną druku.

Uogólniając tedy myśli, które udało się tu zebrać, stwierdzić należy, iż dla kultury XVI-wiecznej znaczenie druku i płynące stąd jego dysfunkcje są o wiele większe, niż zwykle się uważać. Ograniczę się do wskazania najważniejszych. A więc po pierwsze — druk, stając się we wczesnym renesansie gwarantem autorytatywności informacyjnej i merytorycznej, na swój sposób „autoryzował” tekst literacki. Po drugie zaś — przejmując obowiązki i kompetencje średniowiecznej *auctoritas* umożliwił ekspansję pierwiastka osobowego w literaturze.

Tłumacz jako autor i autorytet zarazem

Sygnalizowany powyżej stan rzeczy, który naturalnie nie był statyczny, pozwala sądzić, że pojęcie własności autorskiej (rozumianej tu jako autorska samoświadomość) ukonstytuowało się *de facto* na przestrzeni wieków XVI—XVII, czyli na progu ery druku. Wtedy bowiem „insygnia” autorstwa, choć jeszcze nie zabezpieczone należytych aktami prawnymi względnie normatywnymi, przestały być czymś celowo ukrywanym¹³. Co więcej, na wzór starożytnych zaczęto je eksponować, a nawet czerpać z nich określone korzyści. Końcowym zaś rezultatem wszystkich tych przemian było pojawienie się na rynkach wydawniczych twórczości autorsko zidentyfikowanej i wyposażonej w cechy właściwe osobowości twórcy¹⁴.

Jednakże gdy na zagadnienie spojrzeć z perspektywy wczesnorenesansowej twórczości przekładowej, wówczas ulega ono znacznemu skomplikowaniu. Przede wszystkim nasuwa się pytanie, czy ten typ twórczości nominował autora, czy wyłącznie tłumacza. W bliskim zaś związku z tak postawionym problemem pozostaje kwestia tzw. tłumacza zawodowego.

Do pytań powrócę za chwilę, przedtem chciałabym wyeliminować kilka obiekcji, jakie mogłyby się pojawić w związku ze wskazaną w tytule pracy egzemplifikacją. Myśl jest wyraźna: XVI-wieczny romans polski to w przeważającej części twórczość przekładowa z bogatą i znaczącą ramą kulturową, dotychczas jednak pod tym kątem nie przebadana. Wydaje się również, że obserwacja tych właśnie tłumaczeń jest zabiegiem niezbędnym z punktu widzenia dalszych studiów komparatystycznych nad europejską i rodzimą sztuką narracyjną w jej najwcześ-

¹² J. Ziomek, *Renesans*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 95.

¹³ Zob. np. J. Trzynadłowski, *Autor i autorstwo w edytorstwie współczesnym*. „Litteraria” t. 10 (1978), s. 108.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 105.

niejszym stadium rozwoju. A poza tym wybrany przeze mnie materiał pozwala zawęzić pole badawczych penetracji do tekstów w miarę jednorodnych gatunkowo, co przy dość obszernym temacie niniejszego szkicu jest konieczne i wygodne zarazem.

Próbie rozwiązania zasugerowanych wcześniej problemów wypadnie zacząć od uwagi, iż wzrastająca w epoce odrodzenia świadomość autorska, stale zwiększające się poczucie historyczności zachowań kulturowych oraz widoczna indywidualizacja aktu twórczego miały kapitalne znaczenie dla procesu profesjonalizacji samych działań pisarskich. Choć więc instytucja pisarza zawodowego, utrzymującego się wyłącznie z twórczości literackiej, powstała w czasach o wiele późniejszych — genezą zjawisko to sięga niewątpliwie doby renesansu. Jego ontologicznych implikacji można by oczywiście doszukiwać się już w schyłkowej fazie kultury rękopiśmiennej, kiedy między zbiorowością nadawców a zbiorowością odbiorców poczęła się zarysowywać dość wyraźna granica i kiedy pisanie oraz lektura nabierały stopniowo charakteru ról społecznych¹⁵. Trzeba jednak wiedzieć, że dopiero w renesansie proces ten uległ zdynamizowaniu, czego logiczną konsekwencją było społeczne jego usankcjonowanie. Mówiąc o usankcjonowaniu mam przede wszystkim na uwadze rozwój i funkcjonowanie wczesnorenesansowego mecenatu, nie tylko zresztą dworskiego. Warto bowiem podkreślić, że indywidualni protektorzy — m. in. tak znakomici, jak Jan Zamoyski, Piotr Myszkowski czy Piotr Kmita — również prowadzili działalność zakrojoną na bardzo szeroką skalę: finansowali studia młodych adeptów pióra, niejednokrotnie bywali nakładcami dedykowanych sobie książek, a ponadto dążyli do stworzenia piszącemu odpowiedniego komfortu życiowego. Rzec by nawet można, iż liczne darowizny czynione na rzecz ludzi sztuki, ofiarowywane im przez mecenasów tytuły, godności i urzędy — spełniały w owym czasie rolę honorariów autorskich¹⁶.

Podobny, ale jeszcze wyraźniejszy obraz tego problemu daje spojrzenie na XVI-wieczną twórczość przekładową. Czynnikiem stymulującym był tu jednakowoż nie tyle możny protektor, ile niezwykle chłonny wczesnorenesansowy rynek wydawniczy z doskonale zorientowanym w jego potrzebach drukarzem. Tak więc przy sprzyjającej koniunkturze i poparciu wydawców prace przekładowe w stosunkowo krótkim czasie stały się dla wielu translatorów jedyną formą zarobkowania¹⁷.

¹⁵ Na temat socjologii komunikacji wypowiadał się wielokrotnie J. Lalewicz (np.: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975; *Literatura w epoce masowej komunikacji*. W zbiorze: *Kultura — komunikacja — literatura. Studia nad XX wiekiem*. Wrocław 1976).

¹⁶ Ziomek, *op. cit.*, s. 75—80.

¹⁷ W tym wszakże momencie należy się od razu zastrzec, że zajęcie tłumacza, tak zresztą jak i pisarza, było w renesansie zawodem *in potentia* — bez większych praw i dystynkcji, uzależnionym prawie całkowicie od drukarza bądź mecenasa. Nie

Przykładem najbardziej może w tym względzie ewidentnym jest twórczość translatorska bakałarza krakowskiego Jana z Koszyczek. Najaktywniejszy okres jego pisarstwa przypadł na pierwszą połowę wieku XVI. Opublikował wówczas w drukarni Hieronima Wietora znakomity przekład cytowanych już wcześniej *Rozmów, które miał król Salomon mądry z Marchołem grubym a sprosnym* (Kraków 1521). Mniej więcej w rok później wydał polską wersję *Historii o św. Annie*, której *editio princeps* niestety się nie zachowała. Przetłumaczył również romans o siedmiu mędrkach, ale podobnie jak w przypadku *Historii o św. Annie* do naszych czasów przetrwało wydanie 2, Unglerowskie, z r. 1540, zatytułowane *Poncjan, który ma w sobie rozmaite powieści miłe bardzo ku czcieniu, wzięte z rzymskich dziejów*.

Ten krótki rejestr tytułów stawia nas ponownie przed pierwszym z problemów wyłonionych na wstępie rozdziału, sformułowanych w pytaniu o sens i sposób funkcjonowania w epoce wczesnego renesansu pojęć *autor* i *tłumacz*. Na razie pomijając przedmiotowy aspekt tego zagadnienia skoncentrujemy się na jego implikacjach subiektywnych i spróbujmy wyjaśnić, kim *sub specie professionis* był Jan z Koszyczek oraz które z przywoływanych tu określeń należałoby wpisać do jego personalnego „*dossier*”.

Zanim rozejrzemy się w szczegółach, warto może już teraz zaryzykować odpowiedź stwierdzając, iż tłumacz romansów żyjący w w. XVI bardzo często zmuszany był do dokonywania selekcji i swoistej waloryzacji tego, co pozostawiły w spadku tradycja ustna i epoka książki rękopiśmiennej. Nadzwyczaj rzadko dysponował jednym tekstem o pewnym, poświadczonym autorstwie, przeto ujednolicanie i indywidualizacja tego, co w odziedziczonych przekazach było anonimowe, wielopodmiotowe, a niekiedy także wielojęzyczne, należały poniekąd do jego powinności. Mówiąc bardziej precyzyjnie: XVI-wieczny pisarz uprawiający twórczość przekładową zmierzał przede wszystkim do tego, aby efektem jego poczynań było opracowanie najbliższe domniemanemu kanonowi, i zgodnie z tym założeniem konfrontował wersje różnojęzyczne, korygował pofałszowania, eliminował pomyłki, by na koniec wydobyć sensy, jego zdaniem, ostateczne, jedynie słuszne¹⁸. Słowem — brał na siebie rolę *a u c t o r a*.

Kazus Jana z Koszyczek zdaje się te domysły potwierdzać. Z analizy *Poncjana* wynika np., że podstawą tłumaczenia tekstu łacińskiego na język polski była edycja strasburska, nosząca tytuł *Historie septem sapientum (vt cum vulgo loquar) ex Romanorum gestis partim excerpte hic*

ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że proces profesjonalizacji poczynań twórczych pisarza i tłumacza wziął swój początek w dobie odrodzenia.

¹⁸ Zob. E. Balcerzan, wstęp do antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu*. Poznań 1977, s. 19.

*subnotantur, cum earum similitudinibus ac exemplis*¹⁹, jednakowoż drobne, ale przecież widoczne odstępstwa od tej właśnie wersji dopuszczają myśl o czerpaniu z jakiegoś nie znanego bliżej rękopisu *Gesta Romanorum* lub z krążących wówczas w obiegu czytelniczym popularnych wersji romansu, nie dochowanych niestety do naszych czasów.

Na nieco innej zasadzie ten sam tłumacz demonstruje swe auctorskie kompetencje w wydanych w 1521 r. u Wietora *Rozmowach, które miał król Salomon mądry z Marchottem grubym a sprosnym* [...]. Dla jasności przypomnijmy, że *Marchott* jest przekładem dokonany z łacińskiej drukowanej edycji J. Weyssenburgera, wydanej w Landshut w Bawarii w r. 1514, zatytułowanej *Collationes quas dicuntur fecisse muteo rex Salomon sapientissimus et Marcolphus facie deformis et turpissimus, tamen, ut fertur, eloquentissimus, sequitur cum figuris*.

Z badań porównawczych nad wersją łacińską i polską²⁰ wynika niezbiecie, iż Janowy przekład oddaje wprawdzie myśl oryginału wiernie i poprawnie, ale przecież nie stroni od amplifikacji i niebanalnych rozwiązań formalnych (jak choćby liczne fragmenty rymowane, pisane regularnym 8-zgłoskowcem) — zabiegami tymi nie tylko nie psując *Collationes*, lecz je w pewnym sensie uszlachetniając i uplastyczniając. Dla przykładu — łaciński zwrot „*Quanto plus gelat, tanto plus stringit*” przybiera u Jana z Koszyczek postać dwuwiersza:

Im więcej mroz zimnem ściska,
Tym więcej nagi od zimna piska,

Inny zaś fragment: „*Si amas illum, qui te non amat, perdis amorem suum*”, pod piórem Janowym przekształca się w nie mniej lapidarny, ale o ileż zrzeczniejszy zwrot:

Jeśli tego miłujesz, kto cie nie miłuje,
Ty swą miłość tracisz, a on z ciebie błaznuje,

Wreszcie nie stroni polski tłumacz od budowania obrazków dosadnych, bogatych w naturalia, głęboko osadzonych w ludowej wyobraźni:

Ktokolwiek ma sytą rzyć,
Trudno ją mu zatworzyć;
Rada się mu dupa puka,
Gdy mu w brzuchu barzo buka.

— co w oryginale brzmi może subtelniej, lecz barwy tak soczystej nie posiada: „*Culus confractus non habet dominum*”.

Nie to jednak zdaje się być w translatorskich wysiłkach Jana z Koszyczek najważniejsze. W *Marchotcie* bowiem na uwagę i przychylną

¹⁹ Informację tę podaję za J. Krzyżanowskim (*Romans polski wieku XVI*. Warszawa 1962, s. 90).

²⁰ W tym fragmencie rozważań korzystam z przytoczeń łacińskiej i polskiej wersji *Marchotta* zawartych w: Krzyżanowski, *ed. cit.*, s. 159—162.

ocenę, w stopniu bodaj czy nie większym od dokonań amplifikacyjnych, zasługuje pomysłowość języka, widoczna zwłaszcza w tych partiach romansu, w których tłumacz stara się oddać w polszczyźnie XVI w. rodowód głównego protagonisty dialogu — Marchołta, oraz jego żony Powaliszki. Posłużmy się raz jeszcze cytatem. Oto interesujący nas fragment najpierw w wersji oryginalnej, a następnie w „przekładni” Jana z Koszyczek:

Marcolphus respondit: Ego sum de duodecim generibus rusticorum. Rusticus genuit Rustam, Rusta genuit Rustum, Rustus genuit Rusticulum, Rusticulus genuit Tarcum, Tarcus genuit Tarcot, Tarcot genuit Pharsi, Pharsi genuit Marcuel, Marcuel genuit Marquat, Marquat autem genuit Marcolphum. Et ego sum Marcolphus follus. Uxor mea est de duodecim generibus lupicanarum. Lupicana genuit Lupicam, Lupica genuit Lupidrag, Lupidrag genuit Bonestrung, Bonestrung genuit Boledrut, Boledrut genuit Bladrut, Bladrut genuit Policam, Polica genuit Policanam. Et haec est Policana uxor mea.

Ja yestem z dwunascie rodzaiow chłopskich. Chłoptas porodził Gruczoła, Gruczoł porodził Rudka, Rudek porodził Rzygulca, Rzigulec porodził Kudmyeia, Kudmyiey porodził Mozgowca, Mozgowiec porodził Warchola. A Warchol porodził Marchołta, a ia iestem Marchołt. A żona moia iest ze dwunascie rodzaiow kurewskich. Kudlicha porodziła Pomyię, a Pomyia porodziła Wardęę, Wardęę porodziła Przepołudnicę, Przepołudnica porodziła Wyesszycę, Wieszczyca porodziła Leżuchnę, Leżuchna porodziła Niewtyczkę, Niewtyczka porodziła Chwyćichę, Chwyćicha porodziła Mędrygałę, Mędrygała porodziła Suwalankę, Suwalanka porodziła Nasyemkłę, Nasyemkła porodziła Powaliskę, a toć jest Powaliska żona moia.

Jeśli spróbujemy teraz konkluzji, stwierdzić wypadnie, że w przekładach Jana z Koszyczek dość wyraźnie widać „linie papilarne” ich autora, ślady jego interwencji i korektur, co być może jest odbiciem charakterystycznej dla tamtych czasów tendencji przyzwalającej tekst, z którego dokonuje się przekładu, traktować swobodnie, nieledwie instrumentalnie. Należy jednak pamiętać, że dopisanie roli auctora do translatorskich powinności nie zawsze dawało rezultaty tak zadowalające jak opisane przed chwilą. Bez wątpienia efektem dozwolonych operacji bywały również, i to nierzadko, kompilacje o bardzo nikłych walorach artystycznych, a kompilatorom postawa auctora była całkowicie obca. Tym bardziej więc na podkreślenie zasługuje fakt, iż w obrębie interesującej nas romansowej twórczości przekładowej znajdują się oprócz *Poncjana* czy *Marchołta* — inne jeszcze teksty podtrzymujące wysuniętą na wstępie tezę, iż pewien typ zabiegów przekładowych może w określonej sytuacji nominować autora.

Przekładem, który ujawniony tu mechanizm ilustruje w sposób najbardziej chyba przekonujący, jest *Historia w Landzie*. Ten pisany wierszem romans typu moralistycznego stanowi ciekawy przypadek „oswojenia” dla druku opowieści o proveniencji oralnej. Dowiedziono bowiem, że tekst polski w planie treści najbliższy jest ustnym przekazom niemieckim, znacznie później dopiero utrwalonym w literaturze przez Jo-

hanna Paulego, Hansa Wilhelma Kirchhofa i Hansa Sachsa. W zasadzie więc — i zgodnie z twierdzeniem wybitnego badacza romansów, Juliana Krzyżanowskiego²¹ — nie ma powodów, by wątpić w prawdziwość oświadczenia autora *Historii w Landzie*, w jego kilkakrotne zapewnienia, iż spisana powiastka posiada rodowód ustny. Dziwi wszelako, że autor ani przez moment nie imituje narracji ustnej. Wręcz przeciwnie — już we wstępie zaznacza, że pisze „Do tego, co ty książki czytać będzie”²². A zatem mogło być i tak, że polski tłumacz oraz wzmiankowani autorzy niemieckiej wersji wątku (od tytułu opowiadania Sachsa otrzymał on nazwę „*Der Kolben im Kasten*”) korzystali z jakiegoś nie znanego nam bliżej, zaginionego rękopisu łacińskiego, którego niepewne pochodzenie skłoniło anonima do powołania się na rozpowszechnioną w średniowieczu tradycję, uznającą *auctoritas* naocznego świadka. W autorskim *quasi*-komentarzu czytamy bowiem:

Ale jeśliżby w tej rzeczy zwał mię kto mataczem,
Tedy sie mu chcę zastawić pewnym powiedaczem,
Który tam był w tem to mieście, gdzie ta prawda była,
A gdzie sie ta historia istotnie stoczyła,

A tać wždy historyja, cośmy ją tu mieli,
Tak jako mi to pewni ludzie powiedzieli,
Jest prawdziwa, bo sami ci na to patrzali,
Którzy w Landzie, mieście tem niemieckim, bywali,²³

Jakkolwiek się sprawy miały, a więc czy impulsem do powstania polskiej wersji romansu była zasłyszana opowieść, czy też jakieś źródło pisane, dla naszych tu rozważań istotny jest fakt, że w pewnych okolicznościach tłumacz wczesnorenesansowej prozy narracyjnej już nie tylko stawał wobec konieczności decydowania o kształcie artystycznym czy fabularnym przekładanego utworu, ale, rzec by można, powoływał go do życia w kulturze oficjalnej. Często bowiem — a poświadczą to choćby *Historia w Landzie* — w chwili podejmowania pracy przez tłumacza utwór egzystował w formie jakby utajonej: bądź w obcojęzycznych przekazach ustnych, bądź też w anonimowych, nie zawsze kompletnych manuskryptach czy książkach rękopiśmiennych. W tej sytuacji jest rzeczą zrozumiałą, że działalność przekładowa nie mogła się sprowadzać wyłącznie do wiernego „odwzorowywania” w języku rodzimym treści oryginału. A ponadto — co także nie jest bez znaczenia — poprzestanie na przekładzie li tylko wiernym uchodziło nieomal za objaw „translatorzkiego lenistwa”. Renesansowy tłumacz romansów rozwijał więc w sobie ambicję szperacza i rekonstruktora, kompilatora i kanonizatora zarazem.

²¹ *Ibidem*, s. 131.

²² *Historia prawdziwa, która się stała w Landzie mieście niemieckim*. Wydał Z. Celichowski, Kraków 1891, s. 1, BPP.

²³ *Ibidem*, s. 1, 43.

Co więcej, we wszystkie te role wchodził świadomie i bez obawy nadużycia swych kompetencji, albowiem *auctoritas* nie istniała dlań na poziomie oryginału. Możliwa zatem była również sytuacja, kiedy niejasny status pierwowzoru (czy pierwowzorów) przyzwalał na sygnowanie wersji tłumaczonej nazwiskiem sprawcy, a nie rzeczywistego lub tylko domniemanego autora. Dwaj ostatni zresztą nie mieli *de facto* żadnych podstaw prawnych, czy choćby moralnych, aby poczuć się okradzionymi, ponieważ rozumienie pojęcia własności autorskiej tudzież oryginalności dalekie było od naszych w tym względzie wyobrażeń²⁴.

Przekład — druk — postać kanoniczna tekstu

Zanotowane powyżej uwagi implikują kolejny krąg problemów, nad którymi przyjdzie się teraz zastanowić. Dwa na wstępie wyłaniają się pytania: 1) kiedy i w jakich okolicznościach pierwsze teksty prozy fabularnej przybrały postać „*ne varietur*”? 2) jaki był w tym procesie udział druku i przekładu? Podejmując próbę odpowiedzi na drugie z wymienionych pytań — a jest to, jak wynikałoby z tytułu tego rozdziału, nasz zamiar główny — należy uprzednio, w najogólniejszym choćby zarysie, znać odpowiedź na pytanie pierwsze.

Na początek przypomnijmy więc, że ani kultura oralna, ani też rękopiśmienna w zasadzie nie wypracowały wersji kanonicznej romansu. Interesujący nas proces rozpoczął się dopiero w chwili, gdy pracę skryby i jego kopisty zastąpiła prasa drukarska. Jeżeli więc zgodzimy się ze stwierdzeniem McLuhana:

Dwie kultury czy techniki — podobnie jak galaktyki — mogą w chwili zetknięcia przeniknąć się nawzajem łagodnie, bez zderzenia, ale nie do uniczenia są przy tym zmiany konfiguracji²⁵.

— oczywistym staje się fakt, że wynalazek Gutenberga nie tylko zrewolucjonizował techniki rozpowszechniania literatury (kolportaż zaczął od-tąd funkcjonować równolegle z dystrybucją), ale również, a może przede wszystkim, dokonał określonych przewartościowań w strukturze samych tekstów. Druk bowiem posiadając, jak żadna z dotychczasowych technik przekazu, zdolność blokowania „ruchomych elementów” tekstów należących do kultur opartych na upowszechnieniu ustnym i rękopiśmiennym — sprzyjał i przyspieszał proces ich strukturalnej stabilizacji.

Prawidłowość ta dotyczy również utworów romansowych, albowiem postać kanoniczną uzyskiwały one dopiero w w. XVI, a więc w sytuacji, gdy druk wziął na siebie rolę „pamięci zbiorowej”, gdy stał się jednopodmiotowym tej pamięci *d e p o z y t a r i u s e m*. Nie ma więc chyba prze-

²⁴ Zob. Trzynadłowski, *op. cit.*, s. 108.

²⁵ McLuhan, *op. cit.*, s. 222.

sady w stwierdzeniu, że w druku tekst literacki, a ściślej mówiąc — romans, zbliżył się do granicy „*ne varietur*”.

Najlepszym i najoczywistszym tego przykładem są, jak się zdaje, *Gesta Romanorum*. Ta wielce osobliwa kolekcja exemplów — zróżnicowanych nie tylko proveniencją materiału narracyjnego (obok wątków orientalnych, zapewne najstarszych, znaleźć tam można przecież opowieści zaczerpnięte z fabulistyki świata antycznego oraz średniowiecznych legend i podań ludowych), lecz także formą gatunkową, w jakiej się ten materiał prezentuje (wymieńmy choćby parabole, anegdoty i rozbudowane formy nowelistyczne) — miała prawdopodobnie w inicjalnej fazie istnienia zbioru przeznaczenie głównie użytkowe. Posługiwano się bowiem zebranymi tam powiastkami wraz z towarzyszącym im „wykładem obyczajnym” (zwanym inaczej: „*moralisatio*” lub „*applicatio*”) w praktyce kaznodziejskiej oraz w kościelnej dydaktyce. Przy sposobności dodajmy, że powiastki owe miały przede wszystkim ułatwiać zrozumienie wykładanych prawd abstrakcyjnych, a ponadto w określony sposób stymulować wyobraźnię słuchaczy. Tak więc konkretne fabuły wyjęte ze zbioru trafiały do obiegu ustnego i zupełnie niezależnie od faktu ich utrwalenia w słowie pisanym podlegały przez długi jeszcze czas różnym transformacjom. Dochodziło nawet do sytuacji, w których zapis zaczynał pełnić rolę służebną wobec narracyjnej praktyki i był ważny jedynie o tyle, o ile dawał się wykorzystać w mowie, opowiadaniu czy też głośnym czytaniu. Więcej jeszcze: jeśli któreś z tych ściśle praktycznych przeznaczeń powiastki skłoniło skrybę do zarejestrowania w słowie pisanym jej narracji ustnej, to sporządzony zapis wykazywał często w warstwie fabularnej zupełnie nieświadome podobieństwo do innych, wcześniejszych wersji pisanych, uformowanych przez tradycję oralną.

Tym więc sposobem, w toku swoistej cyrkulacji fabuł między biblioteką klasztorną, refektarzem i kuchnią, następowało przemieszanie się kultury oficjalnej, opartej na przekazie rękopiśmiennym, z ustnym obiegiem informacji²⁶. Ale również, jak wspominałam już wcześniej, dokonywały się przeobrażenia o charakterze wewnątrztekstowym, gdyż ów szczególnie stosunek do tekstu — tzn. adaptowanie go do aktualnych potrzeb, dostrzeganie w nim jedynie wygodnego tworzywa dla homilii bądź też skutecznego narzędzia nauczania religijnego — dopuszczał możliwość ingerencji w samą materię utworu.

W tym momencie nasuwa się wszakże pytanie: dlaczego słowo pisane, będąc przecież techniką o dość dużym stopniu precyzyjności, nie zdołało uchronić interesujących nas tu powiastek przed naporem żywiołu ustnego? Odpowiedź dać łatwo. Zawinił tu przede wszystkim recepcyjny elitaryzm wersji rękopiśmiennych. Wiadomo bowiem, że zasięg słowa pisanego pomimo sprawnie działających skryptoriów był w gruncie rzeczy

²⁶ Zob. B. Geremek, *Exemplum i przekaz kultury*. W zbiorze: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Wrocław 1978, s. 57.

niewielki, obieg zaś manuskryptu — powolny. A że społeczne zapotrzebowania w dziedzinie komunikacji stale wzrastały, ograniczone typem produkcji rozpowszechnienie przekazów rękopiśmiennych okazywało się w wielu przypadkach techniką mniej skuteczną niż sposoby wypracowane przez kulturę oralną.

Zbierając to wszystko można by więc skonstatować, że silny związek komunikacyjnych obiegów literatury, ich wzajemne na siebie oddziaływanie oraz ciągle jeszcze widoczny prymat słowa mówionego nad pisanim — tworzyły zespół czynników negatywnych w procesie formułowania się tekstu kanonicznego utworów romansowych. Przełom w tej dziedzinie miał nastąpić dopiero w czasach nowożytnych, gdy zdecydowana większość aktów komunikacyjnych zdeterminowana została przez druk. W każdym razie jest rzeczą pewną, że z chwilą upowszechnienia się nowej techniki przekazu zjawisko strukturalnej stabilizacji tekstów literackich, nazywane niekiedy obrazowo „zamrażaniem formy”²⁷, przestało mieć tak znamienny dla epoki poprzedniej partykularny charakter.

Powróćmy teraz do problematyki przekładu. Twierdzę, że na gruncie polskim był on tym czynnikiem, który podobnie jak druk odcisnął swe piętno na ostatecznym kształcie tekstów przejętych z fabulistyki Wschodu i europejskiej prozy fabularnej.

Zanim jednak przystąpię do rozwinięcia tej myśli i jej uzasadnienia, postaram się, pobieżnie choćby, przedstawić i wyjaśnić okoliczności, w jakich tłumacze wczesnego renesansu przekładając na język polski komunikaty literackie ery przedpiśmiennej i rękopiśmiennej wypracowali ich wersję kanoniczną i tym samym zapoczątkowali proces, który nieco metaforycznie można by określić jako przechodzenie od płynnego tekstu z „wieczną” treścią do „wiecznego” tekstu z płynną treścią²⁸. Przy czym przez płynność treści rozumie się tu specyficzną zdolność utworu literackiego do „otwierania” (uzyskiwania) nowych znaczeń i sensów w zmienionym kontekście historycznym i historycznoliterackim. Innymi słowy — jest to miara żywotności i wartości dzieł literackich.

Na wstępie należałoby odnotować, że jeszcze w średniowieczu tzw. forma zewnętrzna utworu podlegała nieustannym transformacjom i w rezultacie nie miał on ani utrwalonego tekstu, ani też ściśle określonych granic. Co więcej, z tekstu jednego utworu powstawał inny, nowe zaś redakcje wchłaniały różne wcześniejsze utwory na ten sam temat²⁹. Trzeba sobie również uświadomić, że kiedy w początkach w. XVI masowo przystąpiono do tłumaczenia średniowiecznej prozy powieściowej, okazało się, że wiele wątków, fabuł, a nawet całych struktur narracyj-

²⁷ Zob. Lichaczowa, Lichaczow, *op. cit.*, s. 127.

²⁸ Zob. *ibidem*.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 126.

nych cyrkulowało już od dawna w ustnej komunikacji literackiej. W tych warunkach ostateczny kształt utworu, jego postać „*ne varietur*”, uzależniona została w niemałym stopniu od przekładu, a ściślej — od preferencji tłumacza i jego auctorskich kompetencji. Jaki był zakres tych kompetencji i gdzie prawdopodobnie przebiegała granica między sferą dysponowalności tłumacza a *auctoritas* faktycznego twórcy dzieła, pisałam wcześniej, teraz więc ograniczę się jedynie do konstatacji, że tłumaczenia prozy romansowej, niezależnie od swego poziomu artystycznego, jeśli tylko zostały potwierdzone, usankcjonowane, a następnie także rozpowszechnione przez druk — miały wszelkie dane po temu, aby w literackiej diachronii uzyskać walor tekstu kanonicznego. Warto bowiem przypomnieć wypowiedzianą wcześniej opinię, że zarówno druk, jak i przekład „zablokowały” w strukturze tekstu te elementy, które będąc niewątpliwym dziedzictwem kultury oralnej i rękopiśmiennej miały charakter płynny, nieostry i objawiały skłonność do migracji.

I znów, choć w innym celu niż poprzednio, wypadnie odwołać się do *Gesta Romanorum*. Otóż anonimowy polski przekład tego słynnego w średniowiecznej Europie zbioru exemplów³⁰ nie stanowi — jak słusznie zauważa Krzyżanowski — wzorowej antologii całości i nie daje pełnego wyobrażenia o jej przeogromnym bogactwie (około 300 powiastek)³¹. Jednakowoż godząc się na taką ocenę — bo też w rzeczy samej owa zmiana kanonu, spowodowana kompozycyjnym przeredagowaniem cyklu, budzi szereg zastrzeżeń i wątpliwości — nie można zapominać, że ta właśnie ułomna artystycznie wersja, licząca niespełna 40 fabuł, utrwaliła je w społecznej świadomości odbiorczej jako teksty kanoniczne. Te zaś, przez długi jeszcze czas inspirując oryginalną produkcję narracyjną, miały praktyczne znaczenie dla dziejów literatury polskiej.

To samo zresztą dałoby się powiedzieć o paru innych utworach romansowych (że wspomnę choćby *Historię trojańską* czy *Poncjana*) tłumaczonych i włączonych w obieg czytelniczy w tym czasie. W istocie bowiem XVI-wieczna twórczość przekładowa determinując rozwój rodzimych zjawisk literackich była nierazko ewolucji tej antycypacją.

Streścimy zatem wnioski robocze, które udało się dotąd uzyskać. Jest ich kilka.

Po pierwsze — wprowadzenie druku spowodowało, że literatura przestała być prywatną sprawą twórcy dzieła, jego kopisty i ewentualnego czytelnika, a zaczęła funkcjonować jako *sui generis* instytucja. Początkowo rolę jej „plenipotentów” pełnili bogaci protektorzy dworscy, którzy finansowali i stymulowali zarazem pierwsze pisarskie przedsięwzięcia. Później obowiązki mecenasa, wydawcy oraz dystrybutora przejęli dru-

³⁰ Tytuł jego w edycji z r. 1543 brzmi: *Historyje rozmaite z rzymskich i innych dziejów wybrane, z wykładami ich obyczajnymi, ludzi ku rozmilowaniu mądrości i też innych cnót przywodzące*.

³¹ Krzyżanowski, *ed. cit.*, s. 111.

karze i księgarze. Od nich uzależniona była decyzja o wydaniu książki, oni odpowiadali za jej wykonanie i rozpowszechnienie na rynku. Trzeba jednak dodać, że monopolizacja ta nie była sprawą przypadku, lecz stanowiła logiczną konsekwencję ówczesnej ekonomiki. Oto bowiem drukarstwo przez dość długi czas nie hamowane żadnymi ograniczeniami, nawet cechowymi, korzystając z pomocy finansowej kupców i patrycjatu miejskiego, rozwinęło w pierwszej połowie XVI stulecia ogromną inicjatywę nakładczą. Powstały wówczas liczne spółki nakładcze i wielkie przedsiębiorstwa, których właściciele (np. Marek Szarfenberger) umieli podporządkować sobie nie tylko drukarnie, ale również papiernie i księgarnie³². Można więc stwierdzić rekapitulująco, że druk wszedł do kultury jako najwyraźniejszy chyba przejaw wczesnokapitalistycznej fazy.

Po drugie — obok instytucjonalizacji literatury druk spowodował także niezmiennność struktury utworu eliminując trzy największe zagrożenia dla trwałości słowa autorskiego: wpływ żywiołu ustnego, błędy kopistów oraz manipulacje przypadkowych posiadaczy rękopisu. Wolno przeto sformułować opinię, że w druku tekst — uodporniony na działanie czynników deformujących jego strukturę — stawał się nienaruszalny lub przynajmniej do granicy nienaruszalności („*ne varietur*”) wyraźnie się zbliżył.

Po trzecie wreszcie — w procesie kształtowania się wersji kanonicznej tekstów prozy romansowej oprócz druku partycypował przekład. Jak już bowiem wspominałam, XVI-wieczni tłumacze rzadko dysponowali jednym tekstem i rzadko był to tekst o pewnym i poświadczonym autorstwie. Taki stan rzeczy zmuszał tłumacza do rekonstruowania — na podstawie zachowanych manuskryptów (często wielojęzycznych) lub nawet przekazów ustnych — wersji jego zdaniem optymalnej, najbliższej domniemanemu pratekstowi. Jasnym przeto staje się, że spełnienie tak rozumianych powinności tłumacza-auctora oraz utrwalenie zrekonstruowanej wersji w druku musiało w rezultacie prowadzić do uznania przekładu romansu — w obrębie kultury, dla której został on sporządzony — za tekst kanoniczny.

Na koniec trzeba zwrócić uwagę jeszcze i na to, że „zamrożenie formy” interesującej nas grupy utworów zdynamizowało proces rozwoju treści. Wyraźnym tego przykładem są analizowane już kilkakrotnie *exempla*. Otóż przechodząc ze zbioru do zbioru podlegały one różnym inkarnacjom w planie wyrażania, z zachowaniem wszakże sensów sprokurowanych przez „wykład obyczajny”. Kiedy jednak, ustabilizowane zewnętrznie i rozpowszechnione za pośrednictwem książki drukowanej i przekładu, poza funkcją perswazyjną czy informacyjną zaczęły pełnić rolę lektury rozrywkowej, ich struktura semantyczna uwolniła się od narzuconego przez sztywną ramę *moralisatio*, jedyne historycznie nie-

³² Pisze o tym obszernie A. Kawecka-Gryczowa (*Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu. Studia i materiały*. Wrocław 1975, s. 8—163).

zmiennego sensu. Co więcej, oderwanie się od przekazu moralizatorskiego doprowadziło w ostatecznym wyniku do laicyzacji i beletryzacji fabuł exemplowych. Stały się one — by użyć określenia Roberta Escarpita — „podatne na twórczą zdradę”³³, wzrosła się zarówno ich zdolność komunikowania, jak i znaczenie społeczne.

Romans polski wczesnego renesansu jako wytwór pracy tłumacza i działalności XVI-wiecznych oficyn wydawniczych

W ostatniej części tych rozważań chciałabym pokrótce przedstawić kilka uwag na temat związków i zależności, jakie istniały między ówczesną „polityką” księgarsko-rynkową a przebiegiem i charakterem recepcji romansu europejskiego w Polsce.

Wypadnie zacząć od banalnego już stwierdzenia, że wiek XVI utrwalił się w historii naszego piśmiennictwa jako epoka nasycona przekładami. Tłumaczono niemal wszystko: poezję i prozę, teksty religijne i świeckie, kompendia, podręczniki i traktaty naukowe. W tym prawdziwym tyglu przekładów sporo miejsca zajmowały tłumaczenia europejskiej prozy powieściowej. Ich udział w konstytuowaniu się rodzimej sztuki narracyjnej nie budzi żadnych wątpliwości. Wystarczy wspomnieć, że wczesno-renesansowy romans polski to prawie w całości produkt owych tłumaczeń. Językiem, z którego przekładano najchętniej i najczęściej, była łacina. Miało to zresztą swoją głębszą i ważniejszą przyczynę, gdyż język łaciński stanowiąc dla średniowiecznej Europy kanoniczny język kultury pełnił w procesie tłumaczenia prozy romansowej na języki wernakularne rolę pośrednika i tworzywa zarazem. W porównaniu z tłumaczeniami łacińskimi mniej licznie reprezentowane były przekłady z oryginałów niemieckich, czeskich i włoskich, a już zupełnie nie spotykało się bezpośrednich tłumaczeń z literatury francuskiej czy hiszpańskiej. Zwłaszcza to ostatnie może wywoływać uzasadnione zdziwienie, ponieważ i średniowieczna Francja, i Hiszpania stanowiły kontekst macierzysty romansu.

Rzecz jasna, wartość wniosków, jakie dałoby się wyprowadzić z poczynionych tu wrywkowo obserwacji, musi być ograniczona. Bez większego ryzyka można jednak stwierdzić, że o charakterze ówczesnej twórczości przekładowej, o tym, co, z jakich języków, i w jaki sposób prze-

³³ Zob. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*. W zbiorze: *W kręgu socjologii literatury*. Antologia tekstów zagranicznych. T. 1. s. 226: „dzieło literackie to dzieło, które jest podatne na zdradę, tj. posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestając być sobą, mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego, niż mówiło w sposób jawny (*de façon manifeste*) w sytuacji historycznej, w której powstało”. I ten właśnie potencjał cech wyróżnia utwór literacki spośród innych komunikatów językowych oraz orzeka o jego żywotności.

kładano, zdecydowała w dużej mierze polityka wydawnicza XVI-wiecznych tłoczni. Ówczesny drukarz był bowiem nie tylko czerpiącym zyski przedsiębiorcą, lecz także ideologiem. Dotyczy to przede wszystkim silnego i aktywnego ośrodka krakowskiego, a w szczególności warsztatów Floriana Unglera, Hieronima Wietora i Macieja Szarfenberga. Otóż „impresorzy” ci biorąc na siebie obowiązki drukarza, dystrybutora i nakładcy książki nie tylko inspirowali tłumaczy (zob. cytowany wcześniej fragment wstępu Wietora do romansu o Salomonie i Marchoście), ale również starali się w taki sposób manipulować translatorskimi przedsięwzięciami, aby przynajmniej w części zaspokoić stale rosące potrzeby rynku wydawniczego, a przy okazji kształtować czytelnicze gusty. Zdarzało się nawet, że na potrzeby rynku sami zajmowali się pracą tłumaczeniową. Wymownym tego dowodem jest działalność właściciela poradziwiłłowskiej drukarni w Brześciu — Cypriana Bazylika, który oprócz licznych przekładów wydrukowanych w swojej tłoczni ma na koncie także wydane w 1574 r. u Wirzbięty tłumaczenie napisanego po łacinie romansu Mikołaja Ołahusa *Historia spraw Atyle, króla węgierskiego*.

Wszystko więc zdaje się wskazywać na fakt, że wczesnorenesansowe drukarstwo zmierzało do tego, aby proces przyswajania polskiej literaturze prozy europejskiej nie był bezładnym błękaniem się, lecz nabrał charakteru inicjatyw ukierunkowanych i świadomych.

Jednakże mimo ambitnych założeń stymulowanie rynku wydawniczego przez poszczególne typografie nie zawsze przynosiło korzyści tak oczywiste jak w przypadku tłumaczeń *Poncjana*, *Marchotta* czy nawet *Gesta Romanorum*. Wysoka koniunktura na słowo drukowane i ogromne powodzenie czytelnicze fabuł romansowych sprzyjały bowiem produkcji, która już w momencie opuszczenia prasy drukarskiej skazana była na degradację w społecznych obiegach komunikacyjnych. A poza tym pospiech i rynkowe obligacje drukarzy sprawiły, że wybierane do tłumaczenia teksty nie zawsze odznaczały się najwyższym poziomem literackim. Liczyła się przede wszystkim dostępność utworu, w mniejszym zaś stopniu zalety natury artystycznej czy wreszcie stopień wierności wobec oryginału, jeżeli polecany przez drukarza tekst był przekładem³⁴. Nie

³⁴ Ciekawy w tym względzie przypadek stanowi *Historia murzyńska* A. Zacharzewskiego. W przedmowie do romansu tłumacz ów wyznaje, że treść utworu poznał za pośrednictwem wersji łacińskiej (zapewne chodzi tu o łaciński przekład *Etiopik* Heliodora, dokonany przez S. Warszewickiego), a ponieważ spodobała mu się, postanowił ją udostępnić polskim czytelnikom. Chwilowa „niepilność w pisaniu” projekt ten jednak udaremniła. Gdy do zamiaru powrócił, nowa wyłoniła się przeszkoda. Oto co pisze: „nie mogąc nie tylko polskiej, ale i łacińskiej dostać kupić, w Królewcu kupiłem egzemplarz niemiecki, który czytając [...] ważyłem się na polski język przełożyć”. Tym razem do realizacji ambitnego planu nie były zdolne go zniechęcić nawet nie lada kłopoty z „hrubą mową niemiecką”, oddaje więc tę okoliczność „na rozsądek” pobłażliwego czytelnika.

może przeto dziwić, że w następstwie owych spekulacji księgarsko-rynkowych ukazywały się również tłumaczenia niezdolne do jakiegokolwiek inspiracji rodzimej prozy narracyjnej, ich siły twórcze były już bowiem zupełnie wyczerpane³⁵.

Jak zatem w świetle zreferowanych tu skrótowo opinii i uwag należałoby ocenić udział drukarzy w procesie narodzin polskiego romansu?

Otóż odpowiedź — jeśli chcemy działalność tę zbilansować sprawiedliwie — nie może wypaść ani całkowicie pozytywnie, ani też negatywnie. Jedno wszakże jest pewne: preferencje polskich XVI-wiecznych warsztatów drukarskich odzwierciedlają bardzo ważną właściwość kultury renesansowej — jej stosunek do dziedzictwa wieków średnich. Ponieważ zaś nie był to stosunek bierny, średniowieczna literatura, a z nią i europejski romans, egzystowała w w. XVI jako żywa i twórczo przekazywana spuścizna. Technika druku natomiast, będąc bezpośrednią przyczyną tego stanu rzeczy (wiadomo bowiem, że wynalazek Gutenberga stworzył nie tylko okazję, ale wręcz potrzebę powielenia i skodyfikowania dorobku wieków poprzednich), stała się niebawem najważniejszym narzędziem jej upowszechnienia³⁶.

³⁵ Zob. Krzyżanowski, *ed. cit.*, s. 264.

³⁶ Zob. Ziomek, *op. cit.*, s. 53.