

Krzysztof Mrowcewicz

"Cannochiale sarmatico" czyli staropolska konstelacja Marina

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 29, 19-33

1994

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.

Krzysztof Mrowcewicz

CANOCCHIALE SARMATICO
CZYLI STAROPOLSKA KONSTELACJA MARINA

I. GWIEZDNY WYŚLANNIK

Niezwykłe są losy poetyckiego króla XVII stulecia, Giambattisty Marina (1569–1625). Rozgłos, uwielbienie, niechęć i nienawiść towarzyszyła mu wier-
nie za życia i po śmierci.

Pojawia się poeta na literackiej scenie w momencie szczególnym, gdy namiętności wzbudza jeszcze spór o wyższość *Orlanda* Ariosta nad *Jerozolimą* Tassa, który był w istocie polemiką pomiędzy odchodzącym klasycyzmem a święcącym krótkotrwałe triumfy manieryzmem¹.

Mistrzem młodego Marina mógł być oczywiście tylko jego krajan, szalony mistrz fantastycznych ogrodów Armidy – Torquato Tasso. Ale Marino nie był artystą pokornym – chodziło mu przecież o sławę, o nieśmiertelny rozgłos, literackie królowanie – i dlatego poezja autora *Jerozolimy wyzwolonej* prędko przestała mu wystarczać. Ten poeta dworzanin, dla niektórych poeta–sługa, zdany na łaskę i niełaskę możnych mecenasów, cenił sobie nade wszystko twórczą wolność i niezależność. Licznym i zajadłym krytykom swojej muzy (takim, jak choćby Tomasso Stigliani), odpowiadał śmiało i prowokacyjnie, że zna lepiej reguły poetyckiego rzemiosła niż wszyscy pedanci, a prawdziwą regułą poety jest łamanie wszelkich reguł².

Nie mniej prowokacyjnie sformułowany był program literackiej grabieży, który Marino ujawniał cynicznie wielbicielom swojego talentu. Oto poeta jest rybakim w morzu literatury. Wolno mu łowić wszędzie, choć nie wszystkie rejony jego połowów powinny być odkryte³. Dzieło Marina jest więc poetyckim palimpsestem⁴, rozkoszą i przekleństwem dla uczonych filologów, intrygującą zagadką dla psychologizujących interpretatorów, którzy na próżno szukają autentycznego ludzkiego doświadczenia w spletanym gąszczu cytatów i kryptocytatów ze staro- i nowożytnej literatury.

Poetycka kradzież, o którą oskarżał zajadle Marina Stigliani (*Dell' Occhiale*,

1627), była wręcz dla autora *La lira* powodem do sławy i honoru. Poezja Marina obracała się bowiem w samowystarczalnym świecie kultury. Rzeczywistość mogłaby dla niego w zasadzie nie istnieć. Biblioteka, galeria, teatr, gabinet osobliwości prezentowały świat ciekawszy, piękniejszy i doskonalszy niż ten, który oferowała zmysłom pospolita codzienność. Dzieła sztuki czy też traktaty naukowe stały się nie tylko tematami wierszy, ale także imitowały świat rzeczywisty, po którym poruszali się literaccy bohaterowie Marina. Zbiór *La Galeria* (1620) wypełniają opisy obrazów i rzeźb, sławne *Le Dicerie sacre* (1614) to konceptystyczne „kazania” o muzyce, malarstwie i niebie. W tekst arcydzieła Marina *L'Adone* (1623) wplecione są np. fragmenty rozpraw anatomicznych, a powie-rzchnia księżycy, dokąd dociera bohater poematu w niebiańskim wozie bogini miłości, opisana jest na podstawie traktatu Galileusza *Sidereus nuntius* (1610)⁵. Sceneria *L'Adone* to krajobrazy manierystycznych malarzy (którym zresztą składa poeta hołd w pieśni VI poematu) albo kunsztowna, sztuczna architektura ogrodów późnego renesansu, takich jak choćby villa Pratolino⁶.

Marino jest bowiem poetą kryzysu kultury, znajdującej się w stanie bezpłodnego uwiąznięcia i skostniałości (w terminologii Oswalda Spenglera jest to stadium cywilizacji⁷), którego wyrazem w filozofii był sceptycyzm a w sztuce – manieryzm. Wielkie marzenia renesansu, stawiającego przed człowiekiem zadania ponad siły, okazały się – jak wszystkie marzenia – nierealne. Podmuch okrutnych wojen, wywołanych nie tylko politycznymi konfliktami, ale i reformacyjną dyskusją (sprovokowaną przecież w dużym stopniu przez dociekliwość humanistów), rozwiął nadzieje epoki, że boskiej harmonii kosmosu może odpowiadać harmonia ziemskiego bytowania człowieka. Tak ważne dla renesansu dążenie do uniwersalnej jedności doprowadziło paradoksalnie do głębokich podziałów. Rozpadł się niewzruszony paradygmat wiedzy, wszelkie poznanie stało się relatywne i niepewne, w świecie religii pojawiły się bolesne i niepokojące podziały. Labirynt, manierystyczny emblemat świata, ukrywał prawdę, że człowiek skazany jest na próżne błądzenie⁸.

Od połowy XVI wieku, wraz z załamaniem się renesansowego optymizmu, sztuka wyzbywa się ambicji wpływania na rzeczywistość, staje się zaś azylem dla tych, którzy chcą uciec od niepewności i niepokojów. Chaosowi świata przeciwstawia się więc artystyczną, intelektualną dyscyplinę, która jednak nie prowadzi do kojącej pewności rozwiązań charakterystycznej dla klasycznego renesansu, lecz odkrywa wciąż intrygujące niespodzianki. Sztuka nie podziwia już świata, lecz dziwi się mu.

Sceptycyzm i niewiara, dręczące umysły tej epoki, powodują niemal całkowite odwrócenie się sztuki od rzeczywistości. Doświadczenie świata zostaje sprowadzone do erotycznego doznania, które zresztą jest w twórczości manierystów czysto cerebralne.

Tylko w zamkniętym świecie kultury, w którym króluje ludzki intelekt, artysta może być wolny, może być bogiem.

Zużyte formy renesansu, wytarte chwytły poetyckie funkcjonują nadal, ale w postaci hiperbolicznej, nad miarę zintensyfikowanej, co wywołuje wrażenie sztucznej afektacji formalnej⁹.

Dla Marina nie ma zresztą zasadniczej różnicy pomiędzy sztuką a światem. On widzi świat przez sztukę, jakby antycypując heglowski paradoks – oto piękno natury jest odbiciem piękna sztuki¹⁰. Można powiedzieć, że świat jawi się neapolitańskiemu mistrzowi w postaci gigantycznego *carmen figuratum*, a wiersz jest po prostu transkrypcją na słowa i dźwięki cudownej kosmicznej struktury¹¹.

Pozornie kultura pożera naturę, choć w tym akcie kanibalizmu jest wiele rozpacz. Nawet największa teatralna dekoracja nie obejmie wszystkiego – za jej przepychem czai się nieznanne; groźne strefy niepojętej ciemności rozciągają się za wysokim murem jasnych ogrodów Miłości opisanych w *L'Adone*.

W kaskadzie obrazów, słów i dźwięków, w intelektualnej dyscyplinie wiersza Marino ukrywa lęk przed niezrozumiałym światem. Nie ratuje go też wiara – religijna poezja autora *La Lira* jest doskonała i perwersyjnie zimna, jak manierystyczne obrazy Bronzina. Poeta bawi czytelnika studiowaniem sztucznej (bo przecież namalowanej, napisanej, pomyślanej przez człowieka) księgi natury, wyszukiwaniem zaskakujących analogii i związków w tym wielkim *carmen figuratum*. Ale ruch jego myśli jest jałowy – niezwykle pomysły, koncepty, organizujące marinistyczne fajerwerki poetyckie wyczerpują się w swym własnym rozpędzie. Prowadzą bowiem donikąd, nie odkrywają nowych obszarów dla ludzkiej myśli, co najwyżej wywołują zachwyt dla zręczności intelektu autora, który zresztą przemija, gdy odkładamy wiersz na bok i nie jesteśmy już w bezpośrednim władaniu jego magii. W tym przedziwnym świecie retoryka staje się jedyną niezawodną formą poznania¹². Cuda stylu mają zastąpić czytelnikowi cuda natury.

Marino nie wierzy w poznanie, przeniknięcie jakiegokolwiek rzeczy należącej do świata. Ufa zaś w swój talent, który pozwala u tworzyć nowe światy, albo – skromniej – dodawać do istniejącego świata nowe rzeczy. Trafnie uchwycił tę cechę jego talentu Borges, w pięknym eseju *Żółta róża*, opisującym śmierć poety:

„Wtedy nastąpiło objawienie. Marino ujrzał różę, tak jak Adam mógł ją ujrzeć w raju, i poczuł, że istnieje ona w swej własnej wieczności, nie w jego słowach, że możemy mówić o jakiejś rzeczy lub opiewać ją, ale nie możemy jej wyrazić, i że wysokie, wspaniałe tomy, tworzące w jednym z rogów sali złocisty półmrok, nie są (jak to wyjaśniła jego próżność) zwierciadłem świata, lecz tylko jeszcze jedną rzeczą do świata należąca”¹³.

Marino dziedziczy wielką tradycję retoryczną, ale by tchnąć w nią nowe życie, musi wciąż uciekać się do efektów ekstremalnych, za co płaci drogą cenę.

Nawet zwolennicy jego talentu¹⁴ zwracali uwagę na abolutną beznamietność tej poezji. Marino jest poetą skrajności. W jego liryce (podobnie zresztą jak w poemacie *L'Adone*) są tylko nieznośna rozkosz i głębokie cierpienie – brak zaś prawie stanów pośrednich¹⁵. Wynika to ze szczególnego zamiłowania do hiperboli, antytezy, paradoksu, oksymoronu. Nigdy też nie pociągają go łatwe, chciałoby się powiedzieć: naturalne rozwiązania kompozycyjne. Kunsztowne konkatencje z jednej strony narzucają twórcy surową dyscyplinę, z drugiej jednak sprawiają, że forma wiersza jest zawsze otwarta na następny element, który coraz bardziej oddala nas od punktu wyjścia. Nigdy nie wiemy, kiedy poeta zepnie pierwsze i ostatnie ogniwo łańcucha słów. Jego decyzja jest czysto arbitralna, wynikająca z wewnętrznej struktury wiersza, a nie z natury opisywanej rzeczy. Marino odkrywa jakby chaotyczną nieskończoność świata (profuzji bytów odpowiada profuzja słów), ale odgradza się wciąż od niej soczewką intelektu, który śmiało buduje i zamyka konceptyczne pointy, ocalając – choć na chwilę – kosmiczny porządek¹⁶.

Wierszem rządzą prawa niemal geometryczne. Na plan pierwszy wybija się jego symetria, oparta na paralelizmie, chiazmie albo dwupiętrowym zwykle i dwuczłonowym *versus rapportati*¹⁷.

Do symetrii zmierzają też słynne aliteracje Marina. Oto np. kogut, „dzienny ptak” z Pieśni drugiej *L'Adone*:

cON garrITI ITeraTI il mONdo desta...¹⁸

W porównaniu z tradycją, którą we włoskiej liryce reprezentowali przede wszystkim petrarkiści, Marino autonomizuje warstwę foniczną wiersza. Jak XVII-wieczny kompozytor buduje dźwiękowe geometrie, swobodnie kojarząc brzmienia i sensy¹⁹. Nie chodzi mu już tylko o harmonię dźwięków, która umożliwi płynność wypowiedzenia. Przez paronomazję, kalambury, gry słów, dźwięki budują i wspierają koncepty.

Gwiazda Giambattisty Marina rozbłysła nagle i jasno, i tak samo nagle zgasła. Poeta, którego sława w krótkim czasie obiegła Europę, równie szybko został prawie zapomniany. Tomasso Stigliani, kolega po piórze i główny literacki adwersarz Marina, przeprowadził frontalny atak na poetę już po jego śmierci (1627). Może to przypadek, ale potępieniu literata towarzyszyło potępienie kościelnej cenzury. W roku 1627 wpisano dzieła Marina do *Indeksu ksiąg zakazanych*. Triumfy w całej Europie święcił jeszcze przez pewien czas pseudoreligijny poemacik *La Strage de gli Innocenti* (wyd. 1632), ale pozycji poetyckiego króla wieku Marino nie odzyskał już nigdy. Pozostał zaś twórcą wywołującym emocje, poddawanym gwałtownej krytyce. Jego twórczość przez wiele lat była synonimem zepsucia gustu, literackiej dekadencji. Wydaje się jednak, że pod ko-

niec XX stulecia przyszedł wreszcie czas Marina. Zimna gwiazda tej szalonej poezji umysłu znów świeci jasno na naszym postmodernistycznym niebie²⁰.

2. SATELICI

W Polsce sława Marina przetrwała zresztą aż do końca XVII wieku. W roku 1683 Stanisław Herakliusz Lubomirski w *Rozmowach Artaksesa i Ewandra* spu-entował na swój sposób wieloletni spór zwolenników Tassa i Ariosta, przyznając palmę pierwszeństwa... autorowi *L'Adone*:

„Pospolitymi zaś narodów językami, co zowią 'in vulgari', wiele mądrych ludzi siłę mądrze i wybornie poezyje pisało. Ale między wszystkimi Marinus, Włoch, najpierwsze moim zdaniem ma miejsce, a osobliwie księga jego o Adonie, oktawą złożona, nie ma żadnej, która by się jej w wdzięczność stylu, obfitość conceptów i słów bogatych i żywych piękność porównać mogła. Sonety jego i idylie są także dziwnie piękne i uczone. Po nim Tassus, co go 'Gofredem' Kochanowski tytułował i z włoskiego przetłumaczył, w poważnym stylu między pierwszymi mieć może miejsce, Ariost także pięknie rzecz swoją i obficie poezyją ozdobił”²¹.

Opinia Lubomirskiego nie była bynajmniej li tylko wyrazem anachronicznych gustów literackich magnackiego pisarza-amatora. W tym samym mniej więcej czasie spod pióra autorów – o dziwo! – zakonnych wychodzą jeszcze dwa przekłady utworów Giambattisty Marina. Na przełomie stuleci XVII i XVIII pracują anonimowy tłumacz z kręgu bazylianów, autor nie wydanego nigdy *Opisania zabicia niewinnych młodzianków (La Strage de gli Innocenti)*, w roku 1700 – prawdopodobnie benedyktyn – Jędrzej Wincenty Ustrzycki wydaje zaś przekład kancony VII i kancony X z tomu *La lira*, utworów o zgoła przecież świeckiej treści²².

Jeśli dodamy jeszcze, że pierwsze znane polskie tłumaczenia Marina pochodzą z roku 1622, to otrzymamy obraz blisko osiemdziesięciu lat nieprzerwanej i fortunnej obecności tego pisarza w kulturze polskiej, znaczonej tak wybitnymi nazwiskami tłumaczy i adaptatorów, jak Jan Andrzej Morsztyn czy wspomniany już Stanisław Herakliusz Lubomirski. Żaden spośród twórców nowożytnej literatury europejskiej nie może w XVII stuleciu równać się pod tym względem z neapolitańskim mistrzem²³.

Już choćby z tego powodu warto chyba zrewidować istniejący w naszej historii literatury sąd o nikłym znaczeniu marinizmu w poezji polskiej tej epoki²⁴. Wynika on, jak się wydaje, nie tylko z błędnej czasem oceny istniejących przekładów, parafraz i imitacji dzieł Marina, ale przede wszystkim z przeoczenia wpływu autora *L'Adone*, jako niedoścignętego wzorca stylistycznego, na twórczość poetów, którzy nie musieli przecież tłumaczyć jego wierszy. Najczęściej był to wpływ pośredni, jak to jest np. w przypadku naśladowców erotycznej poezji Jana Andrzeja Morsztyna²⁵. Jan Andrzej tłumaczy i parafrazuje Marina, za nim zaś

(a nie wprost za Marinem) podąża w swojej *skrzypiącej kolasce* Zbigniew Morstyn²⁶.

Jest paradoksem, że czasem tłumacze Marina w mniejszym nawet stopniu zasługują na miano marinistów niż twórcy, którzy nie sięgali, być może, wprost do jego dzieł. Czy można bowiem nazwać marinistą, a choćby i małym marinistą²⁷, Piotra Kostkę, pierwszego bodaj Polaka, który sięgnął po teksty Marina, czy też współczesnego mu ks. Mikołaja Grodzińskiego, autora przekładu kilku Marinowych madrygałów oraz spolszczenia 9 oktaw pierwszej pieśni *L'Adone*, datowanego na rok 1630, czyli w 7 lat po paryskiej *editio princeps* poematu²⁸. Płody ich głuchej Muzy warte są wspomnienia jedynie ze względu na wczesną datę powstania. Co się bowiem stało z kunsztownym, subtelnym madrygałem Marina pod piórem Piotra Kostki?

Niefortunny tłumacz zagubił całkowicie wyrafinowaną stylistykę oryginału, niezgrabnie amplifikując (a może lepiej: „łatając”) tekst to zbędnymi z punktu widzenia ekonomii Marinowego konceptu konwencjonalnymi epitetami, to znów rozbudowanym, homeryckim porównaniem, obcym przecież madrygałowi. Oto np. 8 wersom Marina (*Madrigale XXIII*) odpowiada aż 18 wersów Kostki (*Wymowka ukąszonego pocałowania*), a jednej frazie włoskiej:

Al desir **troppo ingordo**
Perdona, o Cinthia; e s'io suggo e mordo

cztery wersy, przeniesione jakby z poetyki eposu:

**Jako do swoich łupów orzeł chciwy
Z prętka przypada, ptak okrutnie mściwy,
Gdy żądzom swoim nigdy nie folguje,
Gdy dzieci swoje żywiołem ratuje –**
Tak mnie z ochoty, gdym do ciebie przypadł,
Cynthia nadobna, z skóry hym nie wypadł²⁹.

Kostka zdaje się też nie zwracać uwagi na wymyślną strukturę metryczną oryginału, zbudowanego z kombinacji 7–mio i 11–sto zgłoskowców. Cytowany przekład *Madrygału XIII* składa się w przeważającej mierze z 11–sto zgłoskowców (rymowanych parzyście). Zdarzają się tu jednak i odstępstwa, wynikające chyba z niedopracowania tekstu przez tłumacza (wersy 9, 17 i 18).

Muzyka, która dla Marina była rodzoną siostrą poezji³⁰, nie istnieje w wierszach sarmackiego poety–amatora, który jest głuchy nie tylko na subtelny rytm włoskiego wiersza, ale i na ulubione przez autora *L'Adone* efekty brzmieniowe. W konsekwencji tłumacz niszczy swym brakiem językowej precyzji i zwykłym gadulstwem cudowną architekturę Marinowych konceptów³¹.

Większość grzechów Kostki powtarza Mikołaj Grodziński. Jego *Fortuna Adonidesowa* jest przedsięwzięciem zgoła niefortunnym. Pospolita nieporadność

językowa i pompatyczne efekty oratorskie skutecznie zabijają poezję Marina. Amplifikacja jest w tym wypadku monstrualna – 72 wersom oryginału odpowiada 171 wersów tłumaczenia! Co prawda wydawcy tego dokumentu historycznego chcieli widzieć w gąszczu słów Grodzińskiego przebłyśki inwencji poetyckiej, ale są to chyba tylko *pia desideria* uczonych filologów³².

Grodziński marinistą nie był, bo nie mógł nim być pisarz–amator. Marino stawiał przed poetą, który chciał podążać jego śladem, wysokie wymagania poetyckiego kunsztu, którym nie był w stanie sprostać wierszopis sarmackiego niepróżnującego próżnowania.

Mógł zaś podjąć to wyzwanie najwybitniejszy twórca przełomu stuleci, starszy nieco od Kostki i Grodzińskiego Daniel Naborowski (1573–1640), który co prawda nie był – o ile wiemy – tłumaczem ani adaptatorem Marina, ale w jego poezji znajdujemy wiele cech bliskich marinizmowi³³.

Tak jak Marino, Naborowski jest poetą kryzysu kultury, a zarazem niezwykłym mistrzem słowa, które jednak oderwało się od rzeczy³⁴ i nie ma już wpływu na rzeczywistość. Można się nim bawić, wypełniać je różnymi znaczeniami, ale nie można mu ufać. Jego siła perswazyjna ogranicza się do konkretnych, przyziemnych spraw, jak prośba o pieniądze i magnacką protekcję. Mityczni herosi poezji, Orfeusz i Amfion, ustępują przed dworskim sztukmistrzem³⁵.

Naborowski pisze całe monografie słów (*Cień, Róża, Malina, Sól, Kur*), ukrywając za fajerwerkami poetyckiej inwencji swoją bezradność wobec rzeczy. Poeta jest tylko skarłatym demiurgiem przedmiotów, być może czasem pięknych, ale zawsze martwych.

Cudowna jest precyzja utworów Naborowskiego. Wiele spośród nich przypomina kunsztowne, dziwaczne zabawki, w których tak kochali się wówczas bogaci kolekcjonerzy, właściciele modnych gabinetów osobliwości³⁶. Naborowski zwodzi czytelnika pewnością rozwiązań, choć w gruncie rzeczy jego wiersz jest ciągłym kręceniem się w miejscu, jak linia życia, która w epigramacie *Krótkość żywota* okazuje się po prostu mikroskopijnym kołem, niewiele większym, od punktu:

...wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła³⁷.

Poeta myśli kapryśnie, kuliście. Pointa często powtarza argument wiersza. Naborowski potrafi budować mistrzowskie kompozycje łańcuchowe, geometrycznie doskonałe, choć wiodące donikąd. Hiperboliczne enumeracje otwierają nieskończoną perspektywę dla słowa poety. Wylizywać można wszak bez końca.

Organizacja foniczna utworów Naborowskiego zmierza do ideału symetrii³⁸. Zwykle główny dźwięk podaje temat wiersza. W *Soli* będzie to powtarzane natrętnie s:

Śliczna wenuS Słodzona z Stonej morSkiej piany

w *Róży* grupy ro/or, ró/ór:

Ta RÓża, ktÓRa mi się wśRÓd zimy ROzwiła

Sekwencje dźwięków często ułożone są w ten sposób, że powtarzają się w tym samym (bądź chiastycznym) porządku:

I stRASzne suROwego RAdamanta gROdy (*Cień*)
Spólny rAZ OStrym nOSEm i pAZury bywa (*Kur*)
I MY, co zieMIę MAłą, MAłe MORze MAMY (*Cień*)

Instrumentację głoskową wspierają takie figury, jak poliptoty:

Solą ziemie na ziemi wiodąc ziemskie lata (*Sól*)
Róża, kwiat z kwiatów, insze kwiatki tak przechodzi (*Róża*)

czy też bliskie marinistycznym igraszkom dźwiękowo–znaczeniowym paronomazje:

I ROZKOsz sama nigdy, lecz z tROSKĄ na poły (*Róża*)

Naborowski mógł zetknąć się z twórczością Giambattisty Marina jeszcze w czasie swojego pobytu we Włoszech, skąd powrócił prawdopodobnie w roku 1602, kiedy to w Wenecji ukazały się *Rime amorose*, pierwsza książka poetycka przysłego autora *L'Adone*, która jednak prezentowała poetę dobrze już znanego wyrobionej literackiej publiczności. Liczne podróże zagraniczne umożliwiały poza tym radziwiłowskiemu dworzaninowi śledzenie na bieżąco europejskich nowości literackich. Czy *Róży* nie można uznać np. za dźwiękową choćby parafrazę słynnego fragmentu III pieśni *L'Adone*?³⁹

Poświadczone jednym przekładem są zaś bezpośrednie związki Naborowskiego z twórczością francuskich poetów nurtu *préciosité*, na który wpłynął wyraźnie Marino, nie tylko przez swój pobyt we Fancji na dworze Ludwika XIII⁴⁰.

Do tego samego pokolenia, co Naborowski, należał zapewne Anonim, autor polskiego przekładu *L'Adone*. Porzucając na chwilę naukową ostrożność, można zaryzykować stwierdzenie, że pracował on nad tekstem Marina pomiędzy rokiem 1625 a 1647⁴¹. Jest to pierwszy europejski przekład tego arcyepoematu i zarazem jedyny tak obszerny, liczy bowiem ok. 16 tys. wersów (wobec ponad 40 tys. wersów oryginału).

Polski *Adon*, mimo braku ostatecznego szlifu⁴², jest dziełem wybitnym. Anonimowemu poecie udało się bowiem sprostać nie tylko wyrafinowanej leksyce i semantyce poematu, ale i jego mistrzowskiej retoryce. Było to zadanie bardzo trudne, co widać po chybionych próbach Kostki i Grodzińskiego. Anonim zgrab-

nie reprodukuje całe pole semantyczne erotyki oryginału, umie też oddać słownictwo z innych dziedzin, nawet tak bardzo egzotycznych dla poezji polskiej, jak botanika, ornitologia, anatomia czy chiromancja.

Natura miłości jest dla Marina wewnętrznie sprzeczna, co w planie retorycznym wyrażają oksymorony. Oto próbka świetnej roboty polskiego poety, wiernie podążającego za swym włoskim mistrzem:

Ostrowidz ślepy, Argus zaślepiony,
dziad sący, dzieciuch laty obciążony,
nieuk uczony, nagi uzbrojony,
niemy wymówca, żebrak zbogacony,
błąd ukochany i żal pożądany,
od przyjaciela cięty raz zadany,
wojenny pokój i nawałność cicha,
dusza jej nie zna, ale serce zdycha.

Chętne szaleństwo, śmiechy żałobliwe,
strudzony pokój, pożytki szkodliwe,
ucieszna szkoda, nadzieja zwątpiona,
śmiertelne życie, bojaźń ośmielona,
kruchy dyjament, szkło wielkiej twardości,
mróz pałający, zmarzłe gorącości,
zgodliwych niezgód przepaść nieśmiertelna,
smutek niebieski, a radość piekielna⁴³.

Anonim potrafił również poradzić sobie z innymi figurami myśli i słów charakterystycznymi dla stylu Marina, czasem nawet próbując wzbogacić tekst własną intencją retoryczną. Na przykład w pieśni XIV 273, 4–6 czytamy w oryginale:

Sconosciuto e il fedel, nota la fede,
mente condizion, non mente affanni.

w wersji polskiej zaś:

Wiara znajoma, wierny nieznajomy,
miłość widoma, choć stan niewiadomy.

Nawet tak skomplikowane konstrukcje, jak *versus rapportati*, znajdują w polskim autorze zgrabnego naśladowcę. Np III, 85, 7–8:

vinta la rosa, e vergognoso il giglio
l'una pallida vien, l'altro vermiglio

lilija z wstydu, róża, że przegrała,
ta wszystka zbladła, tamta szcerwieniła

Szczególnie imponujące jest zmaganie się Anonima z instrumentacjami głoskowymi oryginału⁴⁴. Oto dwa przykłady (I 131, 2; VI 46,2):

nutre di pUrO UmOr VEna VIVAce
przez KARMIą ŻYty MOKRością ŻYwiące

Scalze il pie, SCInte il Seno e SCIOlte il crine
bOSO, bEZ pASA, z włOsem rOZpuszczonym

Czasem polszczyzna daje nawet większe możliwości onomatopieczne, z czego Anonim skwapliwie korzysta:

dal'estERno fRAgOR ROtto e pERcosso
poWIETRZE ZWIERZchni TRZask i GRZmot WSKRZEsuje (VII 14,3)

Oczywiście są także w polskim *Adonie* elementy obce oryginałowi. Należy do nich przede wszystkim inwersja, której Anonim wyraźnie nadużywa, bynajmniej nie z powodu małej biegłości poetyckiej. Można raczej mówić o swoistej estetyce inwersji, która być może stanowi cechę indywidualnego stylu polskiego poety. Nie udało się także w tekście *Adona* odtworzyć kształtu wersyfikacyjnego arcypoematu Marina. Włoskie oktawy zastępują rymowane parzyście ośmiowiersze. Nie zmienia to jednak ogólnej oceny pracy Anonima, która może być określona mianem świetnej imitacji oryginału⁴⁵.

Jeśli tłumacz podążał za literą poematu Marina, to Jan Andrzej Morsztyn szedł za duchem jego poezji, śmiało współzawodnicząc z włoskim mistrzem⁴⁶. Nie wiemy, czy Morsztyn znał program literackiej grabieży sformułowany przez sławnego neapolitańczyka, postępował jednak bardzo podobnie parafrazując i kontaminując cudze teksty. Morsztynowska *Psyche* wykorzystuje np. nie tylko IV pieśń *L'Adone* oraz jej polski anonimowy przekład, ale także źródła Marina, zarówno te jawne (Apulejusz), jak i te ukryte (Ercole Udine, *La Psyche*)⁴⁷.

Liryka Jana Andrzeja charakteryzuje się tym samym intelektualnym chłodem, który cechuje utwory Marina. Jest to poezja umysłu, realizująca się w kunsztownym organizowaniu słownej przestrzeni, która istnieje demonstracyjnie obok świata rzeczywistego, w niezgodzie z jego prawami, jako sfera dokonującego się wciąż cudu. Hiperbola jest tu codziennością – prostota stylu – ekstrawagancją.

Koncepty, często zrabowane od Marina, opracowuje Morsztyn z niezrównaną maestrią. Skomplikowane architektury sumacji wznosi poeta z zadziwiającą swobodą i lekkością. Bawi go wyraźnie władza nad słowami, które posłusznie układają się pod jego piórem w długie szeregi wyliczeń, przerywane i zamykane nieoczekiwaną pointą.

Biały jest polerowny alabastr z Karrary,
Białe mleko przysłane w sitowiu z koszary,
Biały łabędź i białym okrywa się piórem,
Biała perła nieczęstym zażywana sznurem,
Biały śnieg świeżo spadły, nogą nie deptany,
Biały kwiat lilijowy za świeża zerwany,
Ale bielsza mej panny płeć twarzy i szyje
Niż marmur, mleko, łabędź, perła, śnieg, lilije.
(*O swej pannie*)⁴⁸

Figurę sumacji można też skrzyżować z manierystycznym schematem *versus rapportati*:

Tak oczy, usta, piersi, rozum, zmysł i wola
Blaskiem, farbą i kształtem ćmią, wiążą, niewola.
(*Do teje*)

Podobnie jak Naborowski, Morsztyn bada pojemność słów, wykorzystuje ich potencjał semantyczny, pisząc przewrotne monografie czasowników, przymiotników, rzeczowników⁴⁹. W cytowanym epigramacie *O swej pannie* znaczenie przymiotnika „biały” zostaje sześciokrotnie zweryfikowane przez przywołanie szeregu rzeczowników – synonimów absolutnej białości, po to, by stopniem wyższym („bielsza”) odesłać czytelnika do jakiejś bieli nie z tej ziemi, bieli idealnej, istniejącej w twarzy kochanki. Retardacja buduje kontrastowe tło dla końcowej hiperboli.

Często utwory Morsztyna opierają się na jednym czasowniku lub szeregu czasowników synonimicznych⁵⁰. W wierszu *Zapust*, którego kompozycja przybiera formę pierścienia, sześć razy powtarza się czasownik „zapuszczam”, pojawiający się zawsze nieomylnie w tej samej pozycji (na początku wszystkich strof oraz na końcu ostatniego wersu). Podobnie geometryczny porządek ma sonet *Cuda miłości* (*Lutnia*, 167), wciśnięty dodatkowo w ramy kunsztownej konkatencji:

Karmię frasunkiem miłość i myśleniem,
Myśl zaś pamięcią i pożądliwością,
Żądzę nadzieją karmię i gładkością,
Nadzieję bajką i próżnym błędzeniem.

Napawam serce pychą z omamieniem,
Pychę zmyślonym weselem z śmiałością,
Śmiałość szaleństwem pasę z wyniosłością,
Szaleństwo gniewem i złym zajątrzeniem.

Karmię frasunek płaczem i wzdychaniem,
Wzdychanie ogniem, ogień wiatrem prawie,
Wiatr zasię cieniem, a cień oszukaniem.

Logika tego wiersza jest zaiste nieubłagana. W strofie pierwszej mamy „karmię” w wersie 1 i 3, podobnie jak dwa ekspresyjne synonimy tego czasownika w analogicznych pozycjach w strofie drugiej („napawam”, „pase”). „Karmię” powraca na początku trzeciej strofy, ponieważ kunsztowny łańcuch zapętla się o punkt wyjścia.

Jeśli szukamy w tym wierszu czegoś więcej niż cudu słów, spotka nas na pewno rozczarowanie. W twórczości Giambattisty i Jana Andrzeja nie ma żadnych uczuć ani metafizycznych prawd. Zamknięci w świecie kultury poeci nie wierzą bowiem w nic poza swym talentem.

Można bez przesady stwierdzić, że w Morsztynie Marino znalazł nie tyle naśladowcę, ile twórczego kontynuatora w innym języku, artystę, który przeniknął i zasymilował tajniki jego cudownej sztuki poetyckiej⁵¹.

Marinizm w twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego nie odgrywa – wbrew cytowanej już deklaracji pana marszałka – roli istotnej. Prawdopodobnie gwiazda Marina przyświecała pierwszym próbom poetyckim młodego magnata. Trudno jednak uznać *Orfeusza* opartego na idylli neapolitańskiego mistrza (*L'Orfeo* z tomu *La Sampogna*, 1620) za dzieło udane. Lubomirski nie umiał poradzić sobie ze skomplikowaną poetyką oryginału, nie potrafił też zachować jednej poetyki tłumaczenia, wahając się pomiędzy amplifikacją a redukcją włoskiego tekstu.

Znacznie ciekawszy pod tym względem jest *Tobiasz wyzwolony*, w którym, na sposób marinistyczny, na biblijną historię nakładają się teksty Ariosta, Tassa i Marina, tworząc palimpsestową strukturę. W kilku miejscach Lubomirski inkrustuje swój tekst kryptocytatami z *L'Adone*. Na przykład pierwsza oktawa VIII pieśni Tobiasza zawiera fragment z inicjalnej strofy canto ottavo arcypoematu Marina. Nie jest to bynajmniej przypadek. Obie pieśni mają tę samą funkcję w planie narracyjnym, mówią bowiem o szczęśliwym uwieńczeniu miłosnych zapalów Adona i Wenery (w niemoralnym poemacie Marina) oraz Tobiasza i Sary (w świętej historii Lubomirskiego). Takich bezpośrednich związków jest z pewnością więcej (np. proemium pieśni XI Tobiasza i wstęp do pieśni XV *L'Adone*). Najciekawsze jest jednak samo zastosowanie marinistycznej poetyki literackiej grabieży i uczonej, często polemicznej, intertekstualnej aluzji⁵².

Lubomirski należał do ostatnich polskich marinistów, podobnie jak Jędrzej Wincenty Ustrzycki, który pierwszy spolszczył kancony Marina, z troską o wierne odwzorowanie ich warstwy wersyfikacyjnej. Przekłady oddają bowiem zarówno układ rymów oryginału, jak i naśladują jego miarę metryczną. Niestety, pracy Ustrzyckiego brakuje polotu i retorycznej maestrii charakterystycznej dla stylu Marina. Można go więc jedynie uznać za zręcznego rzemieślnika, pozbawionego jednak (niezbędnego prawdziwemu poecie) *ingenium*.

Ponad literackie rzemiosło nie wznosi się też zapewne anonimowy przekład *La Strage de gli Innocenti*, choć z oceną tego tekstu należałoby raczej poczekać

do jego krytycznej edycji. Tłumacz zachował układ rymów oktawy, ale rozszerzył jej miarę metryczną do 13–zgóskowca. Nie można mu też odmówić retorycznej biegłości i wrażliwości na dwuznaczną zmysłowość oryginału. Oto np. fragment III(57) pieśni poematu:

Niewiniątko z przestachu, mizerne pachole,
Znając niebezpieczeństwo swej śmierci gotowe,
Ni zajączek od chartów w kniejnym kryje dole,
Tak się zniża, tulając w tę stronę i owę.
Nie znając, doznawa, jakie są strachu bole,
Od żelaza w pieluszki kryje swoją głowę,
Takie miał w tym pojęcie, choć w latach dziecienny,
Umiał bać się śmierci, kryć od srogiej ruiny⁵³.

Jak widać z tego pobieżnego zarysu, zimna gwiazda Giambattisty Marina przyciągała zarówno przedstawicieli XVII–wiecznej elity intelektualnej, jak i zwykłych amatorów zabawy piórem. Autor *L'Adone* był niedościgłym wzorem kunsztownego stylu⁵⁴, niewielu jednak spośród jego naśladowców rozumiało naprawdę istotę tej poezji, która – przy całym swoim pyszałkowatym narcyzmie – wyrażała zagubienie człowieka u progu nowej epoki, w której wszystko – idee, wartości, rzeczy, słowa – raz na zawsze przestało być jednoznaczne.

Przypisy

¹ Pragnę w tym miejscu podziękować mojemu przyjacielowi, profesorowi Luigiemu Marinellemu, który uczył mnie podziwu dla poezji Marina. Bez jego inspiracji ten tekst nie zostałby nigdy napisany.

² Por. M. Pieri, *Nota al testo*, w: G. Marino, *L'Adone*, t. II, Roma 1977, s. 759.

³ G. Marino, *Lettere*, ed. M. Guglielminetti, Torino 1966 oraz L. Marinelli i K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie*, w: Giambattista Marino/Anonim, *Adon*, t. II, Roma–Warszawa 1993, s. 19; G. Pozzi, *Prefazione*, w: G. Marino, *L'Adone*, t. II, Milano 1976, s. 88–89.

⁴ Por. L. Marinelli, *Dwie Psyche polskiego baroku*, w: *Ricerche slavistiche*, XXXVIII(1991), s. 177–195.

⁵ *L'Adone*, X,39–45, por. też G. Pozzi, *Commento*, w: Marino, *L'Adone*, dz.cyt., t. II, s. 440–442.

⁶ Tamże, s. 261.

⁷ Zob. A. Kołakowski, *Spengler*, Warszawa 1961, s. 185.

⁸ Por. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957,

⁹ Zob. D. Alonso, *Potworność i piękność w „Polifemie” Gongory*, w: *Sztuka interpretacji*, oprac. H. Markiewicz, t. I, Wrocław 1973, s. 121–122.

¹⁰ Por. H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 1979, s. 121.

¹¹ G. Pozzi, *Prefazione*, dz.cyt., s. 55.

¹² Tamże, s. 14.

¹³ J.L. Borges, *Żółta róża*, w: *Twórca*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1974, s. 28,

¹⁴ G. Pozzi, *Prefazione*, dz.cyt., s. 53.

- ¹⁵ Tamże, s. 52–53.
- ¹⁶ W traktacie Tesaura *Il canocchiale Aristotelico* luneta jest cudowną machiną, budującą metaforyczne analogie.
- ¹⁷ G. Pozzi, *Prefazione*, dz.cyt., s. 75–87.
- ¹⁸ Wszystkie cytaty z *L'Adone* na podstawie edycji G. Pozziego, dz.cyt.
- ¹⁹ Tamże, t. II, s. 13.
- ²⁰ Zob. M. Pieri, *Per Marino*, Padova 1976, s. 276.
- ²¹ S.H. Lubomirski, *Wybór pism*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1953, s. 218–219.
- ²² Na ten temat J. Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*, Wrocław 1974, s. 152–172.
- ²³ Dużą popularnością cieszył się też Tasso, ale przede wszystkim jako autor *Gofreda*.
- ²⁴ J. Lewański, dz.cyt., s. 172.
- ²⁵ Zob. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., t. II, s. 156–16.
- ²⁶ Określenie zaczerpnięte ze wstępu do *Muzy domowej* Zbigniewa Morsztyna, zob. Z. Morsztyn, *Muza domowa*, oprac. J. Durr–Durski, t. I, Warszawa 1954, s. 101.
- ²⁷ Tak nazwała Kostkę i Grudzińskiego Alina Nowicka–Jeżowa w referacie *Marino i Sarmaci. Uwagi o sztuce przekładu*, wygłoszonym w roku 1991 na sesji naukowej *Wśród poetów barokowych*.
- ²⁸ Grodzińskiemu poświęciła szczególnie wiele uwagi Alina Nowicka–Jeżowa, zob. tejsze: *Mikołaj Grodziński – pierwszy polski uczeń G.B. Marina*, w: *Prace Historycznoliterackie*, z. 17, Kraków 1970, s. 49–81, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. CCXLV; *O twórczości i życiu Mikołaja z Grodna Grodzińskiego, poety i publicysty XVII wieku*, tamże, z. 21, s. 9–25; *Madrygaty staropolskie*, Wrocław 1978, s. 17–18 i 53–57; zob. też: A. Nowicka–Jeżowa, Luigi Marinelli, *Mikołaja Grodzińskiego próba przekładu poematu Giambattisty Marina*, w: „Ogród”, nr 2/6, 1991, s. 12–15; tamże znajduje się krytycznie opracowany tekst przekładu Grodzińskiego.
- ²⁹ Cyt za: J. Lewański, dz.cyt., s. 45.
- ³⁰ Zob. G. Marino/Anonim, *Adon*, dz.cyt., t. I, s. 259: Są Poczycja z Muzyką rodzone, / co ludzie cieszyć zwykły utrapione...
- ³¹ Por. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 16–19
- ³² A. Nowicka–Jeżowa, L. Marinelli, dz.cyt., s. 14.
- ³³ Zob. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 27–28.
- ³⁴ M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris 1966, s. 58.
- ³⁵ Zob. K. Mrowcewicz, *Poeta z cyrklem*, w: „Twórczość” nr 6 1989, s. 74–92.
- ³⁶ Por. K. Mrowcewicz, *Skamieniata langusta i suszony kameleon. O panegirykach Daniela Naborowskiego*, w: *Literatura i instytucje*, Warszawa 1994, s. 143–144.
- ³⁷ Cytaty z wierszy D. Naborowskiego na podstawie edycji *Poezje*, oprac. J. Dürr–Durski, Warszawa 1961; tekst *Soli* został opublikowany w: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993.
- ³⁸ O instrumentacji głoskowej u D. Naborowskiego zob. K. Mrowcewicz, *Skamieniata langusta...* dz.cyt., s. 147–148.
- ³⁹ L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 28.
- ⁴⁰ Na związki Marina z *préciosité* wskazują: C.W. Cabeen, *L'influence de G.B. Marino sur la littérature française dans la première moitié du XVIIe siècle*, Grenoble 1904 oraz R. Latuillere, *La Préciosité*, Genève 1966, s. 313–323; ciekawostką może być fakt, że Marino zetknął się osobiście z autorem wiersza, który tak pięknie spolszczył D. Naborowski (Honorat Laugier de Porcheres, *Sur les yeux de madame la duchesse de Beaufort – Na oczy królowny angielskiej...*) Stało się to w Turynie na przełomie 1602–1603; na ten temat: Y. Fukui, *Raffinement précieux dans la poésie française du XVIIe siècle*, Paris 1964, s. 75.
- ⁴¹ Wydaje się, że przekład Anonima znany był J.A. Morsztynowi już w czasie pracy nad *Kaniką*, czyli w roku 1647; zob. na ten temat bliżej; L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 30–32.

⁴² Poemat nigdy zapewne nie był ukończony; zob. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 65–69.

⁴³ Wszystkie cytaty z anonimowego przekładu *L'Adone* na podstawie wydania: G. Marino/Anonim, *Adon*, dz.cyt.

⁴⁴ Na ten temat: L. Marinelli, *Figure foniche nell'anonima traduzione polacca dell'Adone di Giambattista Marino*, w: *Munera polonica et slavica Ricardo Lewański oblata*, Udine 1990, s. 153–171. Z tej pracy pochodzą wszystkie zacytowane tu przykłady.

⁴⁵ L. Marielli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 21–22 oraz 32–40.

⁴⁶ Tamże, s. 19–21.

⁴⁷ L. Marinelli, *Dwie Psyche...* dz.cyt., oraz G. Marino/Anonimo, *La Noveletta/Bajka, La Psyche polacca. Migrazione del IV canto dell'Adone*, Parma 1992.

⁴⁸ Cytaty z poezji J.A. Morsztyna na podstawie edycji *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971.

⁴⁹ Pisze o tym A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn i Marino – poeci dwóch kultur*, w: *Barok* nr 1 1994, s. 31–48.

⁵⁰ Kunszt poetycki Morsztyna prezentowała B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*, Wrocław 1983, passim.

⁵¹ Zob. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 19–21; na odmiennność poetyckiego świata Morsztyna wskazywała A. Nowicka-Jeżowa, *Morsztyn i Marino...* dz.cyt.

⁵² L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 22–26.

⁵³ Zob. J. Lewański, dz.cyt., s. 155.

⁵⁴ Bardzo interesujące są np. echa marinistycznej poetyki u A. Korczyńskiego w *Złocistej przyjaźni zdradzie*, na które zwrócił już uwagę W. Weintraub, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; zob. też na ten temat: L. Marinelli, K. Mrowcewicz, dz.cyt., s. 29–30.