

# Hanna Dziechcińska

---

## Kobieta w "Dworzaninie" : Baldassare'a Castiglione, Luisa Milana, Łukasza Górnickiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 91/3, 69-81

---

2000

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HANNA DZIECHCIŃSKA

KOBIETA W „DWORZANINIE”:  
BALDASSARE’A CASTIGLIONE, LUISA MILANA,  
ŁUKASZA GÓRNICKIEGO

Trzy dzieła wskazane w tytule posiadają wiele cech wspólnych. Należą do tego samego gatunku literackiego, czyli zwierciadeł, które w czasach renesansu zdobyły ogromną popularność prezentując modelowe postacie i wzory postępowania. Ponadto w każdym z tych trzech utworów bohaterami są dworzanin oraz dama dworu, znajdujący się w analogicznej sytuacji i scenerii, czyli na dworze książęcym lub magnackim. Podobny również jest językowy sposób istnienia owych postaci, ukazywane są bowiem zawsze w prowadzonym przez dworzan dialogu lub w „grze rozmownej”, jak to określił Górnicki. I wreszcie – wszystkie trzy dzieła powstały w XVI wieku, w epoce renesansu.

Co je odróżnia? Przede wszystkim język, w którym zostały napisane: włoski, hiszpański i polski, a także odmienne kraje, a więc inne obyczaje i różnice mentalności autorów, którzy kreślili obraz życia dworskiego i wizerunki głównych postaci. Pośród tych ostatnich znalazła się kobieta – dama dworu, w każdym z wymienionych utworów postrzegana odmiennie, zajmująca miejsce mniej lub bardziej eksponowane, ukazywana za pomocą niejednakowych środków stylistycznych i językowych.

To właśnie wizerunek kobiety w całym splocie zagadnień z nią związanych jest głównym wątkiem rozważań porównawczych podjętych w niniejszym szkicu. Dodatkowe natomiast i interesujące, jak sądzę, zagadnienie komparatystyczne nasuwa *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego jako utwór nie oryginalny, lecz przekład *Il Cortegiano*, określane również przez badaczy jako adaptacja.

Chronologicznie pierwszym utworem jest *Il Cortegiano*. Baldassare Castiglione dzieło to napisał w Urbino, w zamku książąt Montefeltrów, w jednej z komnat, przy stole istniejącym w tym miejscu do dnia dzisiejszego. Po wielu przeróbkach autora ukazał się *Il Cortegiano* w kwietniu 1528 w weneckiej drukarni aldyńskiej w 1000 egzemplarzy, następne dziesięciolecia zaś przyniosły około 40 dalszych wydań oryginału, ponadto pokaźna jest liczba naśladownictw w samych Włoszech i poza granicami tego kraju. Pierwszy był przekład francuski z roku 1537, następnie hiszpański (1549), angielski (1561), niemiecki (1565). *Dworzanin polski*, wydany w roku 1566, to przekład piąty z kolei.

Daty wydań nie tylko świadczą wymownie o rozgłosie, jaki osiągnął *Il Cortegiano* w całej ówczesnej Europie, lecz również odzwierciedlają zapotrzebowanie czytelnicze na dzieło ukazujące idealnego dworzanina i obraz życia na dworze

książęcy. Philippe Ariès zauważa, iż we Francji utwór ten zdobył taką popularność, że jego tytuł zadomowił się w języku potocznym.

W Hiszpanii zaś, niezależnie od wcześniejszego przekładu tekstu włoskiego, ukazało się dzieło oryginalne o podobnym charakterze, napisane przez Luisa Milana, pt. *El libro intitulado „El Cortesano”*. Pierwsze wydanie, czasowo dość odległe od momentu ukończenia utworu, ujrzało światło dzienne w Madrycie w roku 1561, za panowania Germaine de Foix i Ferdynanda D’Aragon. Dzieło to przedstawia obraz znakomitego dworu królowej Germaine de Foix i jej małżonka, gdzie postaciami centralnymi są dworzanin i dama dworu.

Luis Milan jest również autorem wcześniej, bo w roku 1535 opublikowanego dzieła pt. *Il libro de motes de damas y cavaleros*; jest ono zbliżone do późniejszego *El Cortesano* i podejmuje analogiczne motywy tematyczne.

Listę utworów omawianych w szkicu niniejszym zamyka chronologicznie najpóźniejszy Łukasza Górnickiego *Dworzanin polski*, który jako adaptacja, a zarazem przekład tekstu włoskiego nasuwa interesujące, jak wspomniałam, zagadnienia interpretacyjne.

Historycy literatury zauważają zgodnie, że przywołane trzy wersje modelowego dworzanina wykraczają znacznie poza – znamienne dla gatunku zwierciadeł – ujęcia schematyczne, moralizujące i pouczające. Omawiane utwory nie zajmują się wyłącznie jednym zagadnieniem, jak to dzieje się np. w *Asolani* Bemba i wielu renesansowych dialogach o miłości i kobiecie. Poczet osób portretowanych w pierwszym chronologicznie *Il Cortegiano* jest liczny i w swoim składzie rozmaity. Pisze Roman Pollak:

U wstępu znajdujemy literacki portret księcia Guidobalda, który jednak w zebraniach nie bierze udziału. Sylwety dwudziestu pięciu osób zabierających głos w „grze rozmownej” rysują się coraz wyraźniej w miarę rozwoju dialogu poprzez ich własne słowa albo osób innych.

Cztery tylko damy zabierają głos, z tych dość wyraźna jest postać księżny, a zwłaszcza pani Emilii Pio, dwie inne natomiast ukazują się na dalszym planie. [...] Przed księżną, a zwłaszcza przed wdzięcznym autorytetem pani Emilii prowadzącej dyskusję, chylą się wszystkie czoła. [...] Jest więc grupa zawziętych antyfeministów obok obrońców płci niewieściej<sup>1</sup>.

Kwestiom tym poświęcił Castiglione wiele uwagi w księdze trzeciej, w której uczestnicy dialogu zmierzają do nakreślenia ideału „dwornej pani”, mówią o jej urodzie, ubiorze, rozważają zagadnienie „wyższości” mężczyzny czy kobiety, a razem zajmują się bardzo żywo problematyką miłosną.

Do tych wątków księgi trzeciej powrócimy w dalszych rozważaniach szczegółowych, których przedmiotem będzie analiza porównawcza dotycząca miejsca kobiety i splotu zagadnień z nią związanych w ujęciu Górnickiego i w oryginale włoskim.

Zatrzymajmy się obecnie nad tekstem hiszpańskiego *El Cortesano*, zwracając uwagę na sposoby istnienia tutaj kobiety – damy dworu, która, co ważne, dominuje w świecie przedstawionym dzieła. Kobieta pojawia się już w pierwszych zdaniach, Milan bowiem dedykuje swe dzieło damom dworu. Czytamy tam:

Rozmawiałem z pewnymi damami z Walencji, które miały w ręku *Dworzanina* hrabiego Baldassare’a Castiglione’a, spytały, co o nim sądzę, ja odrzekłem:

<sup>1</sup> R. Pollak, *Wstęp* w: Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*. Opracował ... Kraków 1928, s. XV. BN I 109.

Wolałbym być waszym hrabią  
 Niż panem Luisem Milan,  
 By znaleźć się w tych rękach,  
 Gdzie znaleźć bym się chciał.

Odpowiedziały damy: „Zrób waść podobną księgę, by ujrzeć się w rękach, które cię tak często odkładały”. Spróbowałem ją zrobić i doszło do tego, że nie tylko jej nie odłożyły, lecz sięgnęły ręką, by ją podnieść<sup>2</sup>.

Wnikliwą analizę *El Cortesano* przeprowadziła Maria Cozar w studium *Les Relations hommes-femmes dans „El Cortesano” de Luis Milán*<sup>3</sup>. Zdaniem autorki, wstępne słowa dedykacji świadczą o tym, iż akt pisania włącza się tutaj w konwencjonalną kurtuazję życia na dworze i ustala z góry relacje między damą a dworzaninem: dominująca–zdominowany. W ten sposób zasygnalizował Milan uprzywilejowane miejsce, jakie w tym utworze przypadło kobiecie. Niemniej świat dworu jest zorganizowany przez mężczyznę i wokół mężczyzny. Damy stanowią publiczność, przed którą dworzanie odgrywają jak gdyby swe role. Oni są aktorami, one widzami. Oni działają, one reagują. Dzieje się tak dlatego, że w przekonaniu Milana kobiety „ze swej natury” predestynowane są do pasywności, a przekonanie to pisarz popiera wielu przykładami. Jednym z nich jest sytuacja polowania, kiedy to koń służy mężczyźnie (jest jego atrybutem), muł zaś – jako bardziej spokojny – kobiecie. Damy są przedstawiane zawsze jako istoty łagodne i delikatne, wymagające opieki dworzan, okazujące lęk na widok zwierząt; zresztą reagują podobnie w innych, analogicznych sytuacjach.

Punktem odniesienia dla obserwacji Marii Cozar jest przywoływany parokrotnie *Il Cortegiano* Castiglione. Badaczka zwraca uwagę na nieco odmienne intencje twórcze przyświecające obu pisarzom. Castiglione, malując żywy i barwny wizerunek damy dworu, dąży jednocześnie do uogólnienia w formie modelu idealnego<sup>4</sup>. Natomiast w dziele Milana tendencja parenetyczna stłumiona została na rzecz autentyzmu, tak by ukazać wizerunki realnie istniejących postaci dworzan i – zwłaszcza – dam dworu przebywających w maju 1535, w czasie uroczystości, na dworze książąt Walencji. Istotną sprawą, jak sądzę, jest dostrzeżona przez Cozar forma literacka, w jakiej konstruowane są owe kobiece postacie; okazuje się bowiem, że to sztuka konwersacji, piękny styl wypowiedzi, wyszukany dobór słownictwa i często stosowana gra słów o podwójnym znaczeniu stanowią materię, z jakiej Milan buduje owe autentyczne postacie i sytuacje życia dworskiego, znane mu zresztą dobrze z własnych doświadczeń na książęcym dworze w Walencji. W tym zamkniętym kręgu jedyną formą aktywności kobiety, a zarazem literackim sposobem jej prezentacji – jest konwersacja. Kobieta istnieje w utworze Milana poprzez wypowiedziane przez nią słowa.

I tutaj, podobnie jak w trzeciej księdze dzieła Castiglione, konwersacja prowadzona między dworzanami a damami dworu dotyczy również miłości. Podejmując ten temat dama dworu u Castiglione – zgodnie z jego zaleceniami – uważa

<sup>2</sup> Cytat w przekładzie K. Górnej, z: L. Milan, *El libro intitulado „El Cortesano”*. Madrid 1874, s. 4.

<sup>3</sup> W zb.: *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Ed. A. Redondo. Paris 1995.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 120.

jednak, aby przede wszystkim zachować rozsądek w miłości. Należy przy tym dodać, że „Amor” nie jest przez Milana postrzegany jako symbol miłości ukrytej, grzesznej. Przeciwnie, w prowadzonym przez dworzan dialogu, w tak częstej, żartobliwej nieraz grze słów, miłość jest wzajemnym uczuciem dwojga małżonków, zostaje zalegalizowana przez instytucję małżeństwa.

Maria Cozar widzi w tym miłosnym wątku pewne wpływy czy refleksy tekstów średniowiecznych, tzw. process, kiedy to mężczyzna oskarża kobietę, która jest przedmiotem dyskursu: „*la belle dame sans merci*” – o dwu twarzach, zmienna, przewrotna, okrutna i bezwzględna, przyjaciółka i wróg zarazem. Dworzaniń rozpacza, lamentuje i wzdycha. Owe oskarżenia – pisze Cozar – jakkolwiek pozbawione oryginalności, zasługują na uwagę, pobrzmiwa w nich bowiem ton burleski i mizoginizmu znany z poematów *Cancioneros* z XV stulecia. Przykładem owych odniesień są słowa Milana „*la condicion de las damases pan comido, compania deshecha* [usposobienie dam to zjedzony chleb, szalone towarzystwo]”<sup>5</sup>. Sens erotyczny słów „*pan*” i „*comer*”, zrozumiały dla wszystkich czytelników XVI wieku, łączy się z formułą przysłowia, jakie zostało przywołane do wyrażenia związków miłosnych i w odbiorze ówczesnego czytelnika dawało efekt komiczny.

Warto więc zauważyć, że żart, komizm, śmiech bohaterów pojawiają się u Milana, podobnie jak w *Il Cortegiano* Castiglione, często, na wielu płaszczyznach tekstu oraz w różnych sytuacjach. Zawsze jednak jest to komizm nie tylko sytuacyjny, ale znacznie bardziej wyrafinowany, zawarty w stylu wypowiedzi, w grze słów, odwołujący się do czytelnika, który potrafi właściwie zrozumieć intencje autora.

Jeszcze jeden wątek, pojawiający się zarówno w utworze Milana, jak i u Castiglione, to opis piękności kobiety. Różnica między obu utworami polega na tym, że o ile w tekście włoskim sprawę tę rozważają rozmówcy w dialogu, to w wersji hiszpańskiej piękność kobiety ukazywana jest niemal wyłącznie w lirycznych, dygresyjnych częściach tekstu.

Jak widać więc z notowanych dotychczas obserwacji, Maria Cozar wskazując podobieństwa utworów hiszpańskiego i włoskiego podkreśla jednocześnie interesującą i oryginalną cechę dzieła Milana – jego wieloznaczność w płaszczyźnie językowej:

słowa mają zdolność przekształcania rzeczywistości, ponadto w sposób bardziej perwersyjny mogą jednocześnie mówić prawdę i fałsz. Owe słowa bowiem posiadają podwójny sens, a człowiek ma zdolność grania za pomocą słów<sup>6</sup>.

Polisemia pozwala w każdej chwili dokonać wyboru między jednym znaczeniem a drugim, między jedną realnością a inną, polisemia zasłania ową rzeczywistość w tym samym czasie, gdy ją odkrywa<sup>7</sup>.

Idąc dalej tropem wyznaczonym przez obserwacje sposobu istnienia postaci kobiecej w hiszpańskiej wersji utworu, zbliżamy się z kolei do *Il Cortegiano* Castiglione i *Dworzanina* Górnickiego, a ściślej do księgi trzeciej w obu dziełach. Tam

<sup>5</sup> Cyt. za: Cozar, *ibidem*, s. 122.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>7</sup> Zob. *ibidem*, s. 124–125.

bowiem zawarł Castiglione, a w ślad za nim Górnicki, wizerunek kobiety – damy dworu, oraz zamieścił rozważania o miłości.

Historycy literatury wiele uwagi poświęcili roli tłumaczeń w rozwoju literatury staropolskiej i zgodni są, że – jak to ujął Pollak:

Aż do schyłku XVIII wieku, a więc przez całe stulecia, literatura nasza opiera się głównie na przekładach. One nadają ton staropolskiemu życiu literackiemu. Cenione przez współczesnych na równi z utworami oryginalnymi, a często nawet wyżej od nich, zajmują stanowisko dominujące<sup>8</sup>.

Zjawisko przekładu otwiera kilka perspektyw badawczych – począwszy od komparatystyki typu filologicznego, skupionej na semantycznej zgodności tłumaczenia z przekazem autorskim, aż do analizy przełożonego tekstu z punktu widzenia świadomych (nieświadomych?) pominięć pewnych fragmentów lub motywów tematycznych wersji oryginalnej. W tym ostatnim przypadku interesuje nas przekład, który „nie przekładał”. Kwestia ta jest znacząca jako zjawisko kulturowe, z jednej strony bowiem świadczyć może o preferencjach tłumacza, z drugiej zaś – o znanych mu możliwościach odbioru czytelniczego. Ponadto zjawisko odchożenia od wersji oryginalnej to również – w wielu przypadkach – „znak” możliwości leksykalnych języka przekładu, niezdolnego do oddania w pełni pewnych treści oryginału.

*Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego jest przykładem takich właśnie zjawisk i problemów. Budziły one zainteresowanie historyków literatury, którzy zwracali uwagę m.in. na fakt, iż wierny, dosłowny przekład włoskiego *Il Cortegiano* był w Polsce niemożliwy z racji różnic w kulturze obu społeczeństw, pomimo bardzo silnego oddziaływania artystycznego i intelektualnego Włoch, z czego, jak zobaczymy dalej, zdawał sobie sprawę sam Górnicki.

Potrzeba eliminacji lub ograniczenia pewnych motywów tematycznych szczególnie wyraziście wystąpiła tam, gdzie osoby zgromadzone na dworze książęcym w Urbino dyskutują na temat wizerunku kobiety – damy dworu, i rozważają zagadnienie miłości, a więc w księdze trzeciej, w której, zdaniem Riccarda Picchia, idealizację dworzanina zastąpił Castiglione idealizacją damy dworu:

U Górnickiego: Dworna pani nastęcała poważnych trudności w adaptacji. Społeczność arystokratyczna, którą Castiglione pragnął wychwalać w swej książce, mogła służyć czytelnikom Górnickiego za przykład jedynie w zakresie społecznej funkcji dworzan jako wyraz pewnego postulatu ideowego. Tymczasem w Polsce epoki odrodzenia nie można było mówić o „funkcji społecznej” w sensie jakiejś autonomicznej i osobnej działalności ani też o „postulatach ideowych” – w odniesieniu do kobiet. [...] Dla dziewcząt nie było edukacji humanistycznej, podróży zagranicznych czy nawet podstawowej oświaty. Polska kobieta wywodząca się z wysockiego rodu nie umiała czytać i dopiero reformacja włożyła w jej rękę pierwszą książkę w postaci katechizmu. *Donna di palazzo* Castiglione’a była więc postacią nieznaną w społeczeństwie, do którego zwracał się Górnicki<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> R. Pollak, *Rex interpretum Polonorum*. W zb.: *W kregu „Gofreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa Sesji Naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*. Red. T. Ulewicz. Wrocław 1970, s. 11.

<sup>9</sup> R. Picchio, „*Dworzanin*” według Łukasza Górnickiego. W zb.: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. *Włoskie studia o literaturze staropolskiej*. Red. G. Brogi Bercoff, T. Michalowska. Warszawa 1995, s. 86.

Z kolei Jerzy Ziomek zauważył:

Wzgląd na parenetyczną skuteczność kazał przystosować dzieło włoskiego humanisty do warunków polskich, a więc przenieść do Polski miejsce akcji i wprowadzić postaci Polaków. Górnicki dał tym samym początek metodzie polonizowania przekładu, metodzie, która będzie jeszcze stosowana i rozwijana w epoce oświecenia i która doprowadzi do niejednego sukcesu artystycznego, by wspomnieć przykładowo choćby komedie Franciszka Zabłockiego<sup>10</sup>.

Oddajmy teraz głos samemu Górnickiemu, który – w księdze pierwszej – wyjaśnia przyczyny tak odmiennego od włoskiego oryginału potraktowania postaci kobiecej.

Zgoła niechaj to każdy wie, iżem ja Polakom pisząc, Polakom folgować chciał, przeto opuściłem siła rzeczy, które albo nie należały Polsce, albo rzecz zatrudnić, a poczciwe uszy obrazić mogły. Zwłaszcza w trzeciej księdze, gdzie owo problema wspomina, czemu białogłowy pospolicie są na te łaskawe, którzy im odejmują *florem virginitatis, et e contra* mężczyźni nie lubią tych białychgłów, które są początkiem ich lasciwiej. *Praeterea*, gdzie mówi, iż substancja *non recipit maius nec minus*, tom ja (chyba co się owo troszkę o kamieniu a o drewnie włożyło) opuścił, bo nie telko się to do polszczyzny nie zejdzie, ale i do włoszczyzny ledwo, chocia mają dialektykę pisaną językiem swym. Takież też i owo *argumentum*, które wziął *ex Aristotele*, zaniechało się, co powieda, że mąż jest jako forma, a białogłowa jako materia. Więc i owa *disputatio* wszytka *de calido et frigido in viro et muliere* precz się puściła, jako ta, którejem ja po polsku powiedzieć nie umiał, a tego zasię nie chciał, co on o mniszkach albo o mniachach mówi, bo teraz mają księza tak wiele prawniku, iż go przysparzać im namniej nie trzeba, a mniszki zasie u nas już się inaksze stały, niż pirwej były. [s. 10–11]<sup>11</sup>

Spójrzmy zatem, jak wygląda realizacja literacka owych zapowiedzi i wyjaśnień Górnickiego, dotyczących pomijania pewnych fragmentów tekstu, które u Castiglione mówią o kobiecie. Pierwsza różnica to usunięcie przez Górnickiego kobiety jako uczestniczki rozmowy toczącej się na dworze prądnickim biskupa Maciejowskiego.

W *Il Cortegiano*:

A zatem kompania, zebrawszy się następnego dnia o zwyczajnej godzinie w ustalonym miejscu i zasiadłszy w ciszy, zwróciła oczy na Fryderyka i Juliana Wspaniałego, czekając, którzy z nich rozpocznie rozważania. Wtedy Księżna Pani, chociaż dotychczas milcząca, rzekła: Wspaniały Panie, każdy pragnie ujrzeć waszą Panią pięknie ustrojona i jeśli nam jej nie pokazacie tak, by wszyscy zobaczyli jej piękność, pomyślimy, że jesteś o nią zazdrosny. Wspaniały odpowiedział: O Pani, jeśli uznawałbym ją za piękną, pokazałbym ją bez jakichkolwiek ozdób, tak jak Parys chciał widzieć trzy boginie, ale jeśli te panie (które przecież potrafią to uczynić) nie pomogą mi jej przystroić, przypuszczam, że nie tylko Pan Gasparo i Frigo, ale wszyscy inni panowie będą mieli słuszny powód, by mówić o niej źle. Wszelako więc, jeśli ona uznawana jest za piękną, być może byłoby lepiej zachować ją ukrytą i zobaczyć to, co skłoniło Fryderyka do mówienia o Dworzaninie, który bez wątpienia jest piękniejszy, niż może być moja Pani. To, co miałem na myśli – odpowiedział Fryderyk – nie odnosi się w takiej mierze do Dworzanina, którego nie można zostawić bez żadnej przygany. Raczej jest to materia różna od tej, którą się tu rozważa. A zatem kim on jest? – zapytała Księżna Pani. Fryderyk odrzekł: Staralem się – jak umiałem – wyjaśnić przyczyny zgromadzeń rycerstwa powołanych przez wielkiego Księcia pod różnymi herbami. [s. 220]<sup>12</sup>

A tak przedstawia się odpowiedni fragment tekstu w *Dworzaninie polskim*:

<sup>10</sup> J. Ziomek, *Renesans*. Warszawa 1973, s. 315.

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z *Dworzanina polskiego* Ł. Górnickiego pochodzą z wydania wskazanego w przypisie 1.

<sup>12</sup> Wszystkie cytaty z *Il Cortegiano*, w przekładzie M. Wojtkowskiej, pochodzą z: B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Milano 1911.

Po odejściu księdza biskupiem czekał każdy, komu by mówić kazano, jeśli panu Myszkowskiemu, aby rzecz o dworzaninie konał, czy panu Kostce, aby dworną panią formował.

Wtym powiedział Pan Lubelski: Nuże, Panie Kostka, rad by i tu każdy widział tę panią W.M. dobrze ubraną, a jeśli jej W.M. tak nie pokażesz, aby wszystkie jej cudności i czym się ozdobić może znaczne a widome były, będzie tak każdy z nas rozumiał, że jej nam W.M. zażrzesz, a onej nie wierzysz.

Rzekł tak pan Kostka: Bym ja, Miłościwy Panie, miał ją u siebie za piękną, ukazałbym ją tu bez wszelkiego ubioru, tak jako Parys chciał widzieć one trzy boginie, ale jeśli mi jej jakie pocziwe białogłowy, których tu teraz nie widzę, ubrać nie pomogą, wiem pewnie, że się tu nikomu podobać nie będzie. A przeto póki wdy jest o niej to mniemanie, iżby miała być cudną, lepiej jej podobno nie ukazować, a dosłuchać tego, co pan Myszkowski o dworzaninie powie- dzieć jeszcze ma, bom tego pewien, że tam będzie coś osobniejszego niż to, co bym ja powie- dzieć mógł. [s. 245]

O ile w tekście Castiglione dyskurs wokół wizerunku damy dworu toczy się dalej, o tyle na dworze w Prądniku rozmowa dotyczy już wyłącznie idealnego dworzanina.

Rzekł zatem pan Bojanowski: – I owszem, panie Myszkowski, oto to, co W.M. powie- dzieć chciał, i co inego daleko potrzebniejsze jest niżli ta dworna pani, zwłaszcza gdy toż wszyst- ko, co się dworzaninowi naznaczyło, owej się też dobrze zgodzi, bo także ma mieć oko na czas, na miejsce, także ma w każdej rzeczy zachować miarę i przystojność, jako i dworzanin. A przeto lepiej, abyś nam W.M. co z własnego około służby pańskiej powiedział, to jest, którym kształtem a jako dworzanin panu swemu, gdyby mu co około osoby swej zlecił, usłużyć ma, niż aby się miała mieszać jedna rzecz z drugą, a nie dokonawszy dworzanina, żeby się o dwornej pani gadka zacząć miała. [s. 246]

Tutaj jednak – zarówno w tekście włoskim, jak i w polskim – wywiązuje się polemiczna dyskusja; część rozmówców twierdzi, że nie można przedstawiać ży- cia dworskiego i postaci idealnego dworzanina pomijając wizerunek damy dworu, eliminując jej obecność. Odmienne natomiast w obu wersjach są proporcje w opisie mężczyzny i kobiety. Górnicki znacznie obszerniej aniżeli Castiglione kreśli obraz dworzanina, wymienia szczegółowo jego zalety i umiejętności, i to dworzanin w istocie staje się punktem odniesienia dla wizerunku damy dworu. Mówi się o tym, w czym może być ona doń podobna, w czym zaś „z natury swej” różna.

Castiglione natomiast przedstawia nader ożywioną dyskusję skupioną głów- nie wokół postaci damy dworu, dyskusję często przerywaną śmiechem uczestni- ków, w ich gronie zaś eksponowane miejsce zajmuje osoba Księżny.

Zwróćmy z kolei uwagę na temat nierozdzielnie z postacią kobietą związany, a zajmujący istotne miejsce i w wersji hiszpańskiej, i we włoskiej, czyli zagadnie- nie miłości. Górnicki w przytoczonym wcześniej wprowadzeniu do przekładu *Il Cortegiano* ujawnił również wątpliwości i ukazał trudności w adaptacji tego te- matu w *Dworzaninie polskim*. Czytamy tam:

A iż ten jest obyczaj we Włoszech, że mężatkom mężczyźni służą, a u nas to nie przy- stoi, przeto wszystkiego tego musiałem nie włożyć, gdzie powiada *del amor vero et falso*, i jako który ma białogłowa poznać, i co dalej mówi około miłości. Abowiem chocia tam na tym miejscu dozwala mężatkom po jakąś przeckę miłować, a wszakoż snadź by owe słowa skazać mogły tę, która by około pocziwości nie miała prawie ugruntowanego sumnienia. Na ostatek co owo mówi: *Perché quei vivi spirti che escono per gli occhi, etc.*, co Kastiglio wziął z Platona i z komentarza *Marsilii Ficini in „Convivium de amore”, ex quarto capite orationis septime*, tegom ja tak nie kładł, jako tam stoi, boby to dobrze nigdy nie było (mó- wię tak, jako rozumiem), alem włożył to na tym miejscu, co wniść mogło i dać się rozumieć.



A może mi tego każdy wierzyć, że w tej mierze chciałem być skąpy, a nie tylko mi się nie zda, abym mało około tej to miłości powiedział, ale mi się tak widzi, że przyliż wiele, zwłaszcza wspominając owe białychłów chytne obyczaje, wszakoż nie wiem, by nasze Polki nie były w tym tak misterne, chociaż nauki w sobie nie mają, jako kiedy Włoszki. A przeto nie one z mojej księgi chytrsze zostaną, ale się mężczyźni niejako przestrzegą na chytrą wszelaką. [s. 11–12]

Oto fragment tekstu oryginalnego, który – zdaniem Górnickiego – nie byłyby zrozumiały dla jego czytelników:

A zatem co powinien czynić? – rzekł Pan Gasparo. Wspaniały dodał: Jeśli jednak chce pisać lub mówić, powinien to robić z taką powściągliwością i tak ostrożnie, by słowa najpiękniej kusiły duszę i dotykały jej woli tak dwuznacznie, żeby jej zostawiały sposób i pewną możliwość udawania niezrozumienia tego, iż owe rozważania wyrażają miłość. A to dlatego, że jeśli napotka on trudności, będzie mógł się wycofać i wykazać, że mówił i pisał z innym zamysłem, niż aby się bezpiecznie cieszyć tymi poufałymi czułościami i serdeczną gościnnością, jakimi kobiety często obdarzają tego, który – jak im się wydaje – pozyskał je dla przyjaźni. Cofają potem te fawory, gdy zauważą, że zostały przyjęte jako znak miłości. Dlatego ci, którzy są zbyt prędcy i ośmielają się zachowywać niecierpliwie i natrętnie, często je tracą, i słusznie, ponieważ każdej szlachetnej pani wydaje się zawsze, że jest mało poważana przez tego, kto bez należytego szacunku szuka jej miłości, zanim została ona wysłużona. Według mnie jednak drogą, którą powinien wybrać Dworzanin, by dać poznać Pani swą miłość, jest – jak mi się wydaje – okazanie jej tego sposobami prędzej niż słowami. Zaiste, nieraz więcej się rozpoznaje miłości w westchnieniu, w szacunku, w obawie niż w tysiącach słów. Dalej, powinien sprawić, by oczy były owymi wiernymi wysłannikami, którzy przynoszą poselstwa serca, często bowiem z większą skutecznością pokazują to, co w nas jest afektem, niż język, pisma lub inne przesłania; tak że nie tylko odkrywają myśli, ale często zapalają miłość w sercu kochanej osoby. Żywe afekty wychodząc przez oczy, aby być wzbudzonymi w sercu, wchodzą przez oczy, do których są zwrócone jak strzała do celu i w sposób naturalny przenikają do serca jak do swego domu. Tam mieszają się z innymi afektami i przez najdelikatniejszą naturę krwi, jaką w sobie mają, poruszają krew wokół serca, do którego dotarły, rozgrzewają je i czynią podobnym do siebie. [s. 224]

A w adaptacji Górnickiego:

Rzekł zasię pan Bojanowski: – A cóż wdy na koniec ma czynić?

Pan Myszkowski odpowiedział: Jeśli będzie chciał co mówić około miłości albo pisać, tedy niechaj to tak skromnie, tak bacznie, tak ostrożnie czyni, iżby telko kusił a macał jej wolej a chęci słowy obojętnymi, zostawując w rzeczy swej taką dziurę, którą by wynisć białogłowa, a wrzкомо na inie niż na miłość rozumieć one słowa mogła. A mówię, żeby słowy obojętnymi macał jej wolej, to dlatego, iż gdzieby to niewdzięcznie przyjęła, mógł ono wyrzucić a pokazać, że ku inej, a nie k tej rzeczy mówił albo pisał. Abowiem pocziwa białogłowa, kto jej w tym ruszy, słusznie to więc sobie ku krzywdzie weźmie i zaniecha z tobą onego bezpieczeństwa, którego do tych czasów używała, niżej się z miłością odkrył. I tak, coś za czasem ukrócić mógł, to zaraz wszystko upłoszysz. A przeto, chce-li dworzanin pokazać widomie białogłowie miłość swą i uczynić onę sobie skłonną, rychlej czym innym niż listy (mym zdaniem) może przyść do tego. Bo podczas w jednym westchnieniu, w jednym zaplonieniu i niejkiej bojaźni więcej znać będzie miłości niż w tysiącu słów gorących. A co więcej, oczy same – jako pewni od serca posłowie – siła sprawić mogą, bo nie telko odkrywają myśli nasze, ale też częstokroć gwałtownymi promieniami swymi przenikając przez drugie oczy – jako jasność przez szkło – do upodobanego serca, zagrzewają je i czynią je sposobne ku przyjęciu i rozżarzeniu miłości. Stąd przypowieść urosła: oko w miłości wodzem. [s. 311–312]

W prowadzonej na dworze biskupa Maciejowskiego dyskusji na temat miłości główny akcent rozmowy położony jest jednak na kwestii niebezpieczeństw, jakie zagrażają kobietom ze strony uwodzicielskich mężczyzn, co przestrzegać powinno damę przed zalotami dworzanina, a ten podtekst parenetyczny wzmoc-

niony został jeszcze wieloma pouczającymi przykładami i opowieściami, w myśl zresztą przytoczonej wyżej zapowiedzi Górnickiego.

Odpowiedział pan Myszkowski: – Prawda, iż rzadkie, ale tych białychgłów siła, których ani chęć przyrodzona, ani miłość zwyciężyć nie może. A jeśli się kiedy która da uwieść, przystoi, abyśmy jej bardzo żalowali, abowiem tyle jest męczyńskiej chytryści, tyle fortylów, tyle sidł, tyle sieci, tyle dołów, iż to jest nader wielki dziw, kiedy uboga dusza w nie nie wpadnie. Aza to nie są gwałtowne rzeczy? Nie masz tego jednego dnia, tej jednej godziny, kiedy by męczyzna zamiłowawszy nie był pilen jako jeden pies drzwi tych, które polubił. Dostanie-li mu się mówić, umie uprząść tak smętną postawę, umie tak wzdychać, umie tak płakać, iż onym zwyciężyłby najokrutniejsze serce. Nuż kiedy do darów, do upominków przydzie, którymi siła miast i zamków na świecie dobyto, tam już nie masz żadnej miary, by jedno brać chciała, tak jako więc o to bywa ustawicznie proszona, wszytki pieniądze miłosne serce rado by na to wydała. [s. 299]

Wróćmy jeszcze do interesujących analiz porównawczych prowadzonych przez Picchia, który podkreśla ostrożność Górnickiego wobec włoskiego „zepsucia”, szczególnie w rozważaniach dotyczących kobiet.

Gdy Castiglione mówi o godnej podziwu wstrzeźliwości pewnej damy, która „*in sei mesi quasi ogni notte giacque con un suo carrissimo innamorato*” (przez sześć miesięcy prawie każdą noc spędzała ze swym umiłowanym amantem), a jednak „*non si rese mai per vinta*” (nie oddała mu się wbrew namowom) i „*conservò immacolato il fior dell'onesta sua*” (zachowała nieskalany kwiat swej niewinności), Górnicki odrzuca wyrażenia zbyt śmiało i pisze, że owa dama: „Pół roku całe każdy niemal wieczór ze swym miłym pospołu na osobnej a tajemnej rozmowie bywała”. Tak więc tekst polski zachowuje wciąż w stosunku do włoskiego oryginału charakter „edycji ocenzurowanej”. Górnicki w ogóle nie sprzyja kobiecym rozmowom o miłości. Usuwa niemal całkowicie rozważania Castiglione’a o sposobie podtrzymywania przez damę rozmowy z mężczyzną o miłości, a od siebie mówi dość jasno, że taki temat konwersacji nie przystoi Dwornej Pani. Jego zaś ostrożność staje się bardziej stanowcza tam, gdzie Castiglione mówi o związkach miłości platonicznej, które mogą być dozwolone kobietom zamężnym. Eliminuje zupełnie całość rozważań na ten temat<sup>13</sup>.

Dotychczasowe rozważania, przytaczane opinie historyków literatury oraz deklaracje tłumacza zamieszczone we wstępie do *Dworzanina polskiego* wskazują wyraziście, że Górnicki zdawał sobie doskonale sprawę z różnic obyczajowych między Włochami a Polską czasów renesansu, zwłaszcza co do miejsca i roli, jakie w obu krajach i w ówczesnej świadomości społecznej przypadają kobiecie<sup>14</sup>. Pominięcie znacznych fragmentów tekstu włoskiego świadczy o intencji dotarcia do szerszych kręgów czytelnicy, nie tylko tych – nielicznych w istocie – dla których „świat dworu” książęcego był bliski i zrozumiały. Górnicki reprezentował wprawdzie ważny nurt polskiej kultury czasów renesansu, ale nie reprezentował całości owej kultury. Jak słusznie zauważa Picchio, w praktyce kultura włoska była znana tylko elicie jeżdżącej do Włoch. Ci wszyscy, którzy nie bywali za granicą, należeli do innej kultury. Castiglione mógł być więc zrozumiały dla Polaków, ale nie tych, których Górnicki określa jako „domowych”<sup>15</sup>. Jakże wymownie

<sup>13</sup> Picchio, *op. cit.*, s. 87–88.

<sup>14</sup> Dodać należy, że przed *Dworzaninem* Górnickiego temat „kobieta” pojawiał się w literaturze polskiej w nader znikomym wymiarze. Wymienić można *Historię o Gryzelli, Zuzanne J. Kochanowskiego czy jego Wzór pań mężnych*.

<sup>15</sup> Picchio, *op. cit.*, s. 76–77.

świadczy o tym znikome zainteresowanie wydawnicze *Dworzaninem polskim* w porównaniu z analogiczną sytuacją w Hiszpanii, Włoszech i Francji<sup>16</sup>.

Odrębnym zagadnieniem istniejącym w trzech wersjach *Dworzanina* jest motyw miłości. Widzieliśmy, że w dziele Milana miłość była przedmiotem rozważanym na różne sposoby i budzącym wielkie zainteresowanie dyskutantów; podobnie działo się na włoskim dworze w Urbino. Oszczędność natomiast czy powściągliwość w rozwijaniu tego wątku w *Dworzaniu polskim*, dostrzegana na pierwszy rzut oka, wynika – jak wydaje się – nie tylko z moralistycznego i obyczajowego „ocenzurowania” analogicznych fragmentów wersji włoskiej. Spotykamy tu bowiem interesujące i kulturowo znaczące zjawisko takiej polonizacji przekładu, która związana jest z zasobem leksykalnym ówczesnej polszczyzny.

Badacze twórczości przekładowej w Polsce XVI wieku dostrzegają znamienne zróżnicowanie poziomu tej sztuki zależnie od tematu czy przedmiotu wypowiedzi zawartej w tekście oryginalnym. Jeśli – jak zauważa Pollak – pewne wątki w przekładach polskich otrzymywały szatę językową wysokiej klasy, to np. romansowe i kobiece „obniżały poziom oryginału”. Zdaniem Claude’a Backvisa, „na życie prywatne dotyczące najbardziej osobistych cech i doświadczeń człowieka spadała zasłona nie tyle wstydu, ile obojętności, i to nie tylko ze strony zainteresowanych, lecz także w umyśle innych”<sup>17</sup>.

Znamiennym przykładem jest tekst *Jerozolimy wyzwolonej* w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego, o czym pisze Pollak:

Spolszczenie lwiej części ustępów „wojny pobożnej” ułatwiał przede wszystkim jakie takie wyrobienie poezji i prozy polskiej oraz codziennego języka w tychże dziedzinach. Ale przy spolszczeniu części romansowej było tych ułatwień bardzo mało, wyrobienie polskiej poezji erotycznej, mimo Jana Kochanowskiego, Anonima Protestanta, Szarzyńskiego i Szymonowica, było wciąż niedostateczne, jej tony były jeszcze luźne, rozpierchłe po poetyckich drobiazgach<sup>18</sup>.

Podobnie rzecz przedstawiała się w dokonanym przez Krzysztofa Goliana tłumaczeniu utworu Enei Silvia Piccolominiego *Historia de duobus amantibus* (1444), utworu, który podnosi jeden z istotnych motywów kultury renesansowej – motyw miłości.

Przekładowi *Historii* Piccolominiego poświęcił wnikliwe studium Pietro Marchesani. I tu również, jak zauważa badacz:

Ginie wszelka aluzyjność („*quale credimus*”) i wytworność mitologicznej reminiscencji w opisie miłosnej nocy dwojga kochanków. [...] Bardzo ograniczona i konwencjonalna jest również gama epitetów, jaką dysponuje Golian dla określenia urody kobiecej: „drogi”, „gładki”, „nadobny”, „śliczny”, „wdzięczny”. Należy jednak przypomnieć, i niech to nam pomoże

<sup>16</sup> Jak pisał Pollak (*ed. cit.*), *Dworzanin* Górnickiego był przeznaczony nie dla „uczonych” przede wszystkim, lecz dla „domowych” Polaków, ale na ich kulturę obyczajową i towarzyską nie oddział, popularności nigdy nie umiał i – ściśle biorąc – nie mógł sobie zdobyć. „Jeżeli i czytali niektórzy co z niego, to chyba tylko owe ucieszne krotofile z drugiej księgi, [...] ale nie te przydługie a wymyślne wywody o doskonałościach dworzanina, mocno jeszcze włoszczyzną zalatujące, a jeszcze bardziej o dwornej pani, na którą krzywo i podejrzliwie patrzył szlachecki obyczaj” (s. XXVI).

<sup>17</sup> C. Backvis, *Jednostka i społeczeństwo w Polsce renesansu*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 548 (tłum. U. Dąmbaska-Prokop).

<sup>18</sup> R. Pollak, „*Gofred*” *Tassa–Kochanowskiego*. Wyd. 2. Wrocław 1973, s. 121.

ocenić właściwie trud tłumacza, że niezbyt liczne były wówczas w języku polskim wzory, do których mógłby odwołać się próbując odtworzyć bogatą gamę sytuacji i wyrażeń miłosnych zawartych w *Historia de duobus amantibus*. Aż do czasów baroku tematyka miłosna, z niewieloma wyjątkami – pierwszy wśród nich stanowi Kochanowski – prezentuje się bardzo ubogo tak w poezji, jak i w prozie polskiej, i to zarówno jeśli chodzi o motyw liryczny, jak i o temat rozważań i dyskusji filozoficznych<sup>19</sup>.

Tych kilka przytoczonych przykładów ukazuje „klimat” językowy i intelektualny, w jakim Górnicki podjął próbę „mówienia” o miłości i o kobiecie za wzorem włoskim. Że miał świadomość trudności czy wręcz niemożności dokonania w pełni tego dzieła, świadczą jego własne słowa wypowiedziane we wstępie do *Dworzanina*. Dlatego też takie spolszczenie przekładu, o czym wspominał Ziomek, jest kulturowo znaczące i – jak pisze Marchesani:

pozostaje [ono] w najgłębszej zgodzie z zasadą, wedle której każdy system kulturowy obdarzony własnym obliczem, wchodząc w styczność z odmienną kulturą, uprzywilejowuje te czynniki, które najbardziej odpowiadają jego potrzebom, szuka odpowiedzi na te, a nie inne pytania, które go od wewnątrz niepokoją<sup>20</sup>.

Wydaje się, że zestawienie trzech wersji *Dworzanina*, jakkolwiek powstałych w tym samym czasie, lecz w odmiennych sytuacjach kulturowych, odmiennych zwłaszcza w płaszczyźnie wykształconych tradycji i obyczaju życia dworskiego – jest wymownym świadectwem prawidłowości wskazanej przez włoskiego badacza.

*Dworzanin polski* Górnickiego odzwierciedla zjawisko związków czy nawet nierozdzielności sfery języka, zasobów słownictwa, sposobów mówienia od dominujących w danym czasie tendencji intelektualnych i kierunku zainteresowań. Podobnie – o zjawisku tym świadczy na swój sposób *El Cortesano* Luisa Milana, który stworzył świat damy dworu książęcego za pomocą bogactwa środków językowych wykształconych właśnie w nader rozwiniętej tradycji życia dworskiego.

Dodać należy, że sytuacja językowo-literacka, w jakiej Górnicki przedstawił damę dworu i dyskusje o miłości, była znamieną dla wieku XVI. Stulecia następnego, czasy baroku, przyniosły w tym względzie istotne zmiany. Pisze Luigi Marinelli:

Przekład *L'Adone* [Giambattisty Marina] odzwierciedla z pewnością dojrzałą fazę ewolucji staropolskiej poezji erotycznej. Do nazwisk przytoczonych przez R. Pollaka dołączają poeci tej miary co Szymon Zimorowic, obaj Twardowscy (Kasper i Samuel ze Skrzypny), trzej Morsztynowie (Hieronim, Zbigniew i Andrzej), a obok nich, nie mniej interesujący i ważni, anonimowi twórcy tzw. liryki mieszczańskiej. Już około połowy wieku XVII, „okresu niebywałego rozkwitu poezji miłosnej”, polskie pole literackie było zatem gotowe do przyjęcia najbardziej wyrafinowanego płodu poetyki włoskiej – epopei erotycznej (już nie heroicznej) Giambattisty Marina<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> P. Marchesani, *Polski przekład „Historiae de duobus amantibus” Eneasza Sylwiusza Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*. W zb.: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red. T. Michałowska, J. Ślaski. Wrocław 1980, s. 123–124 (tłum. J. Jekiel). Dalej autor dodaje, iż znamienym przykładem jest tu „przełożona przez B. Paprockiego (1578) z włoskiego tłumaczenia Lelia Manfrediego (1521) *Historia de Grysel y Mirabela Juana de Flores*”, która „została pozbawiona wszelkich śladów liryki miłosnej i dyskusji o miłości zawartych woryginalie”.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 132.

<sup>21</sup> L. Marinelli, *Polski Adon. O poetyce i retoryce przekładu*. Warszawa 1997, s. 23. Zob. też rozdziały: *Przekład polski XVI–XVII wieku: adaptacje i tłumaczenia „wiersza” oraz Język, tematyka, ideologia miłosna*.

Kwestie tutaj poruszone budziły refleksję teoretyczną myślicieli żyjących niemal w tym samym czasie co trzej omawiani w szkicu pisarze. Przywołam w tym miejscu Charles'a de Saint-Évremonda (ok. 1615–1703), Francuza przebywającego długo na wygnaniu w Anglii, wykształconego na literaturze włoskiej, hiszpańskiej i – oczywiście – łacińskiej, który, świadomy różnic kulturowych i obyczajowych między krajami europejskimi, przeprowadził porównanie literackich wizerunków kobiety. W historii estetyki określany on bywa jako prekursor socjologizujących badań literackich, którego zdaniem „Nie ma w sztuce reguły dla wszystkich narodów i wszystkich stuleci”. „Zmiana w religii – twierdził – rządzie, obyczajach, formach życia jest w świecie tak wielka, że potrzeba nam jakby nowej sztuki, która by odpowiedziała smakowi i umysłowości wieku, w którym żyjemy”<sup>22</sup>.

Z kolei w rozważaniach na temat komedii i twórczości teatralnej, której poświęcał wiele uwagi, badacz ten pisał:

Nie istnieje twórczość teatralna, która byłaby bardziej bliska Starożytnym aniżeli ta, jaką tworzą Anglicy, zwłaszcza co tyczy się przedstawiania obyczajów. Nie jest to czysta galanteria pełna przygód i dysput miłosnych, tak jak w literaturze hiszpańskiej i francuskiej. W Anglii rzecz polega na ukazaniu zwykłego życia, uzależnionego od humorów i różnic ludzkich charakterów<sup>23</sup>.

Zdaniem Saint-Évremonda, komedie angielskie odzwierciedlają cechy Anglików, podczas gdy autorzy komedii hiszpańskich wydają mu się „bardziej obfitujący w inwencję twórczą aniżeli nasi [tj. Francuzi – H. D.]. Przyczyną tego jest fakt, że w Hiszpanii kobiety są niemal niewidoczne dla oczu męskich, co stymuluje wyobraźnię poety”<sup>24</sup>.

Jean Paul Desaiwe w rozprawie *Les Ambiguités du discours littéraire* zwraca uwagę, że Saint-Évremond dostrzegał ścisły związek między dziełem fikcji a środowiskiem, jakie je wyłoniło i przyjęło. W XVII wieku we Francji łatwość kontaktów między kobietami a mężczyznami sprawiła, że ci ostatni zainteresowani byli głównie wypełnianiem swych konwencjonalnych, towarzyskich obowiązków wobec dam, one zaś stawały się bardziej kokieterijne niż uczuciowe. *Novum* tej sytuacji polega na symetrii: w XVI wieku kobieta jest dla poety „pretekstem” pozwalającym mu głosić swe żale; w stuleciu XVII natomiast w pełni świadomie i bez złudzeń kobieta i mężczyzna istnieją w świecie galanterii i dobrych manier. Jak pisze Saint-Évremond: „*Ce qu'on appelle aimer en France, n'est proprement que parler d'amour* [To, co we Francji nazywa się miłością, jest w istocie tylko mówieniem o miłości]”<sup>25</sup>. A mówi się na wszystkie sposoby, przede wszystkim śpiewem w operze, jak gdyby namiętność mogła istnieć jedynie *per procura*. Saint-Évremond nie tylko dostrzega ścisłą zależność między dziełem literackim a środowiskiem społecznym, w jakim ono powstaje, lecz również rozróżnia odmienne wizje kobiety tworzone w zależności od rodzaju piśmiennictwa.

Literatura wysokiej rangi, teologia, filozofia, historia i prawo ignorują kobiety bądź też przywołują je do wypełniania przypisanych im obowiązków. Nato-

<sup>22</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*. Warszawa 1967, s. 425, 369.

<sup>23</sup> Cyt. za: J. P. Desaiwe, *Les Ambiguités du discours littéraire*. W zb.: *Histoire de femme*. T. 3. Paris 1991, s. 282.

<sup>24</sup> Cyt. jw.

<sup>25</sup> Cyt. jw., s. 283.

miast tragedie, komedie i opery działają wręcz przeciwnie: wzbudzając napiętności, dają kobietom główne role, często nawet wskazane już w samych tytułach utworów<sup>26</sup>, sygnalizują intrygę, która wynika z samego charakteru kobiety i konfliktów przez nią przeżywanych.

Saint-Évremond wprowadzając do swych komparatystycznych rozważań motyw kobiet i miłości nawiązał tym samym do tematu, który od czasów starożytnych zajmował niebagatelne miejsce nie tylko w utworach literackich, lecz i w myśli filozoficzno-teoretycznej, stosującej, zgodnie z teorią Platona i Arystotelesa, rozróżnienie odmian miłości.

Dodajmy na marginesie, że zainteresowanie owym zagadnieniem – poza twórczością literacką i refleksją teoretyczną – znalazło również swe miejsce w ówczesnych opracowaniach naukowych, jak np. w dziele Jaques’a Ferrauda *De la maladie d’amour ou melancholie erotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l’essence, les causes, les signes, et les remèdes de ce mal fantastique* (Paris 1628). Dzieło to stanowi podsumowanie całej ówczesnej wiedzy medycznej dotyczącej problematyki miłosnej.

---

<sup>26</sup> Przykładem teatr Racine’a: *Andromaque, Athalie, Esther, Iphigénie, Phèdre*. Ile imion, tyleż odrębnych wcieleń kobiety. Zob. Desaiive, *op. cit.*, s. 282.