

Jadwiga Miszalska

Anonimowy przekład polski romansu "Cretideo" Giovan Battisty Manzinięgo

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/1, 111-127

1997

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.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXXVIII, 1997, z. 1
PL ISSN 0031-0514

JADWIGA MISZALSKA

ANONIMOWY PRZEKŁAD POLSKI ROMANSU „CRETIDEO” GIOVAN BATTISTY MANZINIEGO*

Druga wojna światowa pozbawiła polską kulturę wielu skarbów poprzez nieodwracalne zniszczenie cennych rękopisów i starych druków. Ratowanie i konserwacja ocalałych zasobów pozwoliły jednak również odnaleźć zabytki, o których istnieniu wcześniej nie wiadano. W roku 1946 na łamach „Odrodzenia” Jan Dürr-Durski donosi m.in. o odkryciu wierszowanego romansu *Historia Kretydona i Rozaklary, królowny kreteńskiej*, liczącego około 2400 wersów¹. We wzmiance nie znajdziemy jednak nazwiska autora ani żadnych innych informacji na temat utworu. Śledząc późniejszą literaturę dotyczącą romansu staropolskiego, stwierdzamy brak jakichkolwiek opracowań uwzględniających tę pozycję. Jadwiga Rudnicka umieściła ją wprawdzie w *Bibliografii powieści polskiej* (poz. 285)², nie podała jednak żadnych szczegółów. Dopiero Teresa Michałowska w artykule *Romans XVII i I połowy XVIII wieku w Polsce* rozpoznaje utwór jako polski przekład słynnej skądinąd powieści prozą *Cretideo* włoskiego autora Giovan Battisty Manzinięgo, wydanej w Bolonii w 1637 roku³. To wszystko, czego możemy dowiedzieć się o *Kretydonie*. Żadne z opracowań dotyczących recepcji romansu europejskiego w Polsce⁴ czy przekładów z języka włoskiego w XVII i XVIII wieku⁵ nie wspomina o owym utworze.

Ten romans, bardzo popularny w XVII wieku nie tylko we Włoszech, miał prawdopodobnie w Polsce dość ograniczony krąg odbiorców i nie mógł konkurować np. z *Calloandrem* Mariniego, wydanym u nas być może trzy razy, czy z *Dianęą* Loredana, która doczekała się aż czterech różnych przekładów, niestety nie ogłoszonych drukiem. Jedno z najważniejszych źródeł naszej wiedzy

* Publikacja została opracowana w ramach projektu badawczego nr 0560/P1/94/07, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych.

¹ J. Dürr-Durski, *Powieść polska XVII wieku*. „Odrodzenie” 1946, nr 51/52.

² J. Rudnicka, *Bibliografia powieści polskiej 1600–1800*. Wrocław 1964.

³ T. Michałowska, *Romans XVII i I połowy XVIII wieku w Polsce*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Wrocław 1972, s. 450.

⁴ Zob. B. Gubrynowicz, *Rozwój powieści w Polsce*. W: *Dzieje literatury*. Cz. 2. Kraków 1936. — J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1964. — Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław 1968.

⁵ Zob. J. Ślaski, *Le traduzioni della letteratura italiana in Polonia durante il Barocco*. W zbiorze: *Barocco fra Italia e Polonia*. A cura di J. Ślaski. Warszawa 1877. — J. Lewański, *Włosko-polskie związki literackie i kulturalne*. Hasło w: *Słownik kultury staropolskiej*. Wrocław 1990.

o czytelniczych modach drugiej połowy XVII wieku, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, nie wymienia *Kretydona* obok innych poczytnych włoskich romansów epoki (*Calloandro*, *Diane*a, *Stratonica*, *Ormondo*). Być może właśnie dlatego badacze interesujący się romansem staropolskim nie „odkryli” powieści Manzinię. O tym, że cieszyła się ona jednak pewną popularnością niezależnie od przekładu, który zamierzam omówić, świadczą egzemplarze oryginału, przechowywane w niektórych bibliotekach⁶.

Cretidea odegrał dość istotną rolę w rozwoju włoskiej powieści barokowej. Jego autor, Giovan Battista Manzini, zadebiutował, zdobywając od razu rozgłos, utworem o tematyce religijnej, zatytułowanym *Vita di Sant'Eustachio, martire* (Życie św. Eustachiusza, męczennika; Bologna 1631), pozostającym pod wyraźnym wpływem Jean-Pierre'a Camusa. Utwór ten dał we Włoszech początek, rozwijającej się już wcześniej we Francji, powieści religijnej i biblijnej (*romanzo spirituale*, *romanzo sacro*)⁷, której bodaj najważniejszym przedstawicielem w Italii stał się brat Giovan Battisty, Luigi, i która znalazła szczególnie podatny grunt właśnie w ośrodku bolońskim. Sam Giovan Battista skierował swe zainteresowania ku bardzo już popularnemu romansowi sentymentalno-przygodowemu (*romanzo eroico-galante*), publikując w 1637 roku, napisanego dwa lata wcześniej, *Cretidea*. Warto chyba zauważyć, iż inne romanse włoskie o europejskiej sławie powstały mniej więcej w tym samym okresie: *Eromena* w 1624, *Diane*a i *Stratonica* w 1635 roku, a najgłośniejszy, *Calloandro*, dopiero w latach 1640–1641. Daty te świadczą zatem o tym, że Manzini, autor żyjący z dala od Wenecji, która dzięki działalności Accademii degli Incogniti oraz licznym domom wydawniczym stanowiła najważniejsze centrum literatury tego typu, nie był naśladowcą czy epigonem, lecz jednym z pierwszych autorów we Włoszech uprawiających romans prozą. Jeśli jednak dziś szczególnie często wspominamy autora *Cretidea*, to nie ze względu na omawiany tu utwór, lecz raczej z uwagi na pewne założenia teoretyczne, wyrażone najpierw we wstępie do *Vita di Sant'Eustachio, martire*, a potem we wprowadzeniu do *Cretidea*. W latach dwudziestych i trzydziestych włoskiego Seicenta znajdujemy się jakby w pół drogi pomiędzy poetykami Giraldiego Cinzia i Pigni, odnoszącymi się do renesansowego romansu wierszem, a traktatem Hueta, który próbuje ująć w ramy teoretyczne bardzo już popularną powieść prozą. We Włoszech w owym czasie nie powstała żadna całościowa poetyka tego gatunku. Jedynym źródłem pozwalającym nam na rekonstrukcję jego założeń teoretycznych pozostają wzmianki zamieszczone w różnorodnych wstępach i notach odautorskich. Właśnie Manzini cytowany jest jako autor bodaj najtrafniejszej i najbardziej zwieżlej definicji romansu:

⁶ Obecnie odnajdziemy egzemplarze *Cretidea* w Bibl. Seminarium w Warszawie (z 1642 r.) oraz w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Szczecinie (z 1653 r.).

⁷ Termin włoski „romanzo” można na język polski tłumaczyć jako „romans” lub „powieść”. Mimo wszystkich zastrzeżeń (na gruncie polskim „romans” przeciwstawiany jest powieści nowożytnej) — wydaje się, iż mówiąc o literaturze włoskiego Seicenta można używać również terminu „powieść”, gdyż „romans” w sposób zbyt oczywisty kojarzy się czasem z odmianą sentymentalną lub przygodową tego gatunku i nie bardzo pasuje do utworów o tematyce religijnej, politycznej czy biograficznej.

Ten rodzaj utworu, który romansem współcześni nazywają, jest najtrudniejszą (jeśli zgodny z wymogami sztuki) i w konsekwencji najwspanialszą maszyną tworzoną przez wyobraźnię. [...] Jest szlachetniejszy od historii, ponieważ mając ten sam cel i używając tych samych środków, posiada wszystkie zalety, o których mówi *Poetyka*, najbardziej szczegółowe opracowanie, traktujące o epepei [...]. Przewyższa też samą epopeję, ponieważ, ograniczony wymogami jedności i podniosłości fabuły, nie korzysta z przywilejów przez nią stosowanych, jakim jest przystrajanie się w te kwiatki, które często przykrywają wady i niedoskonałości tekstu⁸.

Definicja ta podkreśla doskonałość formalną romansu, jego bogactwo środków, decydujące o prymacie wśród innych gatunków, a zarazem próbuje włączyć go w tradycję arystotelesowską. Jednakże przemyśleń Manzinięgo na temat powieści nie można zredukować do tego stwierdzenia. Ze wstępów do obu cytowanych utworów wylania się bowiem o wiele pełniejszy obraz gatunku romansowego. *Vita di Sant'Eustachio, martire* zamierzona była, według słów pisarza, jako reakcja na szerzącą się plagę „ksiąg próżnych [*libri vani*]”, ściągających karę Bożą w postaci wojen, kataklizmów i epidemii, z których jedna miała w Bolonii w latach 1629–1631 szczególnie ostry przebieg.

Nazywam próżnymi te książki, które mówiąc o niczym budują pozornie wielkie historie [...]. Cóż widzą chrześcijańskie oczy w tych książkach pełnych nienawiści, miłości, zbrodni i czarów? [...] O, biedni chrześcijanie, nie poznali się na tych zatrutych pigułkach, które pod pokrywką miłej historii radują oczy, by napęlić goryczą usta⁹.

Cóż zatem skłania autora tych ostrych słów do wydania w kilka lat później utworu należącego do gatunku „*libri vani*”, i to opatrzonego tak entuzjastycznym wstępem? Otóż *Cretideo*, pozostając wciąż w kręgu romansu sentymentalnego i nie traktując o postaciach zaczerpniętych z *Biblii* czy chrześcijańskiej hagiografii, ma być właśnie przykładem utworu budującego, który, kierując się zasadą *docere et delectare*, w miłej dla odbiorcy formie opowiedziałby historię zgodną z założeniami światopoglądu chrześcijańskiego i przedstawiłby typ bohatera pozytywnego. W cytowanym już wstępie do *Cretidea* Manzini określa cel swego utworu: ma zamiar uświadomić czytelnikom, jak podstępna i niebezpieczną siłą jest miłość, rozumiana jako namiętność i pożądanie:

Przeklinam Miłość. Nie tę, która jest dzieckiem niebiańskiej Wenery, podtrzymującą szlachetne dusze i stymulującą dobre uczynki [...]. Lecz mówię o tej, która jest dzieckiem Wenery wulgarnej, o miłości zrodzonej z gnuśności i stającej się rozwiązością, która może zrodzić jedynie czyny niegodne, szkodliwe, niebezpieczne, przynoszące wstyd i zasługujące na potępienie¹⁰.

Jako pozytywny wzorzec postępowania proponuje swego bohatera:

Celem każdej dobrej sztuki (I któż o tym nie wie?) jest pożytek publiczności, a jednak przekonałem się, że trudno jest sprawić, aby bohater każdej historii mógł podbudowywać serca czytelników. Dlatego posługiwano się naśladowaniem i prześcigano w opisach cnót [...], lecz bohater, którego podaje się jako wzór do naśladowania, nie może być doskonały, jeśli nie jest jednocześnie doskonałym chrześcijaninem¹¹.

⁸ G. B. Manzini, *Al cortesissimo lettore*. W: *Cretideo*. Bologna 1637, s. 3–4. W niniejszym opracowaniu korzystam z dostępnego mi wydania z roku 1668, które jednak nie różni się w znaczący sposób od pierwowzoru.

⁹ G. B. Manzini, *Autore a chi legge*. W: *Vita di Sant'Eustachio, martire*. Venezia 1644, s. 3.

¹⁰ Manzini, *Al cortesissimo lettore*, s. 2–3.

¹¹ *Ibidem*, s. 3–4.

Cretideo jest jednak poganinem, jakże zatem mógłby stanowić wzorzec dla chrześcijańskiego czytelnika? I na to jednak autor znajduje odpowiedź:

Nie dlatego, ażebym go nie uważał za chrześcijanina lub za wzór dla każdego chrześcijanina, kazałem mu klękać przed Palladą czy Jowiszem, lecz dlatego, że uważałem za przyzwoite, a nawet konieczne nie pozwolić, by prawda, świętość, majestat naszej religii i imię naszego Boga służyły scenie i bajce. [...] Gdy pisałem imię Jowisza, myślałem nie o tym baśniowym, lecz o Wszchemocnym¹².

Wybrawszy zatem jako najodpowiedniejszą formę literacką romans (*romanzo, favola*), pod każdym względem przewyższający — jeśli użyty w zbożnym celu — „historię” i „epopeję”, pisze Manzini utwór, który, korzystając z wszystkich możliwości literatury czysto rozrywkowej, pozwala na zaproponowanie bohatera pozytywnego i spełnia zatem cel dobrej sztuki, jakim jest „pożytek publiczności [*l'utile del pubblico*]”. Czy Manziniemu udaje się zrealizować to, o czym mówi we wstępie? Jak już wspomniano, cytowany jest dzisiaj głównie ze względu na przytoczone tu, a także zawarte w innych utworach, przemyslenia teoretyczne, które zresztą nie wyszły nigdy poza prowincjonalny krąg bolońskiego ośrodka, a skupiając się głównie na ideologicznym czy etycznym wymiarze utworu, niewiele wniosły do poetyki gatunku. Jak dotąd, jego twórczość nie doczekała się też we Włoszech, jeśli nie liczyć krótkich wzmianek, bardziej szczegółowego opracowania. Niewątpliwie był on w swej epoce pisarzem bardzo popularnym; *Cretideo* został wydany dziewięć razy, a *Sant'Eustachio* aż piętnaście. Obie książki przetłumaczono na język francuski; *Sant'Eustachia* również na język angielski, hiszpański i niemiecki (wszystkie przekłady w wieku XVII). Popularność ta zapewne spowodowana była faktem, iż obie powieści spełniały całkowicie wymogi gatunku romansowego i mogą być chyba wymienione pomiędzy jego najbardziej klasycznymi przykładami.

Cretideo skonstruowany jest w oparciu o dwa główne wątki: „polityczny” i „sentymentalny”. Akcję ma raczej zwartą, liczbę wątków pobocznych ograniczoną. Podporządkowując się zasadzie *verosimiglianza*, autor posługuje się topiką charakterystyczną dla powieści barokowej: podobieństwo zewnętrzne i duchowe bohaterów, pozwalające na przebieranki i zamiany, wprowadzające element dwuznaczności i niejasności; anagnoryzm, czyli cudowne rozpoznanie lub odnalezienie, umożliwiające rozwiązanie sytuacji bez wyjścia; motyw podróży, zwłaszcza morskiej, i związane z nim takie perypetie, jak burza, rozbicie okrętu, napad piratów (zbójców), porwanie, niewola, ucieczka, pozorna śmierć bohatera (bohaterki).

Główny element fabuły, na którym opiera się cała akcja, to równoczesne narodziny Rozaklary, królewskiej córki, i Kretydona, syna damy dworu Lindory, oraz ich charakterologiczna identyczność (wzorzec cnót), umożliwiająca świadomą i nieświadomą zamianę ról. Motyw ten, wielokrotnie wykorzystywany w powieści barokowej i dający czasem jako rezultat atmosferę dwuznaczności, również natury moralnej, stosuje z powodzeniem w kilka lat później Giovanni Ambrosio Marini w swym *Calloandro fedele*. Manzini jednak — jak twierdzi jeden z największych znawców włoskiego romansu barokowego, Martino Capucci, który bodaj najwięcej uwagi poświęcił bolońskiemu pisarzowi

¹² *Ibidem*, s. 4–5.

– być może świadomy możliwości, jakie daje mu nowy gatunek, zatrzymuje się jakby w pół drogi, hołdując zasadzie złotego środka i umiaru¹³. Nadaje to powieści „charakter umiarkowany [*carattere mediano*]”, zgodny z kontrreformacyjną ideologią autora i właściwy klimatowi bolońskiego ośrodka. Porównując oryginał *Cretidea* z przekładem, spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Manzini realizuje swe założenia zawarte we wstępie i w jakim stopniu ostateczna wymowa utworu zostaje zachowana w wersji polskiego autora.

Przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie rękopis polskiego przekładu (sygn. III 9136) pochodzi prawdopodobnie z drugiej połowy XVII wieku. Stanowi on część woluminu oprawnego w skórę, zawierającego również inne rękopisy (304 karty). Znajdują się tam utwory poetyckie Jana Andrzeja Morsztyna i Wacława Potockiego, z których część uważana jest za rękopis autorski tego ostatniego, anonimowa powieść wierszem *Historia Alkameny króla Tatarów, Historia Kleandra i Kalisty (Lizander)*, będąca wierszowanym przekładem *Histoire tragi-comique de Lysandre et Caliste Vitale D’Audiguiera*, przypisywanym Katarzynie z Morsztynów Potockiej, i fragment kopiarusza listów, związanych m.in. z rodziną Morsztynów. Całość woluminu składa się z dziewięciu części, powstałych prawdopodobnie niezależnie od siebie i współoprawionych być może na początku XVIII wieku, a na pewno po śmierci króla Jana III, czyli po roku 1696. Część najstarszą stanowi autograf Potockiego (lata sześćdziesiąte-siedemdziesiąte XVII w.), inne fragmenty są zapewne późniejsze. Badania papieru nie dały zbyt ciekawych rezultatów. Udało się jedynie ustalić, iż część kart pochodzi z okolic Krakowa, z czerpalni w Krzeszowicach. Nie znane są też późniejsze dzieje tomu. Nie wiadomo, jak znalazł się on w rękach Dürra-Durskiego, którego syn Stefan odsprzedał księgę Bibliotece Narodowej w 1969 roku¹⁴.

Historia Kretydona zapisana została na 61 stronicach (s. 307–367 tomu), z których każda liczy około 36–40 wersów, co daje w sumie 2350 wersów. Wierszowanie prozy nie jest w XVII i XVIII wieku zjawiskiem rzadkim. Spotykamy je często wśród przekładów zwłaszcza z języka francuskiego, hiszpańskiego czy włoskiego: np. dwie z czterech wersji *Diane* Loredana otrzymały w języku polskim taką właśnie formę. W Europie króluje niepodzielnie powieść prozą, a w Polsce współlistnieją obok siebie dwie formy romansu, prozaiczna i wierszowana¹⁵. Do rozwoju i żywotności tej drugiej przyczyniły się bez wątpienia niedościgłe przekłady Piotra Kochanowskiego. A zatem tłumacz, wybierając tę modną wciąż i popularną formę, prawdopodobnie decyduje się na spełnienie oczekiwań wirtualnego odbiorcy. Przejście od formy prozaicznej do wierszowanej, jak się okaże, nie zmienia jednak faktu, iż utwór polski po zostanie wciąż bliski gatunkowi określonym przez Hueta jako „*roman regulier*”. Nie zauważamy w nim bowiem odchyień od normy, takich jak wprowadzenie

¹³ Zob. M. Capucci, *Il romanzo a Bologna*. W zbiorze: *La più stupenda e gloriosa macchina. Il romanzo italiano del secolo XVII*. A cura di M. Santoro. Napoli 1981, s. 27–36.

¹⁴ Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej. Rękopisy staropolskie*, XI, cz. 3 (maszynopis – brak numeracji stronic).

¹⁵ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 448–451.

baśniowej topiki czy rezygnacja z *lietofine*¹⁶. Przeciwnie, szczęśliwe zakończenie zostaje jakby wzmocnione poprzez małżeństwo drugiej pary bohaterów, o czym będzie jeszcze mowa. Dlatego, mimo swej wierszowanej formy, polski *Kretydón* wydaje się dość odległy od włoskiego pierwowzoru gatunku, jakim był *Orland szalony*, i od wielu utworów pierwszej połowy wieku XVII, idących jego śladem.

Omawiany manuskrypt nie jest chyba rękopisem autorskim, gdyż możemy w nim wyodrębnić dwa lub nawet trzy różne charaktery pisma. Wraz z ręką zmienia się również kolor atramentu. Wydaje się, że trzy różne osoby kreśliły stronicie 307–324, 325–342, 343–367. Środkowy fragment odbiega od dwu pozostałych pod względem staranności i ma nieporównywalnie więcej skreśleń i poprawek. Te trzy części przekładu różnią się też organizacją tekstu. Oryginał włoski dzieli się na siedem mniej więcej równych co do objętości ksiąg. W wersji polskiej podział ten istnieje w pierwszym fragmencie (księgi 1 i 2), a następnie znika, by pod koniec ustąpić miejsca zupełnie innemu uszeregowaniu. Na stronicie 343, a więc wraz ze zmianą charakteru pisma, pojawia się rozdział 16, odpowiadający mniej więcej początkowi księgi 5 oryginału. Od tego momentu w tekście wyodrębniono krótkie rozdziały, w niczym nie przystające do ksiąg włoskiej wersji. Całość kończy się rozdziałem 25.

Podział na rozdziały sygnalizowany jest na marginesie, oprócz tego w rękopisie przekładu znajdują się inne jeszcze adnotacje, mające nieco „roboczy” charakter. Listy zostają wydzielone z tekstu poziomymi liniami i uwagami: „list”, „koniec listu”. Poziome linie oddzielają też czasem fragmenty będące rodzajem dygresji (s. 351, 352) lub wprowadzają nowy wątek (s. 327). Na marginesie pojawiają się również: wers, który „wypadł” z całości tekstu (s. 365), zdania komentujące działania bohaterów (s. 341, 357), wyjaśnienia słów (s. 356, 357). Ostatnia stronica wprowadza pewne zamieszanie, gdyż czterowiersz stanowiący zakończenie utworu:

Miejcież wasze fortuny, a ja się tym cieszę,
Gdy kończę o północy, że się spać pospieszę.
Dobranoc wam, co wczas spać nie pozwoli drogi,
Ja się wyspię spokojnie. Czemu? Bom ubogi. [w. 2336–2339]¹⁷

– został wydzielony poziomymi liniami, po czym pojawia się jeszcze 10 wersów, związanych bezpośrednio z akcją i jakby ją dopełniających. Wszystko to, a także liczne skreślenia świadczą o tym, iż mamy do czynienia z jakąś wersją „roboczą”, nie do końca opracowaną, lub po prostu z niezbyt starannym i uważnym odpisem, wykonanym przez kilku kopistów. Wśród innych rękopisów współoprawnych z *Historią Kretydona* zwraca na siebie uwagę *Historia Kleandra i Kalisty*. Te dwa manuskrypty, nie znajdujące się w bezpośredniej bliskości (odpowiednio stronicie 307–367 i 463–556) i należące według cytowanej już *Bibliografii rękopisów* do dwu odrębnych grup, noszą wyraźnie wspólne cechy. Chodzi tu o organizację tekstu, np. sposób dzielenia na rozdziały, i adnotacje umieszczone na marginesie, a także pewne naniesione poprawki. Nie tylko mają one podobną formę, lecz wydaje się wręcz, że ta sama była ręka, która je kreśliła.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 473–474.

¹⁷ Numeracja wersów, nie istniejąca w rękopisie, tak jak i interpunkcja, została tu wprowadzona w cytatach ze względów praktycznych.

Należałoby teraz zadać pytanie, w jakim stosunku wersja polska pozostaje do włoskiego oryginału. W przypadku tym na pewno nie można mówić o wiernym przekładzie. Zamiana formy prozaicznej na wierszowaną i wyraźne skrócenie utworu świadczą, iż jest to rodzaj parafrazy, idącej w kierunku redukcji utworu oryginalnego. Interesujące jest jednak, że autor przekładu na pewnych poziomach tekstu dokonał również zabiegu amplifikacji.

Utwór włoski realizuje typ fabuły określony przez Cyncerona jako „*narratio in personis posita*” w jego odmianie „elegijnej”, która wiąże przemienność losów (szczęście/nieszczęście) ze stanami uczuciowymi bohaterów. Ta struktura fabularna pojawia się szeroko w XVII wieku właśnie w romansie sentymentalno-przygodowym¹⁸. Fabuła polskiej wersji z grubsza odpowiada fabule włoskiego oryginału. Filomars, król kreteński, nie może doczekać się dziedzica. Grozi żonie Afrodyzji, że gdy urodzi mu kolejną córkę, każe ją stracić. Ta rodzi Rozaklarę, którą zamienia z Kretydonom, urodzonym w tym samym dniu przez jedną z dam dworu, Lindory. Król jest szczęśliwy. Przychodzą na świat następne dzieci: Lizaura i Straton, przy którego narodzeniu królowa umiera. Historia dotyczy losów Kretydona, który nie lubiany przez ojca, przypadkowy zabójca brata Stratona, musi pokonać wiele przeszkód, by jako ukochany mąż Rozaklary zasiąść na tronie Krety. Losy bohaterów przedstawione są na tle wojny pomiędzy Kretą a królestwem Rodos.

W polskim przekładzie następuje jednak wyraźna redukcja wątku „politycznego” i czytelnikowi zostaje oszczędzonych wiele szczegółów dotyczących dyplomatycznych zabiegów i intryg oraz militarnych komplikacji. Natomiast w wyraźny sposób preferuje tłumacz wątek sentymentalny, czyniąc z niego inwariant przekładu. Ma to znaczący wpływ na strukturę tekstu. We włoskiej wersji bowiem początkowe cztery rozdziały koncentrują się bardziej na wątku miłosnym, a trzy końcowe dotyczą toczącej się wojny i prób odzyskania tronu przez bohaterów. Wybór autora polskiej wersji sprawia, iż we fragmentach początkowych romans tłumaczony jest w miarę wiernie, w końcowych zaś partiach podlega drastycznym skrótom. Rezygnacja z polityczno-wojennych epizodów pociąga za sobą następną redukcję, jaką jest eliminacja wielu postaci drugoplanowych, zwłaszcza dworzan i wojskowych. Przekład koncentruje się zatem na prywatnym czy intymnym wymiarze przygód Kretydona i Rozaklary. Zamysł ten potwierdza również bardzo znacząca i pełna wymowy amplifikacja na poziomie fabuły. Mąż Lindory i prawdziwy ojciec Kretydona, generał wojsk królewskich, według oryginału ginie w bitwie jeszcze przed urodzeniem się syna. Według przekładu natomiast pozoruje on śmierć, by uciec od ciężącego mu bardzo dworskiego życia, pełnego zakłamania i nieuczciwości. Polski tłumacz każe Kretydonowi odnaleźć ojca w osobie pustelnika, żyjącego samotnie na małej wysepce i wkraczającego do akcji mniej więcej w połowie całej historii. W wersji włoskiej nie ma żadnej zależności między tymi dwiema postaciami. Innym sygnałem świadczącym o tym, iż tłumacz pragnie skoncentrować się na sentymentalnym i rodzinnym wymiarze historii, jest fakt, iż wbrew włoskiemu pierwowzorowi – w końcowych partiach utworu każe Alkastowi, bratu Kretydona, poślubić Lizaurę, siostrę Rozaklary, oraz wprowadza nie ist-

¹⁸ Zob. T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970, s. 188–189.

niejący w oryginale epizod, w którym Lindory przybywa, by po zwycięstwie nad Rodyjczykami powitać Kretydona i cieszyć się szczęściem swych dzieci.

Te zmiany w fabule wpływają automatycznie na pewne modyfikacje na poziomie akcji. Chodzi tu przede wszystkim o ograniczenie liczby epizodów, które, ponieważ nie mają one wpływu na zasadniczy rozwój akcji, moglibyśmy określić jako poboczne. Należałoby zresztą zaznaczyć, iż staropolscy pisarze dokonując przeróbek czy tłumaczeń zazwyczaj ograniczali liczbę epizodów i wątków, których nadmiar zagrażał spójności fabuły; zabiegi amplifikacyjne należały do rzadkości¹⁹. W sposób wyraźny eliminuje się w polskiej wersji również oratorskie ozdobniki w wypowiedziach poszczególnych postaci; dialogi i monologi stają się krótsze, bardziej zwarte, budowane w oparciu o jeden motyw. Przykładem może być przemowa Kretydona przeświadczającego o zdradzie Rozaklary. Z szerokiej gamy uczuć przedstawionych w oryginale: żal, rozpacz, chęć zemsty, miłość, przekonanie o własnej niedoskonałości, tłumacz wybiera tylko jeden element, zdecydowanie najważniejszy. Miłość Kretydona jest tak wielka i bezinteresowna, iż daje on ukochanej możliwość wyboru lepszego życia, tronu, bogactwa; sam w tym momencie nie może ofiarować jej nic prócz serca.

Wydaje się jednak, iż najbardziej znaczącym zabiegiem na tym poziomie jest zmiana kolejności niektórych zdarzeń lub wręcz ich eliminacja. Tłumacz rezygnuje z naprzemiennego prowadzenia dwu wątków i przerywania toku narracji, mającego miejsce w oryginale i stanowiącego ważny element konwencji gatunkowej. Tak więc w księdze 2 znika dość obszerny fragment dotyczący przygód Kretydona po opuszczeniu ojczyzny – gościna przebranego za dziewczynę królewicza u pani Alvidy i śmierć jej dwu synów, zabitych przez własnego ojca w obronie gościa. Ten poboczny wątek, zawierający przyczynę późniejszego uwięzienia Kretydona, zostaje wpleciony przez tłumacza w dalszą część historii, przybierając postać króciutkiego wyjaśnienia. Również inne fragmenty polskiej przeróbki świadczą o preferowaniu akcji jednowątkowej typu linearnego. Widać to wyraźnie w księgach 5 i 6, gdzie, aby opowiedzieć w sposób ciągły o uwięzieniu Kretydona i uwolnieniu go przez Alkasta oraz o turnieju, podczas którego Rozaklara zabija Orgonta, czym przyczynia się do śmierci swego ojca, króla Filomarsa, polski autor zmienia kolejność sekwencji narracyjnych. Także konstrukcja narratora w przekładzie zmierza w kierunku uproszczenia struktury utworu. Rezygnuje się często z wprowadzenia narratora „kreowanego”, opowiadającego w pierwszej osobie, którym w oryginale stają się np. Lizaura czy pani Alvida. Czasem wypowiedź taka zredukowana jest do minimum (ks. 2), a czasem streszczona przez narratora „właściwego” (ks. 6). Prowadzenie akcji wzbogaca się natomiast w przekładzie o bardzo ważny, wydaje się, element. Tłumaczenie wprowadza pewien moment zaskoczenia, którego brakuje oryginałowi. Przekład zdaje się wykorzystywać do końca ten aspekt barokowej techniki narracyjnej, czego, jak twierdzi Capucci²⁰, nie umiał lub nie chciał uczynić Manzini. W epizodzie uwolnienia Kretydona z więzienia do końca nie jesteśmy pewni, jaką rolę odgrywa jego brat Alkast. Czujemy się również zaskoczeni, gdy po zwycięstwie nad Rodyjczykami Rozaklara naka-

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 197.

²⁰ Zob. Capucci, *op. cit.*, s. 34–35.

zuje uwięzić ukochanego, a następnie pertraktuje z nieprzyjacielskim królem Tygranem, oferując mu pokój, swą rękę i jeńca-Kretydona. Tłumacz, chcąc wzmocnić efekt niepewności, każe narratorowi auktorialnemu ujawnić się poprzez skierowanie do bohatera słów:

[...] Alkaście na ogień gorący
Dmuchał. Cóż ty robisz i dobrze wiedzący,
Że to twój brat, porcja matki twojej ciała,
Skąd ta złość twoja [...]. [w. 1227–1230]

– lub przez wyrażenie sentencji natury ogólnej:

O szczęście, co nierówny podział i nagrody
Wielkim ludziom zazdroszcząc, dajesz raczej szkody,
Miasto zysku wyrabiasz. Ten, co to wybawił
Z pewnej śmierci królową i wolną wystawił,
Sam swe życie odważył, teraz wiktoryję
Piękną zrobił i za to trza mieć konfuzyję. [w. 2118–2123]

Omówione dotychczas zmiany na poziomie fabuły i akcji wpływają na ostateczny kształt świata przedstawionego utworu. Bezspornie jest on uboższy od oryginału o pewne szczegóły natury geograficznej i topograficznej. Jasne pozostaje, iż akcja toczy się w basenie Morza Śródziemnego, o czym świadczą nazwy dwu państw biorących udział w konflikcie: Kreta i Rodos. Tłumacz jednak nie dostarcza innych szczegółów dotyczących miejsca akcji; eliminuje nazwy geograficzne, które po usunięciu wielu epizodów batalistycznych nie są już niezbędne. Zresztą wirtualny odbiorca tłumaczenia, żyjący z dala od tego regionu, posiada o nim mniejszą wiedzę niż potencjalny czytelnik oryginału. Świat ten ma dla niego wymiar dużo mniej realistyczny i stanowi jedynie bliżej nie sprecyzowane tło przygód bohaterów. Czas akcji przekładu zdaje się odpowiadać czasowi pierwowzoru. W obu utworach księga 1 jest krótkim streszczeniem dziejów króla Filomarsa i jego żony Afrodyzji. Mówi o narodzeniu się i zamianie dzieci, śmierci królowej oraz dzieciństwie królewiczów. Pozostałe księgi dotyczą perypetii Kretydona i Rozaklary, zamykających się w kilku tygodniach czy miesiącach; ani oryginał, ani przekład tego nie precyzują. Spośród szerokiej rzeszy postaci drugoplanowych znikają w polskiej wersji niektórzy dworzanie i wojskowi, co, jak już wspomniano, związane jest z redukcją fabuły. Wszystkie główne postaci zachowują w przekładzie charakter przypisany im przez włoskiego autora. Zaznacza się tu wyraźny podział na postaci zdecydowanie pozytywne: Kretydon, Rozaklara, Lindory, hrabia Olerno, które zwłaszcza w początkowych partiach historii stanowią bardziej „przedmiot” niż „podmiot” działania, oraz zdecydowanie negatywne: Filomars (król Krety), Kuret (król Rodos) i jego dwaj synowie, Orgont i Tygran – charakteryzujące się aktywnością. Te ostatnie pełnią funkcję antagonisty Kretydona. Analizując losy poszczególnych postaci moglibyśmy chyba nieprzypadkowo doszukać się elementów „narracji budującej”²¹, charakterystycznej dla *romanzo sacro*. Bohaterowie negatywni, próbujący osiągnąć swe cele polityczne czy uczuciowe poprzez grzeszne czyny, przegrywają i zostają ukarani, tracąc władzę lub życie; szlachetni zaś są nagrodzeni. Podział ten nie ulega naruszeniu

²¹ Zob. Michałowska, *Między poezją a wymową*, s. 191–192.

w wersji polskiej. Sam opis postaci został znacznie zredukowany. Kreśląc sylwetki swych bohaterów, przy wszystkich skrótach, jakim podlegają opisy, polski autor czasem tylko korzysta z pewnych syntetycznych sformułowań Manzinięgo, wiernie je tłumacząc:

O Filomarsie:

Le sue vittorie il tenean rispettato; i suoi costumi il confessavano una tigre. [s. 9]

[...] Tygrys to jadowity i pełen srogości. [w. 20]

O Rozaklarze:

Si esercitò con l'arco si gloriosamente, che nell'infalibilità di ferire il centro allo scopo, fu per superare l'eccellenza degli arcieri maestri. [s. 17]

Łuk ciągnie, wiernie strzała gdzie zechce ugodzi,
Trafiając w cyl do czapki, czy gdy ją zawodzi
[...] lubo dziryd tak się sprawi, odzyska,
Że z mistrzami o sztukę zwyciężyć ich bliska. [w. 148–151]

O Kretydonie:

Cretideo dotato di singolare e incomparabile nobiltà d'intelletto da un cielo [...]. [s. 18]

Bo chociaż w nim natura złożyła bez miary
Wszystkie i animuszu, i wraz ciała dary [w. 168–169]

O Stratonie:

Stratone solo era le sue delizie e il suo carolo. [s. 19]

Straton, młodszy syn ten jest wszystkie delicje,
Wszystkie afekty w tym swe złożył ambicje. [w. 182–183]

Są to nieliczne fragmenty, w których polska wersja jest rzeczywiście przekładem w dzisiejszym znaczeniu. O jakiegokolwiek bowiem próbie oddania stylu czy języka oryginału nie może być mowy w sytuacji, gdy w wielu partiach przeróbka staje się po prostu streszczeniem, a na dodatek dokonuje się zmiana na poziomie makrostruktury poprzez przejście od powieści prozą do romansu wierszowanego.

Odmienna konstrukcja świata przedstawionego, wynikająca ze wszystkich zasygnalizowanych wcześniej zmian na poziomie fabuły i akcji, pociąga za sobą inną wymowę ideologiczną całego utworu. Aby jednak zrozumieć, na czym polega jej modyfikacja i w jaki sposób *Kretydon* mógł zostać odebrany na gruncie polskim, należałoby powrócić do założeń przedstawionych przez włoskiego pisarza. Podkreślany przez Manzinięgo we wstępie cel jego pisarstwa, czyli „pożytek publiczności [*l'utile del pubblico*]”, miał zostać spełniony przez dydaktyczną wymowę utworu, wpływającą bezpośrednio z fabuły. Przewrotna natura miłości, przed którą ostrzegał czytelników, staje się tu naczelnym problemem; czytelnik z łatwością odnajduje jej zgubne wpływy w losach podstarzałego króla Filomarsa, zakochanego we własnej córce, czy Orgonta, zmieniającego zbyt często obiekt swych uczuć. Epizody te poparte są moralizatorskimi uwagami autora:

Uciekajcie przed miłością, szaloną i ślepa, rozwiążym dzieckiem Wenery, pozbawionej zasad. Nigdy nie jest bardziej niebezpieczna, niż kiedy sprzyja. Otwiera ramiona, aby udusić. Została zrodzona z córki morza i potrafi pochłonić, również gdy się śmieje. Kto nie ucieka przed miłością, jest zgubiony²².

²² Manzini, *Cretideo*, s. 107–108.

Istnieje oczywiście również miłość wzniosła i doskonała, jak uczucie Rozaklary i Kretydona, ale i ona traktowana jest przez pisarza z pewnym dystansem; słowa i gesty zakochanych są bardzo wyraźnie „cenzurowane” przez poczucie wstydu i przyzwoitości.

Wydaje się jednak, iż nie tylko namiętność miłosna zostaje poddana krytyce przez Manzinię. Analizując sposób doboru i konstrukcji pierwszoplanowych postaci zauważamy bez trudu, iż funkcję antagonisty głównego bohatera pełnią ludzie związani z wykonywaniem władzy. Filomars, Kuret, Orgont, Tygran są wcieleniem zdecydowanie negatywnego typu tyraństwa: gwałtowni, podstępni, nie wahający się przed niczym w realizacji swych celów politycznych. Filomars eliminuje pierwotnego Kretydona, by osadzić na tronie młodszego Stratona. Orgont nie dotrzymuje wiary Lizaurze, jego brat Tygran natomiast ożeniwszy się z nią, każe ją następnie stracić, mając na widoku korzystniejszy związek z królową Korsyki. Postępowanie tych postaci, reprezentujących przeciwieństwo władzy królewskiej, może stanowić przykład działań politycznych, ale w żadnym razie nie mogą być one absolutnym wzorcem. Jest nim natomiast szlachetny Kretydon, nagrodzony w finale powieści ręką Rozaklary i kreteńskim tronem. Polski tłumacz, zgodnie z intencjami włoskiego autora, tak właśnie przedstawia kreteńskiego królewicza, a tezę tę popiera w końcowych partiach utworu fragmentem nie mającym ścisłego odpowiednika w oryginale. Tak mówi o ukochanym Rozaklara:

Wdzięcznam, prawi, afektu bez wszelkiej przesady.
 On bez krwi zawojował i swe mądre rady
 Wszystkie tyrańskie sztuki i za wiktoryje.
 W więzienie się za tryumf, żeby wyszedł, kryje.
 On was, o wierni moi, animował nieraz,
 Jako czynić co macie i coście też teraz
 Dokończyli. Przyznajcie, jeżeli wdzięczności
 Za takie nie potrzeba świadczyć uczynności.
 Zakwitnie wam, da Pan Bóg, szczęśliwy i złoty
 Wiek, gdy króla pełnego mądrości i cnoty
 Mieć będziecie, bo to nam Bóg dał ku obronie,
 Dary niewychwalone w królu Kretydonie.
 Już waszym, z którym, gdy jest wam i Bogu luby,
 Moje czynię małżeńskie i przysięgam śluby.
 Jużże je bierz z koroną, o królu kochany,
 Od Boga, mnie i moich poddanych obrany. [w. 2292–2307]

We fragmencie tym zdaje się żywo przemawiać tęsknota za uczciwym, mądrym i walecznym królem, pomazańcem Bożym, którego brak tak bardzo odczuwała Polska przełomu XVII i XVIII wieku.

Dwa przedmioty krytyki autora: namiętność miłosną i wypaczenia władzy, moglibyśmy za Capuccini określić jednym terminem: „*la sregolatezza* [brak umiaru, naruszenie normy]”²³. *La sregolatezza* jest jedną z cech życia dworskiego, zdominowanego przez intrygi miłosne i polityczne. Moralizatorstwo, piętnowanie tego, co niezgodne z normą, grzeszne lub potencjalnie stwarzające okazję do grzechu – to wyraźnie kontrreformacyjne cechy pisarstwa Manzinięgo. Każda sytuacja musi być na czas wyjaśniona, autor nie dopuszcza do dwuznaczności, które stanowiły oś konfliktu wielu skandalizujących romansów

²³ Capucci, *op. cit.*, s. 29.

XVII-wiecznych. Zakochany w Rozaklarze Filomars bardzo szybko dowiaduje się, kim jest ukochana. Z amanta zmienia się w kochającego ojca i sytuacja zostaje „wprostowana”. To pospieszne wyjaśnianie niejednoznacznych sytuacji ma miejsce również w innych fragmentach utworu, tak że czytelnik nie musi nigdy martwić się zbyt długo o losy swych bohaterów. Polski autor natomiast, jak już wspomniano, przez zmiany wprowadzone na poziomie narracji wykorzystuje lepiej moment zaskoczenia i niepewności, dodając pewnego „smaczku” wartko płynącej historii.

Czy jednak w swej ogólnej wymowie przekład polski zbliżony jest do oryginału? Nic nie wiemy o założeniach tłumacza, gdyż utwór nie został opatrzony żadnym wstępem. Pierwsza karta zawiera jedynie, tytułem wprowadzenia, kilka wierszy mówiących o niestałości fortuny i zmienności losów, której udokumentowaniem ma być historia kreteńskiego królestwa.

Czas nas wszystkich odmienny, zawsze co nowego
Znajdzie, bo się odmienia, nie masz nic trwałego.
Królowie i królestwa, wszystkich rzeczy plamię
Z ziemi swój wzrost, gdy wprzód ma, potem się też w ziemię
I żywioty obraca natura wszech rzeczy.
Zasz w czym pewnym żyjących kiedy ubezpieczy? [w. 1–6]

Motyw zmienności i niestałości jest jednym z naczelných motywów kultury baroku i pojawia się choćby we wstępie *Do czytelnika łaskawego* w polskiej wersji innego włoskiego romansu tamtych czasów, *Kolloandra wiernego Leonildzie*²⁴.

Śledząc tekst polskiego *Kretydona* stwierdzamy, iż również tłumacz, idąc tropem Manzinięgo, pozwala sobie na moralizatorskie dygresje czy uwagi natury ogólnej. Interesujące jest jednak, iż nie dotyczą one nigdy miłości. Obiektem bezpośredniej krytyki tłumacza jest natomiast to, co w oryginale krytykowane było jedynie za pomocą „mowy pośredniej”, czyli poprzez konstrukcję negatywnych postaci, a mianowicie – władza i życie dworskie. Szczególną wymowę ma działanie na planie postaci. Dwaj odrębni bohaterowie włoskiej wersji: generał Filomarsa, mąż Lindory a ojciec Kretydona, i pustelnik spotkany na wyspie, zostają w przekładzie połączeni, tworząc postać dworzanina i żołnierza, człowieka uczciwego i bezkompromisowego, który w sposób świadomy wyrzeka się kariery i życia dworskiego, mimo iż jest to dlań równoznaczne z utratą rodziny. Następuje tu oczywiste wzmocnienie ideologicznej funkcji bohatera. Tłumacz mówi jasno: uczciwość, rozum, szlachetność i życie dworskie ze swymi intrygami wzajemnie się wykluczają. Co potwierdza komentarzem włączonym w tok opowiadania:

Ale fraszka jest morze, fraszka przykre skały,
Fraszka wichry, pioruny i ich impet cały
Przeciwno tym intrygom, które niesłychanem
Zawzięcie miotać zwykły dworskim oceanem.
Są tam Skylle, na których wnet cnota szwankuje,
Są Charybdy, gdzie pewna zguba się znajduje.

²⁴ G. A. Marini, *Kolloander wierny Leonildzie*, B. m. i r., s. 3: „Łaskawe Nieba dziś umiarkowaną sprzyjają chwilą, jutro piorunami grożą, dzisiaj głośniejszym grzmotem niżeli armaty hukiem, niby zgniewane łają, jutro przyjazną głaszczą chwilą [...]. Ten jest obraz ustawicznej na świecie odmiany, szczęścia lub nieszczęścia, wygranej lub przegranej, zysku lub straty”.

Są monstra, albo raczej srogie morskie dziwy,
Których, jeżeli kto ujdzie, ten tylko szczęśliwy.
Są wieloryby, które swe pasczki srogie
Otwierają, by pożreć drobniejsze, ubogie
Rybki. Są i syreny, które swym uwodzą
Wdziękiem tych, co im potym aż na śmierć szkodzą. [w. 1654–1665]

Są w dziwnych strojach ryby, które się tam rodzą
I tak jak tu zakonni ludzie u nas chodzą.
Natura je ustroi, jak bóbr mają głowy,
Skórę czarną bez łuski, ludzie do połowy.
Chytra to ryba srodze lub syrena raczy,
Zaraz się z rybą brata, skoro ją obaczy,
Jakoby jej służyła w największym staraniu,
Koło niej się uwija wszystko w oszukaniu.
Aż się ich zbierze więcej i tak swą bezdrożną
Manierą wnet pożrą rybę nieostrożną.
Czy żywa, czyli już trup, nic się nie wywierci
Przed tymi syrenami od zjedzonej śmierci. [w. 1714–1725]

Nigdzie w swej powieści Manzini nie formułuje tak ostrego sądu. Istnieje jednak utwór, gdzie jego ocena dworu przybiera podobnie zdecydowaną formę. W roku 1624 znany teoretyk literatury Matteo Peregrini publikuje rozprawę *Che al Savio è convenevole corteggiare*, dotyczącą obecności pisarza, intelektualisty na dworze. Manzini w dwa lata później odpowiada dziełkiem *Il servitio negato al savio*²⁵. Co z kolei prowokuje Peregriniego do napisania *Difesa del Savio in Corte* (1634)²⁶. Polemizując z Peregrinim Manzini stwierdza, iż mędrzec, pisarz powinien ofiarować monarsze swą twórczość, a nie służbę. Aby tworzyć, musi być wolny, służba dworska zaś wyklucza wolność, uczciwość, niezależność sądu. Dworzanin przede wszystkim: „znajduje przyjemność w służeniu bestiom; jest jak figura z wosku, która przyjmuje każdą formę w zależności od humoru władcy [...]”, a dwór to „rój os (co znaczy zgromadzenie łajdaków), wole (co znaczy konkurs złych humorów), całkowita niewdzięczność, odrażająca dla każdego, a szczególnie niezgodna i sprzeczna z charakterem Mędrca”²⁷.

Czy tak bardzo podobne w swej wymowie sądy tłumacza na temat życia dworskiego są efektem jego własnych przemyśleń, czy też próbą uwypuklenia przemyśleń Manziniego? Trudno dać tu odpowiedź jednoznaczną. Wydaje się, iż sam tłumacz związany był z jakimś ośrodkiem dworskim, ale nie można wykluczyć, iż oprócz *Cretideo*, znał inne utwory Manziniego i zetknął się też z jego opiniami na temat dworu. Echa polemiki mogły dotrzeć także do Polski, gdyż do dzisiaj zachowały się u nas zarówno egzemplarze utworu Manziniego, jak i odpowiedzi Peregriniego²⁸. Fakty tu przytoczone mogłyby pomóc nam

²⁵ G. B. Manzini, *Il servitio negato al savio Libri II*. Bologna 1626.

²⁶ O polemice Manziniego z Peregrinim pisze szeroko G. L. Betti: *Il „Savio in corte”*. „Studi Secenteschi” 1994.

²⁷ G. B. Manzini, *Il servitio negato al Savio*. Venezia 1644, s. 109–111. Korzystam tu z późniejszego wydania, w którym tytuł ulega zmianie.

²⁸ *Il servitio negato al Savio* Manziniego znajdziemy w Bibl. Głównej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (*Opere*. Venezia 1644), w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, Bibl. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Bibl. Publicznej w Warszawie, Bibl. Kapucynów w Nowym Mieście (*Opere*. Venezia 1663); *Difesa del Savio in Corte* M. Peregriniego (Macerata 1634) — w Bibl. Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku i Bibl. Jagiellońskiej w Krakowie.

w trudnej identyfikacji anonimowego tłumacza. Pewnych wskazówek na ten temat mogłaby też dostarczyć analiza formalna przekładu, która, jak się okaże, nie przynosi jednak żadnych rewelacji.

Jak już wspomniano, romans w wersji polskiej przybrał formę wierszowaną. Jest on pisany typowym dla tego gatunku, stychicznym 13-zgłoskowcem (7 + 6), o rymach *aabbcc* itd. Pewną ciekawostkę stanowi jednak fakt, iż dwa dość długie fragmenty tekstu, liczące odpowiednio 165 wersów (w. 208–373) i 23 wersy (w. 456–478), przybrały formę 11-zgłoskowca (5 + 6). Nowy rozmiar zostaje użyty w liście, jaki Kretydon pisze do Rozaklary, i zmiana ta mogłaby pełnić funkcję ekspresywną, gdyby nie to, że rozciąga się ona po zakończeniu listu również na partie czysto narracyjne. Powrót do 13-zgłoskowca następuje w sposób zaskakujący, gdyż dzieje się to nie tylko wewnątrz jednego zdania, ale również wewnątrz jednego dystychu.

[11-zgł.]	Więc zaraz każe iść Podkomorzemu,
[13-zgł.]	Żeby to opowiedział tak obmierzonemu
[13-zgł.]	Synowi, że jest taka bez dysputy wola. [w. 373–375]

Również kolejnego przejścia od 13- do 11-zgłoskowca dokonuje autor w trakcie wypowiedzi postaci, w obrębie jednego zdania i dwu wersów nie połączonych tym razem rymem, lecz przerzutnią.

[13-zgł.]	Zabił Kretydon, mówi, mi Podkomorzego
[13-zgł.]	I siłać też tu, prawi, prawdziwie na niego
[11-zgł.]	Już nie dostaje. Tylko by po głowę
[11-zgł.]	Ojcowską sięgnął. [...] [w. 454–457]

Wraz z końcem rozdziału — co zaznaczono na marginesie — kończy się użycie 11-zgłoskowca, który już nie powraca. W dalszej części tekstu spotykamy kilkakrotnie wersy 12-zgłoskowe, będące jakby niedociągnięciem rozmiaru, lecz z uwagi na to, iż znajdują się one w najmniej starannej, centralnej części rękopisu i że towarzyszą im zawsze skreślenia i poprawki — często nieczytelne — trudno wnioskować tu o źródłach tych nieścisłości. Zarówno w partiach 11- jak i 13-zgłoskowych średniówka jest raczej wyraźna i dość regularna. Często pokrywa się ona z tokiem składniowo-intonacyjnym, czasem jednak znaczy jedynie koniec zestroju akcentowego, stając się średniówką „dla oka”²⁹. Zdarzają się przypadki jej zsunięcia. Przy wyraźnym przełamaniu wiersza w innym miejscu spotykamy rozczłonkowanie nieregularne. Tak dzieje się też, gdy średniówka przypada wewnątrz zestroju akcentowego lub wręcz, rzadko, wewnątrz wyrazu.

Nie ma ci za złe, Roza + klaro, twej godności. [w. 717]

Rym półtorazgłoskowy stanowi konstantę klauzulową. Jest on zazwyczaj łatwy, gdyż prawie 50% stanowią rymy gramatyczne. Również w rymach niegramatycznych uderza czasem brak inwencji. Raz zrymowana para słów powtarza się w tekście dając wrażenie monotonii. Dla przykładu — imię głównej bohaterki: Rozaklara (19 razy w pozycji klauzulowej), które mogłoby dać okazję do rymów rzadkich, cztery razy rymuje się ze „stara” (czasownik), trzy razy z „postara” (czasownik), dwa razy ze „stara” (przymiotnik), trzy razy z „para”

²⁹ Zob. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Warszawa 1978, s. 208.

(rzeczownik), dwa razy z „kara” (rzeczownik), cztery razy inne zestawienia („mary”, „ofiara”, „dary”, „dogara”); imię Lindory zaś, trzy razy w pozycji klauzulowej, zawsze otrzymuje jako rym przymiotnik „skory”. Dla odmiany imię innej bohaterki: Lizaura, pozwala na zbudowanie rymu niezwykłego – koniunktury/Lizaury.

W nielicznych przypadkach (17 rymów = 1,5%) w klauzuli znajdują się monosylaby, tworząc rym składany. Dochodzi tu do trzykrotnego naruszenia paroksytonozy i dwukrotnego rozerwania zestroju akcentowego, a cztery razy pojawia się rym niepełny (asonans). W całości tekstu rymy niepełne stanowią 3,5% (40), z czego konsonans to zdecydowana mniejszość (ok. 1/4). Poeta nie waha się powtórzyć kilkakrotnie raz przyjęty rym niepełny, co również prowadzi do pewnej monotonii (serce/nie chce; znajdzie/prawdzie).

W budowie wiersu występuje często zjawisko niezgodności składniowej z klauzulą. Średnio raz na pięć wersów autor stosuje przerzutnię, co powoduje częste wzmocnienie roli średniówki w stosunku do klauzuli. Innym często stosowanym zabiegiem jest wprowadzenie szyku inwersyjnego:

Po tym pożądanego gościa, co niesyta
Rodzicielska wyrobi miłość, chciwie wita. [w. 91–92]
[...] córkę jedną miała
Margrabina, która się Rozaklarą zwała,
Ucząc się i ta, z królewskimi, kiedy król pozwoli
Dziećmi, współ się chowa i rośnie powoli. [w. 122–125]

Omówione cechy, mianowicie: prawie bezwyjątkowy rym pełny, półtora-głoskowy, rymy składane, przy rymach niepełnych preferencje dla asonansów, częste przerzutnie, szyk inwersyjny, charakterystyczne są, jak i zresztą sam wybór gatunku, dla dworsko-szlacheckiej poezji tego okresu. Nie zauważamy tu cech noszących ślady rymowania rejowskiego, spotykanego jeszcze w owym czasie w kręgach mieszczańskich³⁰. Pewne wątpliwości budzić może nadużywanie rymów łatwych, zwłaszcza gramatycznych, w epoce, w której gra rymem stanowiła główny przedmiot zainteresowania literatów. Wydaje się, że mogłoby to wskazywać na pewien brak talentu rymopisa, osłuchanego jednak dobrze z poezją kręgów dworskich.

Wykazane cechy stylu utworu sprawiają, iż powinniśmy chyba wykluczyć autorstwo któregoś z barokowych mistrzów pióra znanych z przekładów i przeróbek z języka włoskiego, jak Morsztyn, Twardowski czy Potocki. Autor musiał być poetą niższych lotów lub debiutantem ćwiczącym dopiero swe pióro. Ze względu na proponowane datowanie (druga połowa XVII w.) trzeba wykluczyć domniemanego tłumacza innego słynnego romansu włoskiego, *Koloandra*, Józefa Epifanio Minasowicza. Może twórcą przekładu był któryś z pisarzy trudniących się w XVII wieku tłumaczeniem prozy włoskiej, jak Krzysztof Piekarski, autor polskiej wersji *Capitana Spavento* Andreiniego i *Adama Loredana*, może Wojciech Stanisław Chróściński zaangażowany, jak bracia Manzini, w pisarstwo o tematyce religijnej, a może po prostu jakiś dyletant, bawiący się w literaturę dla własnej przyjemności i uciechy swych

³⁰ Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki. (Poezja polskiego baroku)*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3.

kręgów rodzinno-sąsiedzkich, jak autorzy czterech nie publikowanych przekładów *Diane* Loredana? Sąsiedztwo utworów, z którymi *Kretydon* został współopracowany, w tym trzech innych powieści wierszem (*Historia Alkameny*, *Historia Kleandra* i *Kalisty* oraz *Lidia* Potockiego), mogłoby wskazywać na przynależność tłumacza do kręgu Potockich lub Morsztynów, zresztą ze sobą spowinowanych. Należałoby również przypomnieć podobieństwo rękopisów *Kretydona* i *Historii Kleandra*, o którym była mowa wcześniej. Naniesione prawdopodobnie tą samą ręką, poprawki mogły powstać przy ewentualnym przygotowywaniu tekstu do druku, ale kto wie, czy ich dokładniejsza analiza nie rzuciłaby światła również na problem autorstwa. Czy uważana za autorkę przekładu *Historii Kleandra* Katarzyna Potocka z Morsztynów mogła przetłumaczyć również *Kretydona*? Przy obecnym stanie badań nad przekładami i przeróbkami włoskich romansów barokowych w Polsce nie wydaje się możliwe udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Możemy jedynie stwierdzić, iż *Historia Kretydona* i *Rozaklary, królowny kreteńskiej* stanowi przykład owej literatury łatwej i przyjemnej, przeznaczonej dla rozrywki i uciechy przeciętnego odbiorcy, należącego do warstw szlachecko-dworskich, o niekoniecznie bardzo wyrafinowanym smaku. W przekładzie utwór Manziniego traci nieco ze swego poważnego i moralizatorskiego charakteru, o czym mówiłam już wcześniej, a co podkreśla język tłumacza – prosty, soczysty i dość dosadny, niewiele zachowujący z patetycznej nuty pierwowzoru.

Interesujące byłoby również porównanie tego przekładu z tłumaczeniem innej głośnej powieści włoskiego Seicenta, *Calloandro fedele*, o którym pisałam gdzie indziej³¹. Należąc do tego samego gatunku *romanzo eroico-galante*, obie powieści różnią się jednak nieco między sobą. *Calloandro*, wydany w kilka lat po *Cretideo*, a oparty na tym samym motywie podobieństwa dwojga protagonistów, idzie jakby dalej w wykorzystaniu możliwości nowego gatunku. W sposób wyraźny staje się przykładem literatury popularnej, nie starając się usprawiedliwiać czy dopełniać rozrywki umoralniającym dydaktyzmem.

Na gruncie polskim sytuacja tych dwu utworów wydaje się bardziej skomplikowana. *Koloander*, ze swymi prawdopodobnymi trzema wydaniem w XVIII wieku³², jest typowym przykładem literatury „straganowej”³³, przeznaczonej dla naprawdę szerokiego kręgu odbiorców. Opublikowany prawie sto lat po włoskim oryginale, trafia do czytelnika oswojonego już z gatunkiem, jakim jest sentymentalna powieść prozą. Można nawet twierdzić, iż traci nieco myszką i nie zadowala bardziej ambitnych odbiorców. *Kretydon* zaś, jeśli rękopis pochodzi z wieku XVII, mógłby mieć charakter nowinki literackiej, gdyby nie wierszowana forma, przybliżająca go do tradycji rodzimej. Zmiany przeprowadzone na poziomie świata przedstawionego, zwłaszcza redukcja szczegółów, nadających mu realistyczne cechy, wybór łatwiejszego w odbiorze rozmiaru,

³¹ J. Miszalska: *La fortuna del romanzo barocco italiano nella Polonia tra il '600 e l'800*. „Bollettino di Italianistica” V, 1987 (Roma 1993); „*Koloander wierny Leonildzie*”: przekład ogłoszony drukiem i jego ręczne odpisy. Próba rekonstrukcji losów powieści Giovan Ambrosia Mariniego w XVIII wieku w Polsce. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1.

³² Zob. Miszalska, „*Koloander wierny Leonildzie*”.

³³ Zob. J. Miszalska, *Il romanzo barocco, esempio di letteratura di consumo*. W zbiorze: „*Tradition et Modernité*”. Actes du Colloque du Centenaire de la philologie romane à l'Université Jagellone. Kraków 1993.

jakim był 13-zgłoskowiec, a nie 11-zgłoskowca, typowego dla włoskiego *romanzo in versi* i przeszczepionego na grunt polski przez Piotra Kochanowskiego, wskazują wyraźnie na wirtualnego odbiorcę. Z tego względu możemy mówić o pewnym podobieństwie obu przekładów, które odwołują się do gustów przeciętnego czytelnika i nie mają charakteru nowatorskiego. Niestety, *Kretydon* nie został oddany do druku, jak wiele utworów naszego baroku, a zatem nie stał się tym, czym okazał się krytykowany przez Krasickiego i Węgieńskiego *Koloander*: przykładem literatury popularnej, dostępnej dla wielu. Pozostał zabawką w rękach nielicznych odbiorców kręgu rodzinnego czy dworskiego. Nie był to chyba krąg szeroki, zważywszy na fakt, że zachował się tylko ten jedyny odpis. A więc zabawka dworzanina-dyletanta czy kaprys magnata — świadczyć może jedynie o zasięgu i sile oddziaływania, jakie w owym czasie w polskich kręgach kulturowych miała, nie zawsze najwyższych lotów, literatura włoskiego Seicenta.