

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXVI, zeszyt 4

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2025



Z A Ł O Ż O N Y W R O K U 1 9 0 2
P R Z E Z T O W A R Z Y S T W O L I T E R A C K I E
I M I E N I A A D A M A M I C K I E W I C Z A

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny),
TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego),
ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL, ADAM DZIADEK, LUIGI
MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZĘDA, ANDRZEJ SKRENDO,
AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STEPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO / MIDJOURNEY

Opracowanie redakcyjne i korekta: DOROTA FIRKOWSKA,
INEZ KROPIDŁO, AGNIESZKA MAGREL, IZABELA POPRAWA,
ANNA SZKUDLARZ, WIKTORIA TWOREK, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: LUIZA PINDRAL

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki
w ramach programu wydawniczego *Inne Tradycje*.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego w ramach dotacji celowej nr 90/DF-VII/2025.



Instytut
Książki
@Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław-Warszawa 2025

Objętość: ark. wyd. 19,5; ark. druk. 15,75
Nakład: 400 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Elżbieta Skibińska, Między podziwem a frustracją. Przypisy tłumacza do pierwszego francuskiego przekładu „Pana Tadeusza”	5
Anna Choma-Suwała, „Melodia słów”. Ukraińskie przekłady poezji Józefa Łobodowskiego	27
Sara Quondamatteo, Inny XX wiek Czesława Miłosza i Nicoli Chiaromontego. Historia kosmopolitycznej formacji intelektualnej	45
Emily Apter, Bałkańska wieża Babel – strefy przekładu, strefy działań militarnych. (Z angielskiego przełożyła Olga Mastela)	69
Osman Firat Baş, „No dobrze, ale czyżby wszystkie dzieci polskie były niegrzeczne”. Percepcja losów wojennych Polski i Polaków w tureckiej poezji lat czterdziestych XX wieku	81

Zagadnienia języka artystycznego

Justyna Dąbkowska-Kujko, Dosłowność przekładu – problemy i konsekwencje. Casus staropolskiego tłumaczenia dialogu „De constantia” Justusa Lipsjusza	95
Adam Poprawa, Bajroniczny Mroźek. O pewnym epizodzie przekładowym	115
Przemysław Pietrzak, W sprawie gatunkowych obrazów świata. Część 2	127

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Anna Rzepka, „Lusiady albo Portugalczycy” w świetle korespondencji tłumacza, Dionizego Piotrowskiego	149
Agata Grabowska-Kuniczuk, Zawód: żona pisarza. Oktawia Głowacka (Prusowa)	185
Joanna Lekan-Mrzewka, Z archiwum „Kuriera Warszawskiego”. Listy Elizy Orzeszkowej do Franciszka Olszewskiego pisane w latach 1887–1896	199
Dorota Samborska-Kukuć, Przed katastrofą. Władysław S. Reymont i Wanda ze Starzyńskich Szczukowa	221

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Włodzimierz Appel, Spolszczona „Odyseja” Antoniego Libery. Rec.: Homer, Odyseja. Spolszczył, opracował Antoni Libera. Wstęp, przypisy, indeks Antoni Libera. Posłowie Ryszard Legutko. Warszawa 2024	237
Sylwia Borowska-Kazimiruk, Konstelacje – opowieść otwarta. Rec.: Weronika Szulik, Konstelacje Romana Jaworskiego. Witkacy, Irzykowski, Brzozowski. Warszawa 2024	245

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Elżbieta Skibińska, <i>Between Admiration and Frustration. Translator's Footnotes to the First French Translation of "Pan Tadeusz" ("Master Thaddeus")</i>	5
Anna Choma-Suwała, <i>"Melodia słów" ("Melody of Words"). Ukrainian Translations of Józef Łobodowski's Poetry</i>	27
Sara Quondamatteo, <i>Czesław Miłosz and Nicola Chiaromonte's Different 20th Century. A History of a Cosmopolitan Intellectual Formation</i>	45
Emily Apter, <i>Balkan Babel: Translation Zones, Military Zones. (Translated from the English by Olga Mastela)</i>	69
Osman Firat Baş, <i>"No dobrze, ale czyżby wszystkie dzieci polskie były niegrzeczne [Well, but Are All Polish Children Naughty]". Perception of Wartime Fate of Poland and Poles in Turkish Poetry of the 1940s</i>	81

Problems of Artistic Language

Justyna Dąbkowska-Kujko, <i>Literalness of Translation—Problems and Consequences. The Case of the Old-Polish Translation of Justus Lipsius' Dialogue "De constantia" ("On Constancy")</i>	95
Adam Poprawa, <i>Byronic Mroźek. On a Translational Episode</i>	115
Przemysław Pietrzak, <i>On the Issue of Generic Worldviews. Part 2</i>	127

2. MATERIALS AND NOTES

Anna Rzepka, <i>"Lusiady albo Portugalczycy" ("The Lusiads or the Portuguese") in the Light of the Correspondence of Dionizy Piotrowski—the Translator</i>	149
Agata Grabowska-Kuniczuk, <i>Occupation: the Writer's Wife. Oktawia Głowacka (Prusowa)</i>	185
Joanna Lekan-Mrzewka, <i>From the Archive of "Kurier Warszawski" ("Warsaw Daily"). Eliza Orzeszkowa's Letters to Franciszek Olszewski from the Years 1887–1896</i>	199
Dorota Samborska-Kukuć, <i>Before the Accident. Władysław S. Reymont and Wanda Szczukowa de domo Starzyńska</i>	221

3. REVIEWS AND SURVEYS

ELŻBIETA SKIBIŃSKA Uniwersytet Wrocławski

MIEDZY PODZIWEM A FRUSTRACJA

PRZYPISY TŁUMACZA

DO PIERWSZEGO FRANCUSKIEGO PRZEKŁADU „PANA TADEUSZA”

Stefania Skwarczyńska ubolewała w pracy *Genealogia francuskiej legendy o pobycie Mickiewicza w La Chênaie*, że polscy literaturoznawcy nie zainteresowali się twórczością Krystyna Ostrowskiego ani jego rolą w kształtowaniu polsko-francuskich stosunków czasów Wielkiej Emigracji. Stwierdzała: „A szkoda – bo przecież K. Ostrowski jako krytyk i komentator urabiał w świecie opinię o Mickiewiczu”¹. Niniejszy szkic nie ma ambicji realizowania postulatu dającego się wyczytać między wierszami pracy Skwarczyńskiej². Jego celem jest refleksja nad ewentualnym wpływem przypisów Ostrowskiego – tłumacza *Pana Tadeusza* – na możliwy odbiór poematu we francuskim przekładzie. A także – jeśli potraktować poczynione obserwacje jako pewne studium przypadku dotyczące funkcjonowania przypisów tłumacza – zwrócenie uwagi na specyficzny sposób ich wykorzystania, odbiegający od tego, czego oczekuje się na ogół od owej kategorii peritextu, zastosowanej w praktyce przekładowej.

W dalszym ciągu zostaną przywołane propozycje teoretyczne Gérarda Genette’a oraz Jacques’a Derridy odnoszące się do przypisów, następnie przypomniane okoliczności powstania francuskiego przekładu poematu Adama Mickiewicza i kolejnych jego wydań, a wreszcie – w zasadniczej części artykułu – omówione przypisy wprowadzone przez tłumacza³.

¹ S. Skwarczyńska, *Genealogia francuskiej legendy o pobycie Mickiewicza w La Chênaie*. W: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957, s. 588. Autorka omawia w tekście właśnie efekt takiego oddziaływania; innego przykładu dostarczają przypisy kolejnych francuskich tłumaczy *Pana Tadeusza*, którzy odwołują się do not K. Ostrowskiego, a nawet je powtarzają – zob. E. Skibińska, *Revisiter les retraductions françaises de „Pan Tadeusz”: autoréflexivité dans les péritextes des (re)traducteurs* („Acta Universitatis Wratislaviensis. Romanica Wratislaviensis” t. 71 (2024)).

² Choć kwestia nadal pozostaje niezbadana. Jak zauważają A. Cetera-Włodarczyk i A. Kosim (*Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*. Cz. 1: *Zasoby, strategie, recepcja*. Warszawa 2019, s. 268): „Właściwa ocena roli, jaką odegrał Ostrowski w kreowaniu obrazu Polski i jej historii za granicą, wymaga szerszych badań historycznych”.

³ Studium wyrasta z prowadzonych od lat dziewięćdziesiątych XX w. badań nad francuskimi przekładami *Pana Tadeusza*, których efektem była monografia *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”* (Wrocław 1999) oraz późniejsze artykuły.

Przypis tłumacza: narzędzie sprzymierzeńca autora czy miejsce transgresji?

Paratekst to coś, „dzięki czemu tekst staje się książką i jako książka trafia do czytelnika, czy też – ogólniej – publiczności”; taką definicję sformułował Gérard Genette we wprowadzeniu do książki *Seuils* (Progi), poświęconej elementom paratekstowym⁴. Periteksty (tytuł, nazwisko autora, przedmowa, motto, dedykacja, przypisy...) oraz epiteksty (recenzje, wywiady na temat dzieła, korespondencja...) nie są dla niego zwykłymi uzupełnieniami ulokowanymi wokół tekstu. Stanowią miejsce, w którym realizuje się pewna strategia oddziaływania na odbiorcę, mająca prowadzić do „dobrego przyjęcia tekstu i jego lektury właściwej, czyli takiej, jaką zakłada autor i jego sprzymierzeńcy”⁵.

W rozdziale dotyczącym przypisu Genette tak charakteryzuje ten peritekst: „Przypis to wypowiedź o różnej długości (wystarcza jedno słowo) odnosząca się do bardziej lub mniej określonego segmentu tekstu i umieszczona albo obok niego, albo w odniesieniu do niego”⁶. Dowodzi jednocześnie, że przypis – „gatunek”, który z definicji ma postać punktów, kawałków, jakby proszku, by nie rzec: pyłu, czasem zaś tak ściśle powiązany jest z konkretnym szczegółem konkretnego tekstu, że traci samodzielne znaczenie”⁷ – bynajmniej nie powinien być lekceważony. Tę opinię potwierdzają liczne studia przypadków, powstałe w ciągu dziesięcioleci dzielących nas od roku ukazania się książki francuskiego teoretyka, a dotyczące przypisów i sposobów ich stosowania; uświadamiają one też, że „nieuchwytnie i ulotne” (jak je określa Genette⁸) przypisy stanowią kategorię paratekstów o rozmaitych funkcjach, pozwalającą na zaspokojenie bardzo różnych potrzeb ich autorów (np. komentatora, tłumacza, autora wydania krytycznego czy komentowanego, w tym także samego autora tekstu głównego, jeśli decyduje się opatrywać go przypisami). Ale również dzięki owym studiom udaje się zobaczyć, że – wbrew przekonaniu Genette’a, iż przypis, jako jeden z paratekstów, ma zapewnić „właściwą lekturę dzieła” – zaspokajanie tych potrzeb nie musi takiemu odczytaniu sprzyjać⁹.

Podobną rolę przypisów sygnalizował w artykule powstałym w tym samym czasie Derrida¹⁰. Zwrócił on uwagę na „topologię” przypisu, jego usytuowanie w relacji do tekstu głównego: na dole strony, czyli pod tekstem głównym; na końcu książki, czyli po tekście głównym. Takie umiejscowienie rodzi określoną hierarchię, przestrzenną, ale i symboliczną. Przypis jest podporządkowany tekstowi głównemu; rów-

⁴ G. Genette, *Seuils*. Paris 1987, s. 7: „*Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public*”.

⁵ *Ibidem*, s. 8: „*lieu privilégié d'une action sur le public pour assurer au texte un meilleur accueil et une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés*”.

⁶ *Ibidem*, s. 293: „*Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment*”.

⁷ *Ibidem*: „*genre dont les manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérisées, pour ne pas dire poussiéreuses, et souvent si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome*”.

⁸ *Ibidem*, s. 314: „*éluives et fuyantes*”.

⁹ Zob. *Annotation and Its Texts*. Ed. S. A. Barney. New York – Oxford 1991. – *L'Espace de la note*. Études réunies et présentées par J. Dürrenmatt, A. Pfersmann. Rennes 2004. – H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*. Kraków 2004. – K. Batchelor, *Translation and Paratext*. London 2018.

¹⁰ J. Derrida, *This Is Not an Oral Footnote*. W zb.: *Annotation and Its Texts* (transl. M. G. Hanly).

niez jego autor znajduje się w sytuacji podporządkowania wobec autora tekstu głównego. Jednak – paradoksalnie – właśnie to podporządkowane miejsce i ta hierarchia są źródłem pewnych cech przypisu i zjawisk związanych z jego statusem.

Już samo istnienie hierarchii – twierdził Derrida – dopuszcza ewentualność nieposłuszeństwa, transgresji, naruszenia prawa. Autor przypisu, sam przypis – mogą odwrócić hierarchię i zająć pozycję dominującą. Z powodów czysto topologicznych samo podporządkowanie przypisu, wynikające z umieszczenia go na dole strony, paradoksalnie może zapewnić mu niezależność:

Przypis na dole strony jest także tekstem samym w sobie, raczej płynnym, względnie zdekontekstualizowanym albo zdolnym do stworzenia własnego kontekstu w taki sposób, że można go czytać osobno, szybko i bezpośrednio. Jest nawet możliwe [...] rozpoczęcie lektury od przypisów na dole strony i szukanie w nich – słusznie lub nie, w zależności od przypadku – wskazówek strategicznego ukierunkowania [...]¹¹.

Wreszcie – do istotnych cech przypisów należy według Derridy ich cel, czyli dostarczenie informacji:

na ogół przypisy coś mówią; coś „stwierdzają” albo dodają; odpowiadają na potencjalne pytanie czytelnika. Nie pojawiają się po to, żeby postawić pytanie; nie stawiają pytań ani autorowi, ani czytelnikowi. [...] W naszej kulturze [...] przypis jest komentarzem, [...] który pozwala wprowadzić informację; dlatego określiłem przypis jako należący do porządku teoretyczno-stwierdzającego bądź opisowego¹².

To ostatnie spostrzeżenie zdaje się szczególnie dobrze stosować do przypisów tłumacza: traktowany jako technika translatorska, przypis pozwala przede wszystkim uzupełnić pewne braki w wiedzy odbiorcy przekładu, spodziewane u członka wspólnoty kulturowej innej niż adresaci oryginału. Jednak – poza tą niejako podstawową funkcją przypisu tłumacza – badanie praktyk przekładowych ujawnia także inny jego aspekt, bliski temu, w który wpisują się wspomniane przez Derridę zjawiska związane z odwróceniem hierarchii¹³. Czytane łącznie, przypisy tłumacza są najbardziej widocznym świadectwem i śladem jego swobody, miejscem, gdzie najbardziej ujawniają się jego podmiotowość i subiektywizm:

To właśnie tłumacz, kiedy opatruje tekst przypisem, nie tylko decyduje o tym, które elementy tekstu głównego uzna za „godne” lub wymagające objaśnienia, ale też w objaśnienie to wpisuje własną hierarchię ważności rzeczy (w postaci informacji wyselekcjonowanych do umieszczenia w przypisie), a niejednokrotnie również własne oceny zjawisk (kiedy otwarcie lub ukrycie polemizuje z autorem lub go poprawia)¹⁴.

Przypis – podobnie jak i inne parateksty – jest więc przede wszystkim miejscem wzbogacania, rozrastania się (i materiału tekstowego, i treści), a oprócz tego –

¹¹ *Ibidem*, s. 194: „The footnote is also a text unto itself, rather detached, relatively decontextualized or capable of creating its own context, such that one can read it quickly and directly for itself. One can even begin [...] by reading the footnotes and by looking to them, rightly or wrongly according to the case, for the strategic pre-orientations [...]”.

¹² *Ibidem*, s. 197–198: „As a rule, annotations or notes say something; they «state» or add something, they answer a potential question by the reader. They do not pose questions: they do not interrogate either author or reader. [...] in our culture the note is a remark [...] whose purpose is to introduce a piece of information: this is why I said it was theorico-constative”.

¹³ Zob. studia zebrane w tomie *Przypisy tłumacza* (Red. E. Skibińska. Kraków 2009).

¹⁴ E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*. W zb.: *Przypisy tłumacza*, s. 19.

użyjmy obrazu zaproponowanego przez Mireille Calle-Gruber¹⁵ – obszarem skrzyżowania, gdzie dokonują się hybrydyzacje, przeszczepy, odrzucenia, transfuzje, prowadzące do powstania rezerw energii, z których czerpie tkanka tekstu.

Pierwszy francuski przekład *Pana Tadeusza* i jego wydania

Mówiąc o pierwszym francuskim tłumaczeniu *Pana Tadeusza*, należy doprecyzować, że chodzi o pierwszy przekład całości poematu, opublikowany w postaci książkowej¹⁶. Jego autor, Krystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski (1811–1882), należał do majątnej rodziny magnackiej, której członkowie pełnili wysokie urzędy¹⁷.

¹⁵ M. Calle-Gruber, *Au titre de la promesse*. W zb.: *Paratextes. Études aux bords du texte*. Textes réunis et présentés par M. Calle-Gruber, E. Zawisza. Paris-Montréal-Torino 2000, s. 9.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*. Traduction nouvelle d'après l'édition originale de 1844 par Ch. Ostrowski. T. 2: *Sonnets. – Thadée Soplitz. – Poésies*. Wyd. 2. Paris 1845. Pomysły przełożenia poematu na francuski pojawiały się wcześniej – zob. Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Październik 1840 – maj 1844*. Warszawa 1968, s. 131. Fragment – a dokładniej część księgi X nazywana *Spowiedzią Jacka Soplicy* – ukazał się prozą w przekładzie francuskiego krytyka E. Haaga w roku 1838, w zbiorze *La Brise du Nord. Keepsake Polonais*. Stanowi ona element obszernego omówienia i streszczenia poematu przez J. Wysoucha (*Sieur Thadée. Poème polonais d'Adam Mickiewicz. Analyse*. W zb.: *La Brise du Nord. Recueil de nouvelles et de poésies*. Wyd. 2. Paris 1839), który ze względu na wagę treści tego fragmentu zamieszcza go w całości, opatrując komentarzem (*ibidem*, s. 205, przypis 1): „*Ce morceau, sauf quelques changements nécessaires, est extrait de la traduction de 'Thadée', que notre ami E. Haag va bientôt livrer au public* [Ten fragment, z kilkoma niezbędnymi zmianami, pochodzi z tłumaczenia *Thadée*, które nasz przyjaciel E. Haag wkrótce udostępni czytelnikom]”. Wspomniana tu publikacja przekładu nie doszła do skutku, ale fragment zamieszczony w *La Brise du Nord. Keepsake Polonais* został wykorzystany, z niewielkimi modyfikacjami, w przekładzie Ostrowskiego. Więcej o tym zob. J. Wysouch, „*Pan Tadeusz*”. *Analiza polskiego poematu Adama Mickiewicza*. W zb.: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*. Wybór, oprac., wstęp Z. Mitosek. Przeł. R. Forcycki. Warszawa 1999, s. 202. W tym samym tomie *La Brise du Nord. Keepsake Polonais* znajdują się także tłumaczenia Ch. Ostrowskiego wierszy *Farys i Dudarz*. Z innych utworów Mickiewicza, które wcześniej docierały do francuskiej publiczności w przekładzie, można wymienić balladę *Romantyczność*, *Ode do młodości*, *Konrada Wallenroda* i *Dziady* (zob. więcej F. Ziejka, *Inconnus, oubliés: les traducteurs de la littérature polonaise en France au XIXe siècle*. W zb.: *La Littérature polonaise en France. D'une sélection politique des œuvres à traduire au miroir déformant de la traduction*. Textes réunis par M. Laurent, collab. L. Dyèvre. Lille 1998, s. 130–133. – *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów, passim*. – F. Rosset, *Belles (?) infidèles et rituels commémoratifs: la réception de Mickiewicz en France*. W zb.: *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, la France et l'Europe*. Sous la dir. F.-X. Coquin, M. Masłowski. Paris 2002, s. 307 n.).

Dodajmy jeszcze, że w 1836 roku *Pan Tadeusz* ukazał się po niemiecku, w przekładzie R. O. Spaziera – i była to jego pierwsza wersja obcojęzyczna.

¹⁷ Jego ojciec, Antoni Ostrowski (1782–1845), poseł na sejm Księstwa Warszawskiego, senator i wojewoda Królestwa Polskiego, zasłynął jako reformator i działacz gospodarczy, właściciel Ujazdu i założyciel Tomaszowa Mazowieckiego, gdzie rozwinął przemysł włókienniczy. W czasie powstania listopadowego był dowódcą Gwardii Narodowej Warszawskiej. Po powstaniu udał się na emigrację do Paryża i prowadził tam działalność polityczną. Oscylując między demokratami z kręgu J. Lelewela a liberalno-konserwatywnym obozem A. J. Czartoryskiego, próbował skupić wokół siebie jako odrębną siłę tzw. środowisko sejmowe. Zakładał i wspierał finansowo polskie instytucje kulturalne, m.in. Bibliotekę Polską w Wersalu. Pozostawił po sobie cenne pamiętniki. (W. Zajewski, *Antoni Jan Ostrowski*. Hasło na stronie: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/antoni-jan-ostrowski-1782-1845-dowodca-gwardii-nar-warsz-w-183> (data dostępu: 4 I 2024)).

Studiował prawo w Warszawie, podróżował po Europie, dłużej przebywał w Genewie, Paryżu i Brukseli, skąd wrócił, by wziąć udział w powstaniu listopadowym; otrzymał stopień oficerski, został też odznaczony srebrnym Krzyżem *Virtuti Militari*. Po upadku powstania służył w latach 1832–1836 w wojsku belgijskim. Zamieszkał następnie we Francji (osiedlili się tu także inni członkowie rodziny Ostrowskich, na czele z ojcem), gdzie nawiązał dobre relacje z paryskim środowiskiem kulturalno-literackim. Był aktywny w sferze politycznej, m.in. szukał sojuszników dla działań na rzecz niepodległości Polski. Nie dołączył jednak do żadnego ruchu czy ugrupowania politycznego, przede wszystkim pomagał ojcu w jego przedsięwzięciach. W artykułach publikowanych we francuskich czasopismach (ogłaszanych nierzadko jako listy do ważnych osobistości paryskich) ostrzegał przed niebezpieczeństwami imperialnej polityki Rosji i propagował ideę utworzenia federacji słowiańskiej oraz swego rodzaju Stanów Zjednoczonych Europy¹⁸.

Sprawie polskiej służył także piórem jako dwujęzyczny krytyk, poeta, dramatopisarz oraz jako tłumacz, m.in. dramatów Szekspira. Za szczególnie istotne uważał tłumaczenie literatury polskiej na inne języki, będące sposobem udostępniania Europie „pomników” literatury¹⁹. W roku 1836 ukazał się zbiór zatytułowany *Nuits d'exil* (Noce wygnania), w którym oprócz liryków samego Ostrowskiego znalazły się jego tłumaczenia poezji Thomasa Moore'a oraz Adama Mickiewicza (kilku wierszy i *Grażyny*)²⁰. Być może te przekłady dały okazję do rozmów autora

¹⁸ Listy zostały zebrane i wydane w 3-tomowym zbiorze *Lettres Slaves* (Paryż 1853–65). Wśród nich znajduje się artykuł Ch. Ostrowskiego *Adam Mickiewicz* (w: *Lettres Slaves*. [T. 1.] <1833–1857>. *Orient – Pologne – Russie*. Wyd. 3, przejrz. i poszerz. Paris 1857), opublikowany wcześniej w „Le Siècle” w styczniu 1856. W tym hołdzie złożonym: „narodowemu pocięciu 72 milionów ludzi, rozrzuconych od cieśniny Behringa pod kołem polarnym aż po zatokę Kotor nad Adriatykiem; dziś podzieleni niewolą, kiedy upadnie carat, połączą się w wolności [le poète national de 72 millions d'hommes, répandus depuis le détroit de Behring, sous le cercle polaire, jusqu'aux bouches du Cattaro, sur l'Adriatique; aujourd'hui divisés par l'esclavage, mais qui, le tzarisme disparu, s'uniront dans la liberté]” (*ibidem*, s. 304), znalazło się miejsce na wzmiankę o tym, że to Ostrowski przyswoił Francuzom jego twórczość, a także – o tym, jak poeta poddał się inspirowanym przez Rosjan wpływom A. Towiańskiego.

¹⁹ Zob. B. Konarska: *Krzystyn Ostrowski*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 24. Wrocław 1979; *Krzystyn Piotr Celestyn Józef Ostrowski*. Hasło na stronie: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/krzystyn-piotr-celestyn-jozef-ostrowski> (data dostępu: 4 I 2024). – Cetera-Włodarczyk, Kosińska, *op. cit.*, s. 265–268. Jako publicysta i poeta Ostrowski cieszył się pewnym uznaniem w literackich sferach Paryża, o czym mogą świadczyć słowa wstępne do jego książek takich osobistości, jak Ch. A. Sainte-Beuve czy F. R. Chateaubriand (zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 587); zapomniany dziś pisarz i krytyk H. Lucas napisał zaś przedmowę do tomu I *Œuvres poétiques complètes* (1859) Mickiewicza (datowana na 1842 rok, weszła do zbioru wydanego 17 lat później). Nie bez znaczenia jest też fakt, że poeta A.-F.-M. Deschamps zadedykował Ostrowskiemu wiersz *Polski ułan* będący hołdem złożonym polskiemu oddziałowi, które mimo fiaska epopei napoleońskiej do końca walczyły u boku Francji (zob. W. M. Malinowski, J. Styczeński, *Polska i Polacy w literaturze francuskiej <XIV–XIX w.>*. Poznań 2016, s. 209).

²⁰ K. Ostrowski, *Nuits d'exil*. Paris 1836. O zbiorze tym wypowiedział się w numerze stycznia/czerwiec 1836 czasopisma „Le Polonais” Ch.-A. Sainte-Beuve (*Adam Mickiewicz. Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. W zb.: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, s. 187, komentarz redaktora, <przeł. pan de Montalembert>): „tłumaczenie na język francuski obcych poetów jest tak trudne, a w szerszym zakresie tak niemożliwe, że wolelibyśmy widzieć przekład prozą, prostą i mocną prozą, podobną do tej z [...] wszystkich dzieł prawdziwego poety,

Pana Tadeusza i przyszłego tłumacza epepei²¹. Niewątpliwie zaś Mickiewicz miał zastrzeżenia do planów Ostrowskiego, który chciał wydać przełożone przez siebie dzieła poety. Świadczy o tym korespondencja: w listopadzie 1840 w odpowiedzi na propozycje Ostrowskiego Mickiewicz pisał:

byłbym bardzo szczęśliwy, żeby mój t ł u m a c z na nich [tj. dziełach] zarobił jak najlepszą spekulacją. Tylko że bardzo wątpię o tym i dlatego odradzałem wszystkim tłumaczom podobne przedsięwzięcia, aby ich nie narażać na pracę długą i bezowocną. Jestem przekonany, że wydanie wszystkich moich dzieł, w tej chwili zwłaszcza, nie miałyby we Francji powodzenia. Dla ciebie mają te dzieła urok pamiątek, dla Polaków mogą mieć wagę jako należące do historii literatury; ale Francuzom co po tym?

W dalszym ciągu obiecywał, że przyjedzie do Wersalu, gdzie mieszkał Ostrowski, by „naradzić się”:

Bądź przekonany, że mam w tym na celu i twój własny interes; bo wydać dzieło, które upadnie, jest nieprzyjemna, a nawet we Francji niebezpieczna dla młodych pisarzy²².

Spotkanie w Wersalu nie doszło jednak do skutku, a w kontaktach między Mickiewiczem a Ostrowskim pojawił się pośrednik, Franciszek Grzymała. Ostrowski zdecydował się opublikować przekłady bez konsultacji z poetą, na co ten zareagował listem z marca 1841:

Czytałem w tych dniach obwieszczenie o wyjściu twego tłumaczenia. Mam zawsze nadzieję, że się jeszcze rozmówimy o wybór poezji, które chcesz ogłosić. Żałuję bardzo, że wówczas omyliłem się i dzień umówiony chybiłem, jeżdżąc na próżno do Wersalu. Potem już mi było niepodobna ruszyć z Paryża, i dla kursu, i dla domowych kłopotów. Ale będę miał około Wielkiejnocy parę tygodni wolnego czasu. Umówimy się, gdzie i jak zjechać się; ja zawsze gotów do Wersalu, gdzie będziemy wolniejsi. Upraszam bardzo, żebyś nic nie drukował bez naradzenia się wspólnego, jeśli mogę liczyć na twoją dobroć. Powody już dawniej ci wynurzyłem.

Przywołał też właśnie wydaną swoją biografię:

zdanie biografą o moich poezjach jest bardzo rozsądne i zgadza się z moim. Francuz zna swojej publiczności gust; jeśli mnie nie wierzysz, Francuza opinię weź na uwagę [...]²³.

„Francuz znający swojej publiczności gust” to Louis Loménie, profesor Collège

który ukrywa między nami, na jakimś przedmieściu, swoją skromną i dumną chwałę, chwałę żalobną, jako że żyje na wygnaniu”. Można zastanawiać się, czy ta niezbyt entuzjastyczna ocena przekładów poetyckich Ostrowskiego nie poskutkowała decyzją o tłumaczeniu *Pana Tadeusza* prozą.

²¹ *Kronika życia i twórczości Mickiewicza* jednak o tym milczy, a zachowane świadectwa każą raczej sądzić, że jeśli poeci się spotykali, to nie rozmawiali o zamiarach i pracach tłumaczeniowych Ostrowskiego; bardziej zajmowały ich wydarzenia z życia Emigracji, szczególnie zaś kwestie związane z towiańszczyzną – zob. A. Ostrowski, *Ten biedny Mickiewicz. Zapiski z początków towiańszczyzny z rękopisu odczytała, skomentowała i wstępem poprzedziła E. Z. Wichrowska*. Gdańsk 2006, *passim*.

²² A. Mickiewicz, list do K. Ostrowskiego, z 13 XI (1840). W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. Red. J. Krzyżanowski. T. 15: *Listy*. Cz. 2. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, s. 370.

²³ A. Mickiewicz, list do K. Ostrowskiego, z (21 III 1841). W: *juw.*, s. 389. Podkreśl. E. S. Zob. też M. Reiter, *Notatki do korespondencji A. Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1911, z. 1/4, s. 275.

de France. W cenionej serii „Galeries des Contemporains Illustres par un Homme de Rien” tak opisywał twórczość polskiego autora:

Jeśli miałbym przedstawić moje wrażenia dotyczące całości poezji Mickiewicza, to uważam, że mimo ich piękna, nie osiągną we Francji takiego sukcesu, jak dzieła Byrona czy Goethego. Ich charakter czysto narodowy, źródło sukcesu w Polsce, czyni je u nas zbyt niezrozumiałymi, niekiedy wręcz naiwnymi czy dziecinnymi [...] ²⁴.

Książka wspomniana w liście Mickiewicza to wybór utworów *Œuvres*, tom 1. Ukazał się on w lipcu 1841, a dzieła poety poprzedzał *Avant-propos* tłumacza, datowany na 5 VI 1841 – czyli trzy miesiące później niż zacytowana korespondencja; Mickiewicz nie mógł więc odnosić się do już opublikowanego przekładu, tylko do jego zapowiedzi; nadal jednak widoczna jest nieufność autora wobec zamierzeń i działań Ostrowskiego. W kolejnym liście, we wrześniu 1841, pisał:

w tym tygodniu niezawodnie odwiedzę was [tj. Ostrowskiego i jego rodzinę], a mam potrzebę dłuższego czasu, żebym się z wami rozmówił. – Tłumaczenie czytałem; wierne jest i piękne, kilka małych uwag zrobiłbym, ale pora nie po temu ²⁵.

Oszczędna pochwała wyrażona w korespondencji wydaje się ogólnikowa i konwencjonalna, za znaczące zaś można uznać przemilczenie przez Mickiewicza peritektów: wprowadzenia tłumacza, będącego pogłębionym studium na temat twórczości poety i jej miejsca w literaturze, oraz obszernych przypisów, jakimi Ostrowski opatrzył tekst przekładu ²⁶.

²⁴ L. Loménie, *Pan A. Mickiewicz*. W zb.: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, s. 123. Należałoby tu zauważyć – patrząc z innej perspektywy – że poglądy Loméniego wpisują się w szersze zjawisko, które zarejestrowała historia przekładu we Francji. Francuskie tłumaczenia utworów Mickiewicza pojawiają się od lat trzydziestych XIX wieku, kiedy to – po okresie intensywnego importu przekładowego zapoczątkowanego jeszcze w XVIII stuleciu – nastąpiło „unarodowienie” francuskiego życia literackiego, przejawiające się m.in. spadkiem liczby przekładów (zob. R. K a h n, *Retraductions*. W zb.: *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle. (1815–1914)*. Introduction B. B a n o u n, I. P o u l i n. Dir. Y. C h e v r e l, L. D ’ h u l s t, Ch. L o m b e z. Paris 2012, s. 337–338). Co więcej, zmieniło się także podejście do wartości dzieł literatury obcej, widoczne w braku zainteresowania dla twórczości innojęzycznych autorów, wynikającego z „samozadowolenia Francuzów” („*l’autosatisfaction française*”) (P. L a u r e n s, J. J o u a n n a, *Auteurs grecs et latins*. W zb.: jw., s. 448) i ich „wrodzonej niezdolności” („*aptitude [...] bornée par nature*”) do doceniania dzieł obcych literatur (C. L e B l a n c, *Littératures classiques extra-européennes*. W zb.: jw., s. 530). N. D a v i d, autor przedmowy do przekładu *Dziadów* wydanego w 1851 roku (cyt. jw.), ubolewał: „Kiedy, dzięki ciężkiej pracy, krytyce udaje się odkryć nową sławę i zyskać dla niej akceptację, napotyka na duży opór, ponieważ wiele osób nie jest przekonanych, że geniusz istnieje we wszystkich krajach i wszędzie ma prawo obywatelstwa; według nich podziw może być okazywany tylko literaturze, której języka uczy się w naszych szkołach publicznych [*Lorsqu’à force de travail la critique parvient à révéler et à faire accepter une gloire nouvelle, elle rencontre de vives et nombreuses résistances, car bon nombre de gens ne sont pas persuadés que le génie est de tous les pays et a droit de cité partout: pour ces exclusifs, l’admiration ne doit oser se produire qu’ à l’égard des littératures dont l’idiome est enseignés dans nos écoles publiques*]”. Skutkiem tego jest powszechna wiedza o geniuszu Schillera, Byrona czy Petrarki, i całkowita nieznamość Kochanowskiego i Mickiewicza (zob. *ibidem*).

²⁵ A. M i c k i e w i c z, list do K. Ostrowskiego, z 4 IX 1841. W: *Dzieła*, s. 416.

²⁶ W *Kronice życia i twórczości Mickiewicza* (s. 157) znajduje się wzmianka: „Mickiewicz znęca się

Znamienne jest też to, że zapowiedziany pośrednio tom 2 wyboru poezji prawdopodobnie się nie ukazał²⁷. W roku 1845 natomiast wyszedł drukiem przywołany już zbiór Mickiewicza *Œuvres poétiques complètes*²⁸, zawierający m.in. tłumaczenie *Pana Tadeusza*. Można by mniemać, że jeżeli Ostrowski posłuchał prośby Mickiewicza, przekłady zebrane w tym wydaniu zostały opublikowane już za aprobatą poety.

Franciszek Ziejka przypuszcza, iż czytelnicy francuscy docenili te tłumaczenia²⁹, ogłoszono je bowiem jeszcze dwa razy, choć w różnych zestawach i w różnych oficynach; a może zresztą zadbał o kolejne edycje sam tłumacz, który z własnych środków finansował publikowanie swych prac i wystawianie sztuk teatralnych³⁰. Najpierw więc w wydawnictwie „Plon Frères: Victor Lecou” wyszły *Œuvres poétiques complètes* (t. 1–2) Mickiewicza (Paris 1849). Dla podjętych tu rozważań istotne wydaje się, że w tym nakładzie na stronie 25, na karcie tytułowej przekładu *Pana Tadeusza* figurują dwa nazwiska tłumaczy: Ch. Ostrowski i E. Haag³¹.

Dziesięć lat później wydawnictwo Firmin Didot Frères publikuje *Œuvres poétiques complètes*, tom 2, obejmujący utwory: *Konrad Wallenrod*, *Les Pèlerins*, *Thadée Sopliça*; strona tytułowa informuje, że jest to przekład według wydania pośmiertnego z 1858 roku³². Owa francuska edycja przekładów dzieł nieżyjącego od czterech lat Mickiewicza opatrzona została ponadto notą: „*La présente édition, enrichie des poèmes nouveaux et des passages supprimés par la censure étrangère, est la plus complète de toutes celles parues jusqu'à ce jour, soit en français, soit en polonais* [Obecne wydanie, wzbogacone o nowe wiersze i fragmenty usunięte przez

nad tłumaczem jego dzieł na francuski [...], zlorzecząc mu za nieudolny przekład”. Nie wskazano, niestety, podstawy dla tej informacji. Można też przeczytać, że w nrze 47 poznańskiego „Tygodnika Literackiego” znajduje się negatywna ocena przekładów Ostrowskiego (*ibidem*, s. 198–199). O Ostrowskim-tłumaczu i jego relacjach z Mickiewiczem zob. także studium Skwarczyński *op. cit.*, s. 588–592).

²⁷ Nie ma jego śladu w katalogach bibliotek, a na jednym z egzemplarzy wydania z 1841 roku, zachowanych w Bibl. Polskiej w Paryżu (sygn. 37064), widnieje odręczna notatka: „Tom drugi w pierwszym wydaniu nie wyszedł”.

²⁸ Wymienione jako podstawa przekładu wydanie z 1844 roku było ostatnim za życia poety i w wieku XIX uznawano je za najważniejsze świadectwo jego ostatniej woli; istotne jest też, że poemat znalazł się w pierwszym z zaplanowanych czterech tomów tej edycji *Pism* Mickiewicza. Trudno uważać owo wydanie za poprawne lub staranniejsze od poprzedniego; ukazało się jednak w momencie, gdy polepszyła się sytuacja polityczna w Galicji, gdzie trafiło w znacznej liczbie egzemplarzy – zob. T. Winek, *Jakiego „Pana Tadeusza” czytano w XIX wieku?* „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2010, s. 9.

²⁹ Ziejka, *op. cit.*, s. 133.

³⁰ Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 568.

³¹ Przy czym fragmenty powtarzające przekład opublikowany w 1838 r. w zbiorze *La Brise du Nord. Keepsake Polonais* nie zostały opatrzone przypisami; można więc uznać, że wszystkie objaśnienia towarzyszące tłumaczeniu są dziełem Ostrowskiego.

³² Zob. A. Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*. Trad. du polonais d'après l'édition posthume de 1858 par Ch. Ostrowski. T. 2: *Konrad Wallenrod. – Les Pèlerins. – Thadée Sopliça*. Wyd. 4. Paris 1859, s. 1. Chodzi najprawdopodobniej o opublikowane po śmierci A. Mickiewicza *Pisma* (Wydanie nowe, znacznie powiększone. Z portretem autora i ośmiu rycinami, na stali), które wyszły drukiem w Warszawie, nakładem Księgarni S. H. Merzbacha.

zagranicznych cenzorów, jest najbardziej kompletne ze wszystkich opublikowanych do tej pory, zarówno po francusku, jak i po polsku”³³.

Warto tu przypomnieć, że w latach ukazywania się pierwszych edycji *Pana Tadeusza* i jego francuskich przekładów poemat nie miał jeszcze statusu „syntetycznego obrazu polskości” (Witkowska) czy „pewnego polskiego wzoru istnienia” (Rymkiewicz), jaki wytworzył się w drugiej połowie XIX wieku³⁴. Dla odbiorców francuskich jest jednym z utworów polskiego pisarza, autora ballady *Romantyczność*, powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod* czy dramatu *Dziady*, które znalazły pewne miejsce w paryskich debatach literackich lat trzydziestych XIX wieku. Sam poemat zaś stanowi „epopeję rodzinną, zbyt lokalną, by mogła być właściwie zrozumiana przez obcokrajowców”³⁵.

Przypisy do tłumaczenia *Pana Tadeusza*

Jedną bowiem z istotnych cech „polskiego poematu narodowego”, który w drugiej połowie XIX wieku zaczęto postrzegać jako podstawowy składnik i zapis polskiej tożsamości, okazuje się jego zakorzenienie w obyczajach i historii szlachty I Rzeczypospolitej. Bogactwo szczegółów przywołujących tradycje, postacie czy wydarzenia historyczne, „opisów [...] życia domowego, polowań, konceptów palestranckich [...]”³⁶, a nawet kulturowo kształtowanej i postrzeganej przyrody, sprawiło, że poemat traktowano jako niezwykle wierne zwierciadło rzeczywistości.

Owo głębokie zakorzenienie w polskości ma także inną konsekwencję: to, co czyni epos ważnym dla Polaków, jest jednocześnie źródłem trudności w przekładzie. Już tylko występowanie specyficznych rodzimych szczegółów, obcych i dziwnych dla niepolskiego czytelnika, sprawia, że *Pan Tadeusz* wydaje się *a priori* nieprzetłumaczalny. Ale – warto to podkreślić – sam poeta przewidział, iż nawet polscy czytelnicy utworu, którego akcja rozgrywa się 20 lat przed jego publikacją, a który przywołuje obyczaje lub wydarzenia sięgające XVII lub XVIII wieku, mogą potrzebować wyjaśnień; opatrzył więc tekst 68 *Objaśnieniami*. Te przypisy auktorialne (by użyć określenia Genette’a) należy traktować jako nieodłączny element tekstu oryginalnego.

Przekładowi *Pana Tadeusza* w kolejnych wydaniach towarzyszą dwa zespoły

³³ Zob. Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 1: *Poésies diverses*. – *Les Aïeux*. – *Grajina* (1859), s. [III]. Ten komentarz nabiera szczególnej wymowy, jeśli przypomnieć wydawnicze losy poematu i „niestabilność” jego tekstu – zob. M. Prussak, *Niestabilny tekst „Pana Tadeusza”. „Przekładaniec” 2020*, nr 41. Zob. także uwagi Winek (*op. cit.*, s. 10): „Niestety, jak wszystkie publikacje z zaboru rosyjskiego, wydanie z 1858 roku zostało obciążone znacznymi ingerencjami cenzury. [...]”

W największym skrócie można zasygnalizować, że poemat Mickiewicza w pierwszym wydaniu warszawskim został pozbawiony prawie czterystu wersów, które cenzorowi wydawały się niebezpieczne. Ingerował on w tekst utworu niemal sześćdziesiąt razy, eliminując każdorazowo od kilku do kilkudziesięciu wersów oraz wykreślając prawie dziesięć autorskich *Objaśnień*, ponadto zmieniając trzy inne fragmenty”.

³⁴ Jak pisze Winek (*op. cit.*, s. 8): „*Pan Tadeusz* nie cieszył się uznaniem paryskich czytelników i trzy tysiące wydrukowanych egzemplarzy sprzedawały się powoli”.

³⁵ J. Julvécourt, *Literatura polska* (1850). W zb.: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, s. 137.

³⁶ A. Mickiewicz, list do F. Mickiewicza, z 19 IV (1834). W: *Dziela*, s. 121.

przypisów: znajdujących się na dole strony – odsyła do nich gwiazdka, oraz zamieszczonych na końcu tomu, w jednym bloku zatytułowanym *Notes* (Noty/Przypisy) – odsyłają do nich cyfry w numeracji ciągłej, bez rozróżniania utworów. Nie wskazano autorstwa ani objaśnień dolnych, ani końcowych. Odwołując się wszakże do treści pierwszego przypisu w tomie z 1845 roku, można zasadnie wnioskować, że przypisy numerowane pochodzą od tłumacza, jest tam bowiem mowa o ogólnych założeniach jego projektu translatorskiego, m.in. o odrzuceniu formy przekładu interlinearnego³⁷; utwierdzają w tym przekonaniu także liczne gramatyczne odsyłania do tłumacza, np. pierwsza osoba liczby mnogiej. Podobnie treść niektórych przypisów dolnych, dotyczących wyborów tłumacza, wskazuje go jako ich autora.

Przypisy na dole strony są nieliczne i krótkie, a skupiają się głównie na kwestiach leksykalnych; trzeba też zauważyć, że ich liczba rośnie w kolejnych wydaniach; tu wykorzystujemy przykłady pochodzące z wydania 4 (1859), gdzie jest ich najwięcej. Informują zatem o:

– polskim pochodzeniu wybranych słów (np. „briska” → „*Ce mot, de même que »bourka«, »tchapka«, »kourtka«, »wiltchoura«, »konik« <»bidet>, etc., est devenu français depuis 1807* [To słowo, podobnie jak »bourka«, »tchapka«, »kourtka«, »wiltchoura«, »konik« <»bidet«> weszło do języka francuskiego w 1807 roku]”)³⁸;

– znaczeniu zapożyczeń użytych w tekście przekładu (np. „*chołodziec*”, „*Robak*”, „*zrazy*”)³⁹.

Zawierają też wyjaśnienia o charakterze encyklopedycznym (np. „*La république de Babin était une association instituée au seizième siècle, pour railler les ridicules et les vices de l'époque* [Republika Babińska była stowarzyszeniem założonym w XVI wieku, żeby wyśmiewać niedorzeczności i wady tamtych czasów]”)⁴⁰ oraz dotyczące decyzji tłumacza (np. „*»Królik« à la double signification 'de lapin' et 'de petit roi'. Nous avons préféré la première* [»Królik« ma podwójne znaczenie 'królik' i 'mały król'. Woleliśmy to pierwsze]”)⁴¹.

Główną część przypisów stanowią jednak komentarze zamieszczone na końcu tomu. Te odnoszące się do przekładu *Pana Tadeusza* mają numery od 35 do 100⁴². Niektóre z nich, często, acz niesystematycznie opatrzone krzyżykiem, można uznać za przekład przypisów auktorialnych (przykład 1); znaczna zaś liczba *Objaśnień* została pominięta.

1. Przypisy do księgi IX, w. 456–459: „Ciągnie za sobą długie, sążniowate drzewo, / Uzbrojone w krzemienie i w guzy, i sęki”⁴³:

³⁷ Zob. Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1845), s. 397.

³⁸ Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1859), s. 128, przypis*.

³⁹ *Ibidem*, s. 136, przypis*; s. 143, przypis*; s. 175, przypis*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 295, przypis*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 291, przypis*.

⁴² Zob. Ch. Ostrowski, *Notes*. W: Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1845), s. 400–405. Dalej odsyłam do tej pozycji skrótem N, po którym podaję numer strony, a także wskazuję numer przypisu.

⁴³ Cytaty z ksiąg poematu A. Mickiewicza oraz z *Objaśnień* przytaczam za edycją: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 11. Oprac. S. Pięgoń. Aneks oprac. J. Maślanka. Wrocław 1996. BN I 83.

Maczuga litewska robi się tym sposobem: wypatruje się młody dąb i nacina się od dołu do góry siekierą tak, **ażeby korę i miazgę rozerznawszy, drzewo z lekka poranić**. W te karby wtykają się ostre krzemienie, które z czasem wrastają w drzewo i tworzą guzy twarde. Maczugi stanowiły za czasów pogańskich główną broń piechoty litewskiej; **dotąd używają się niekiedy i zowią się nasiekami**. [s. 576; podkreśl. E. S.]⁴⁴

Massue. On choisit un jeune chêne, on y fait des incisions de bas en haut et on y introduit des pierres à fusil que l'écorce recouvre avec le temps, de manière à former des espèces de nœuds. Du temps du paganisme ces massues étaient l'arme principale de l'infanterie lithuanienne. (†) [Wybiera się młody dąb, wykonuje nacięcia od dołu do góry i wkłada w nie krzemienie, które z czasem pokrywają się korą, tworząc sęki. W czasach pogańskich maczugi te były główną bronią litewskiej piechoty. (†)]. [N 404, przypis 87]

Przed wszystkim uderza, że często treść tłumaczonych *Objaśnień* została poddana głębokim modyfikacjom: widzimy cięcia (przykład 1), istotne przeformułowania, a zwłaszcza uzupełnienia i rozwinięcia. Pokazuje to krótkie *Objaśnienie* do księgi I, w. 5–6 (przykład 2), któremu w przekładzie odpowiada rozwinięta nota.

2. Przypisy do księgi I, w. 5–6: „Panno Święta, co jasnej bronisz Częstochowy / I w Ostrej świecisz Bramie!...”:

Wszyscy w Polsce wiedzą o obrazie cudownym N. P. na Jasnej Górze w Częstochowie. W Litwie słyną cudami obrazy N. P. Ostrobramskiej w Wilnie, Zamkowej w Nowogródku, tudzież Żyrowickiej i Boruńskiej. [s. 562]

La sainte Vierge Marie, reine de Pologne et grande duchesse de Lithuanie, à plusieurs tableaux miraculeux en Pologne. Les plus renommés sont celui de Czenstochowa, petite ville fortifiée dans le palatinat de Kalisz, et celui de la Porte-Ostra, dans Vilno, objet d'un culte particulier pour les Lithuaniens. Le premier était peint d'après nature, par saint Luc, évangéliste, selon la tradition populaire. Il en est d'autres encore d'une moindre célébrité, comme ceux du château à Nowogrodek, de Zyrowieć, de Berdyczew et de Borun. (†) [Najświętsza Maryja Panna, **Królowa Polski i Wielka Księżna Litewska. ma w Polsce kilka cudownych obrazów**. Najsłynniejsze z nich to ten w Częstochowie, **małym ufortyfikowanym mieście w palatynacie kaliskim**, oraz ten w Ostrej Bramie w Wilnie, **obiekt szczególnego kultu Litwinów. Pierwszy, według ludowej tradycji, został namalowany z natury przez świętego Łukasza Ewangelistę**. Są też inne, mniej znane, jak te na zamku w Nowogródku, Żyrowiecku, **Berdyczewie** i Boruniu. (†)] [N 400, przypis 35; podkreśl. E. S.]⁴⁵

Przykład 3 pokazuje z kolei, że ingerencja tłumacza może polegać nie tylko na rozwinięciu i zmianie informacji, ale i na wpisaniu mocno subiektywnego, wartościującego komentarza.

⁴⁴ Fragmenty zapisane czerwonką pogrubioną nie zostały oddane w tekście francuskim.

⁴⁵ Elementy zaznaczone wytłuszczeniem zostały dodane w tekście francuskim.

3. Przypisy do księgi IV, w. 248: „Kołomyjek z Halicza...”:

Kołomyjki – piosenki ruskie w rodzaju mazurków polskich. [s. 571]

Les kolomyjki de la Russie Rouge (Galicie) et les mazourki de la Mazovie (Grande Pologne) sont des airs populaires qui se chantent et se dansent à la fois. Le peuple polonais serait le plus joyeux de tous s'il n'était le plus opprimé. Rien n'égale l'entrain et la gaieté de nos chansons populaires. V. Les Musiciens polonais et slaves, par Albert Sowinski [Kołomyjki z Rusi Czerwonej (Galicja) i mazurki z Mazowsza (Wielkopolska) to popularne melodie, które są zarówno śpiewane, jak i tańczone. Polacy byłiby najszczęśliwsi ze wszystkich, gdyby nie byli najbardziej uciskani. Nic nie dorównuje żywości i wesołości naszych pieśni ludowych. Zob. Les Musiciens polonais et slaves, par Alberta Sowińskiego]. [N 403, przypis 72; podkreśl. E. S.]⁴⁶

Przykłady 4 i 5 świadczą o jeszcze swobodniejszym działaniu tłumacza, który połączył treści z dwóch objaśnień, ale też dodał do nich własne uwagi, w tym mocno wartościujące; pojawiła się również wzmianka o trudnościach przekładowych i sposobie ich rozwiązania.

4. Przypisy do księgi I, w. 148–149: „...ale nie myśl wcale, / Aby w domu Sędziego służono niedbale”:

Rząd rosyjski nigdy w krajach zdobytych nie obala od razu praw i instytucji cywilnych, ale je powoli ukazami podkopuje i roztacza. **W Małorosji na przykład utrzymano aż do ostatnich czasów Statut Litewski, ukazami odmieniony. Litwie zostawiono całe dawne urządzenie sądów cywilnych i kryminalnych. Obierani więc są po dawnemu sędziowie ziemscy i grodzczy w powiatach i sędziowie główni w guberniach. Ale że apelacja idzie do Petersburga, do mnogich różnego stopnia instancji, przy sądach więc miejscowych ledwie pozostał cień dawnej powagi tradycyjnej.** [s. 563; podkreśl. E. S.]⁴⁷

Le statut lithuanien promulgué en 1569, qui fut la plus avancée des constitutions alors en vigueur en Europe, a été maintenu nominalement jusqu'en 1832. Depuis, le glaive a passé sur toutes nos institutions. Les titres administratifs ou judiciaires, que nous rencontrons dans le cours de cet ouvrage, se rapportent tous à ce premier code lithuanien, qui avait pris des racines profondes dans la nation. Les charges et les emplois étaient tombés en désuétude, les titres subsistaient encore. L'élection libre faisait toujours le fond du caractère polonais. C'est ainsi que les amis, les voisins, les clients distribuaient à volonté des qualifications honoraires qui, plus tard, passaient même dans les actes officiels.

Les juges, comme les tribunaux, étaient de deux sortes: le juge de châtelet („castrî” v. „castrensis judex”), et le juge terrestre („terrestris” v. „particularium satrapiarum judex”). Notre digne hôte, le juge Sopiça, appartenait à cette seconde variété.

⁴⁶ Fragmenty zapisane pogrubioną czcionką zostały dodane w edycji z 1859 roku (Ch. Ostrowski, *Notes*. W: Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1859), s. 463, przypis 88).

⁴⁷ Treść części wytłuszczonej została oddana i wzbogacona szczegółami w przypisie w wydaniu z 1845 roku.

Mais comme en général, depuis le partage, la cour d'appel se trouve à Saint-Petersbourg, les tribunaux des provinces ont à peine gardé une ombre de leur dignité traditionnelle.

À cette organisation, vicieuse d'ailleurs, mais pleine de vie et d'activité, les Russes ont substitué leur infernale hiérarchie mongolienne ou chinoise, les tchin (V. t. 1, p. 45), dans laquelle respire le calme du désert et le silence de la mort [Ogłoszony w 1569 roku Statut Litewski, który **był najbardziej zaawansowaną z konstytucji obowiązujących wówczas w Europie**, został nominalnie utrzymany do 1832 roku. Od tego czasu miecz przeszedł **nad wszystkimi naszymi instytucjami**. Tytuły administracyjne i sądowe, które napotykamy w ciągu tego dzieła, odnoszą się wszystkie do tego pierwszego litewskiego kodeksu, który głęboko zakorzenił się w narodzie. Urzędy i stanowiska wyszły z użycia, ale tytuły pozostały. Wolna elekcja wciąż stanowiła sedno polskiego charakteru. Tak więc przyjaciele, sąsiedzi i klienci rozdawali do woli honorowe godności, które później znalazły się nawet w oficjalnych dokumentach.

Sędziowie, podobnie jak sądy, byli dwojakiego rodzaju: sędzia zamkowy (*castris v. castrensis iudex*) i sędzia ziemski (*terrestris, v. particularium satrapiarum iudex*). **Nasz zacny gospodarz**, sędzia Sopolica, należał do tej drugiej odmiany. Jednak od czasu rozbiorów sąd apelacyjny znajduje się zazwyczaj w Petersburgu, a sądy prowincjonalne ledwie zachowały strzępy swojej tradycyjnej godności. **Tę organizację, skądinąd złą, ale żywą, Rosjanie zastąpili czynem swoją piekielną mongolską czy chińską hierarchią** (Zob. t. 1, s. 45), **w której oddycha spokój pustyni i cisza śmierci!** [N 400, przypis 39; podkreśl. E. S.]⁴⁸

5. Przypisy do księgi I, w. 150: „...nim się Pan Wojski ubierze”:

Wojski (*tribunus*) bywał niegdyś z urzędu opiekunem żon i dzieci szlachty w czasie pospolitego ruszenia. Od dawnego czasu urząd ten, bez obowiązków, stał się tytularnym.

W Litwie jest zwyczajem, iż osobom poważnym nadaje się przez grzeczność jakikolwiek tytuł

Wojski („*decurio*” v. „*tribunus*”) *était un officier palatinal ou territorial, dont les fonctions consistaient à surveiller les femmes des gentilshommes qui montaient à cheval pour aller combattre. Ne pouvant mieux faire, nous l'avons traduit par sénéchal; de même que nous l'avons fait pour le*

⁴⁸ Fragmenty zaznaczone pogrubioną czcionką odsyłają do subiektywnych ocen tłumacza. Fragmenty zaznaczone pogrubioną czcionką i rozspacjowane zostały dodane w tomie 2 w edycji z 1859 roku (O s t r o w s k i, *Notes*, s. 459–460, przypis 55). Część tylko rozspacjowana wyraża treści z przypisu następnego – do księgi I, w. 150 (przykład 5).

dawny, który używaniem uprawnia się. Mianują, na przykład, sąsiedzi przyjaciela swego Obożnym, Stolnikiem lub Podczaszym, zrazu w rozmowie tylko i w korespondencji, a następnie nawet w aktach urzędowych. [s. 563; podkreśl. E. S.]⁴⁹

porteclefs, qui n'était rien moins qu'un géôlier, mais plutôt un majordome, un Caleb de haute volée de la maison des Horeszko [Woyski („*de-curio*” v. „*tribunus*”) był palatynem lub urzędnikiem terytorialnym, którego zadaniem było pilnowanie żon panów, którzy jechali na wojnę. **Nie będąc w stanie inaczej, przetłumaczyliśmy to jako seneszał; podobnie jak w przypadku klucznika, który był ni mniej, ni więcej, tylko dozorcą więziennym, a raczej majordomem, wysoko postawionym Kalebem domu Horeszków**]. [N 400, przypis 40; podkreśl. E. S.]⁵⁰

W przekładzie peritektów auktorialnych (jeśli je jeszcze jako takie traktować) mocno daje się słyszeć głos tłumacza. Oczywiście znacznie donośniej rozbrzmiewa on w jego własnych przypisach, które w książce współwystępują z przekładami wybranych *Objaśnień*. Zobaczmy, że uwagi Mickiewicza (w większości encyklopedyczne) przeznaczone dla polskiego czytelnika tekstu oryginalnego miały mu dostarczyć dodatkowej wiedzy, którą sam poeta uznał za niezbędną. Praca tłumacza adresowana jest do innego odbiorcy, o odmiennych potrzebach w zakresie dodatkowych informacji. Ostrowski zachowuje więc i (jak pokazują przykłady) rozwija jedynie te *Objaśnienia*, które przypuszczalnie uważa za przydatne, pomija natomiast te, które wydają mu się zbędne; wprowadza także własne komentarze. Całość zaś, bez wskazywania autorstwa, ma stanowić – przypomnijmy Genette’a – miejsce działania sprzyjające „dobremu przyjęciu tekstu i jego lektury właściwej”. Jakiej to zatem wiedzy pozwalającej na „dobre przyjęcie tekstu” dostarczają przypisy pierwszego tłumacza *Pana Tadeusza*?

W większości posiadają one charakter encyklopedyczny, a dotyczą obyczajów litewskich czy staropolskich (czarna polewka) oraz ważnych wydarzeń historycznych (konfederacja barska), postaci i ich zasług (Tadeusz Rejtan, Karol Kniaziewicz, Jakub Jasiński, bracia Śniadeccy). Przywołują podstawowe fakty, ale nierzadko opatrzone są bardziej lub mniej rozwiniętym elementem waloryzującym:

Thadée Reytan fut, en 1793 !], le chef de l'opposition nationale contre la faction moscovite. Grand citoyen comme Caton, il mourut de la même manière [Thadée Reytan był w 1793 r. (⟨) przywódcą opozycji narodowej przeciwko frakcji moskiewskiej. **Wielki obywatel jak Katon, zmarł w ten sam sposób**]. [N 400, przypis 36; podkreśl. E. S.]⁵¹

Après l'insurrection de Cracovie, le 24 mars 1794, et celle de Varsovie, le 17 avril, Vilno fit la sienne le 23 du même mois. Deux compagnies, dont l'une était à peine formée, secondées par quelques habitants, suffirent pour désarmer une garnison de trois mille hommes et pour faire quinze cents prisonniers, le général Arsenieff à la tête; et tout cela grâce aux dispositions du jeune colonel Jacques Iasinski, excellent ingénieur et républicain intrépide. Après ce coup de main, unique dans l'histoire, Iasinski livra trois batailles consécutives en rase campagne, celle de Niémenczyn contre Lewis, celle de Polany contre Déioff, et celle de Sioly contre Nicolas Zouboff. Quand Iasinski fut rappelé auprès du généralissime Kosciuszko, on

⁴⁹ Treść wyróżniona czcionką pogrubioną oddana w przypisie do księgi I, w. 148–149 (przykład 4), pominięta w przekładzie.

⁵⁰ Fragmenty zaznaczone czcionką wytłuszczoną zostały dodane w tomie 2 w wydaniu z 1859 roku (Ostrowski, *Notes*, s. 460, przypis 56).

⁵¹ T. Reytan zmarł w 1780 roku.

déféra le commandement de la Lithuanie au général Wielohorski; et le 12 août, Vilno dut se rendre aux Russes, malgré des efforts inouïes. L'héroïque Iasinski périt le 4 novembre 1794, sur les remparts de Praga, avec Korsak, Grabowski et vingt mille habitants égorgés par Souwaroff [Po powstaniu w Krakowie 24 marca 1794 i powstaniu warszawskim 17 kwietnia Wilno rozpoczęło własne powstanie 23 dnia tego samego miesiąca. Dwie kompanie, z których jedna była ledwo uformowana, wspomagane przez kilku mieszkańców, wystarczyły do rozbrojenia garnizonu liczącego trzy tysiące ludzi i wzięcia piętnastu setek jeńców, z generałem Arseniewem na czele; a wszystko to dzięki dyspozycjom młodego pułkownika Jakuba Jasińskiego, **doskonałego inżyniera i nieustraszonego republikanina**. Po tym **wyczynie, jedynym tego rodzaju w historii**, Jasiński stoczył trzy kolejne bitwy na otwartym terenie, pod Niemenczynem przeciwko Luizowi, pod Polanami przeciwko Diejewowi i pod Siołami przeciwko Mikołajowi Zubowowi. Kiedy Jasiński został odwołany przez naczelnika Kościuszkę, dowództwo nad Litwą powierzono generałowi Wielohorskiemu; 12 sierpnia Wilno musiało poddać się Rosjanom, pomimo niezmiernych wysiłków. **Jasiński zginął śmiercią bohatera** 4 listopada 1794 na wałach Pragi wraz z Korsakiem, Grabowskim i dwudziestoma tysiącami mieszkańców, wyróżnionych przez Suworowa]. [N 400, przypis 38; podkreślił. E. S.]

Z przypisów tych wyłania się obraz ich autora: polskiego patrioty i niedawnego żołnierza, powstańca, który francuskiemu odbiorcy chce pokazać waleczność współobywateli oraz dramatyczne losy ojczyzny, zwłaszcza to, co było w nich skutkiem działań Rosji. Głęboka niechęć, wręcz nienawiść, do Rosjan sprawia, że kiedy stają się przedmiotem objaśnienia, patriotyzm przeradza się w szowinizm. Widoczne to jest już w przykładzie 4, a szczególnie wyraźnie w komentarzu do sceny z księgi I w. 509–514, w której kapitan Nikita Rykow w czasie wieczerzy używa słowa „ojczyzna” („*patrie*”) ⁵²:

Les deux premiers mots de toute langue d'homme, les mots PATRIE et LIBERTÉ ne se trouvent point dans le russe. On est forcé d'employer une périphrase pour les exprimer [Pierwsze dwa słowa każdego ludzkiego języka, słowa OJCZYŻNA i WOLNOŚĆ, nie występują w języku rosyjskim. Aby je wyrazić, trzeba użyć peryfrazy]. [N 401, przypis 46]

Komentarz ten nie ma uzasadnienia w tekście poematu, a co więcej – nie odzwierciedla stanu rzeczywistego: słownik języka Aleksandra Gribojedowa (1795–1829), rówieśnika Mickiewicza, zawiera bowiem słowa „*отчизна/otczizna* [ojczyzna]” i „*родина/rodina* [ojczyzna]”, „*свобода/swoboda* [wolność]” ⁵³.

Daje się też zauważyć podkreślanie wyższości Polaków nad innymi narodami ⁵⁴; takie nastawienie ilustruje choćby komentarz na temat kołomyjek (zob. przykład 3) i ujawnia się jeszcze w kilku przypisach:

La farine de Marimont, petit village aux portes de Varsovie, est la meilleure de Pologne, et nous pouvons l'affirmer sans exagération, de l'Europe entière. Le moulin de Marimont servit de refuge au roi Stanislas-Auguste, après la tentative d'enlèvement faite par les confédérés de Bar, la nuit du 3 novembre

⁵² Mickiewicz: „Eh, eh! la patrie! Moi, je ne suis pas espion. Je sais le polonais, moi. La patrie! Je sens, je comprends cela. Vous êtes Polonais, moi Russe; mais à présent pas de bataille, il y a armistice: donc, nous mangeons et buvons ensemble” (Thadée Soplitza. W: *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1845), s. 40); [...] Oj, wy! Pan zawsze ciekawy / O Bonaparta, zawsze Wam tam do Warszawy! / He! Ojczyzna! Ja nie szpieg, a po polsku umiem – / Ojczyzna! Ja to czuję wszystko, ja rozumiem! / Wy Polaki, ja Ruski, teraz się nie bijem, / Jest armistycjum, to my razem jemy, pijem” (Pan Tadeusz [...], s. 47).

⁵³ *Otczizna; rodina; swoboda*. Hasła w: *Słownik języka A. S. Gribojedowa*. Na stronie: <http://feb-web.ru/feb/concord/abc/> (data dostępu: 20 X 2023).

⁵⁴ Jak odnotowuje Skwarczyńska (op. cit., s. 588, przypis 1) – zachodzi to także w innych sytuacjach.

1771. *On sait que les confédérés n'ont jamais eu le dessein de tuer ce misérable. Il n'y a point de régiticide dans notre histoire* [Maka z Marymontu, małej wioski na obrzeżach Warszawy, **jest najlepsza w Polsce, a bez przesady można powiedzieć, że w całej Europie.** Młyn w Marymoncie służył za schronienie królowi Stanisławowi Augustowi po próbie porwania go przez konfederatów barskich w nocy 3 listopada 1771. **Wiemy, że konfederaci nigdy nie zamierzali zabić tego nieszczęśnika. W naszej historii nie ma królobójstwa.**] [N 403, przypis 81; podkreśl. E. S.]

Szczególnie wyraziste jest zaś w komentarzu dotyczącym księdza Robaka:

Notre poète excelle dans la peinture de ces types grandioses de prêtres polonais [...]. Dans tous les ouvrages de Mickiewicz, le prêtre joue un grand rôle; mais le prêtre comme la Pologne seule, de nos jours, pouvait lui en offrir des modèles. Le frère Robak n'est pas le moine espagnol cachant un poignard sous le froc, ni le jésuite français glissant dévotement à ses ouailles un conseil politique parmi ses exhortations religieuses, ni l'inquisiteur italien excommuniant les proscrits que son glaive ne peut atteindre; c'est le guerrier, c'est le citoyen devenu prêtre sans cesser d'être homme [...] [Nasz poeta przoduje w malowaniu tych wspaniałych typów księży polskich (...). We wszystkich utworach Mickiewicza ksiądz gra główną rolę; ale ksiądz taki, jakiego tylko Polska w naszych czasach mogła mu dać za wzór. Brat Robak nie jest hiszpańskim mnichem ukrywającym sztylet pod surdudem, ani francuskim jezuitą pobożnie wsuwającym polityczne rady w religijne napomnienia dla swej trzody, ani włoskim inkwizytorem ekskomunikującym banitów, których miecz nie dosięga; jest wojownikiem, obywatelem, który stał się księdzem, nie przestając być człowiekiem (...)]. [N 401, przypis 45]

W przywołanym przypisie pojawiają się i inne elementy charakterystyczne dla komentarzy Ostrowskiego: uznanie i podziw dla Mickiewicza oraz to, co można nazwać postawą przewodnika, a co polega na dołączaniu uwag do utworów poety czy własnej ich interpretacji. Zjawisko to występuje też w kolejnym przykładzie, w którym dodatkowo scena z utworu Mickiewicza zestawiona zostaje z obrazowaniem Wergiliusza:

Je ne connais rien d'égal dans la poésie moderne à cette magnifique comparaison d'une foule agenouillée devant l'autel de la mère du Sauveur à un champ de blé couvert de bleuets et de coquelicots: „Au son de la clochette, les têtes s'inclinent comme des épis devant la brise, etc.” Cet épisode rappelle les plus belles pages des „Géorgiques” [Nie znam we współczesnej poezji nic równego temu wspaniałemu porównaniu tłumu kłęczącego przed ołtarzem Matki Zbawiciela do pola pszenicy pokrytego chabrami i makami: „Na dźwięk dzwonu głowy pochylają się jak kłosa na wietrze etc.” Ta scena przypomina najpiękniejsze strony *Georgik*]. [N 404, przypis 90]

Nie wydaje się, by kilkadziesiąt (dokładnie: 65) przypisów o podobnych cechach (nie komentuję tu patosu czy emfazy tych wypowiedzi, bo po części mogą one wynikać z przyjęcia pewnej konwencji stylistycznej, a nie tylko świadczyć o pasji ich autora; to kwestia zasługująca na rozważenie w studium o Ostrowskim jako tłumaczu i poecie, które czeka na napisanie) przyczyniło się do „dobrego przyjęcia tekstu i jego lektury właściwej”. Zwłaszcza „zbyt lokalnego” utworu autora, który sam zastanawia się „Francuzom co po tym?” W selektywnych, siłą rzeczy, informacjach, nacechowanych subiektywnością sposobu przedstawiania wybranych specyficznych zjawisk należących do kultury polskiej, dominuje punkt widzenia tłumacza (można zwrócić uwagę na częstotliwość form odsyłających do niego: „nous”, „notre”, stopniowane przymiotniki wartościujące...), który jakby zapomina o swoim odbiorcy, skupiając się raczej na Polsce i Polakach. A przede wszystkim – na geniuszu polskiego poety, już uprzednio podziwianego we wstępie do pierwszego tomu przekładów (powtarzanym w kolejnych wydaniach): „*les écrits de Mickiewicz ont exercé sur les destinées de la Pologne une influence incalculable* [Pisma Mickie-

wicza wywarły nieoceniony wpływ na losy Polski]; „*les Slaves, cette troisième partie du monde chrétien, le considèrent généralement comme leur poète le plus vénéré. Son nom se trouve dans toutes les bouches, ses vers dans toutes les mémoires [...]* [Słowianie, ta trzecia część chrześcijańskiego świata, powszechnie uznają go za najbardziej czczonego poetę. Jego imię jest na każdych ustach, jego wiersze w każdej pamięci <...>]”⁵⁵.

Przywoływane wcześniej krytyczne wzmianki i uwagi wskazują, że przypisy do tłumaczenia poematu, a i pochwały we wstępie do tomu, nie zapewniły „lektury właściwej” (jakakolwiek miałyby ona być, ale raczej nie chodziło o zrażanie francuskojęzycznych czytelników). Mimo to w ostatnim wydaniu przekładu (1859) Ostrowski nie tylko powtarza dotychczasowe komentarze, ale też dodaje do nich nowe, które jeszcze mocniej ujawniają jego niechęć do innych narodów, a zwłaszcza do Rosjan. Fragment ukazujący sytuację po bitwie, kiedy Rykow odmawia przyjęcia mieszka oferowanego przez Sędzię, tłumacz opatruje przypisem:

Un Russe refuser de l'argent? Ceci n'est guère vraisemblable. Le capitaine Rykoff et le juif Yankiel sont deux types hors nature. Mais il est dans les attributions de la poésie d'embellir toute chose [Rosjanin odmawiający pieniędzy? To mało prawdopodobne. Kapitan Rykoff i Żyd Jankiel to dwa typy nie odpowiadające naturze. Ale przywilejem poezji jest upiększanie wszystkiego]⁵⁶.

W kolejnym przykładzie antypatia wobec Rosjan łączy się ze „wskazówką interpretacyjną”, charakteryzującą Telimenę:

Disons-le franchement, Télième est une figure au pastel empruntée à la société moscovite et non polonaise, dans laquelle notre poète exilé n'a pas vécu, et qu'il ne connaissait que par oui-dire. C'est malheureusement le type de ces femmes du monde dégénérées, dignes de pitié plutôt que de mépris, qui se trouvent à leur aise partout ailleurs qu'en Pologne [...] [Powiedzmy sobie szczerze: Telimena jest naskicowana pastelem postacią zapożyczoną ze społeczeństwa moskiewskiego, a nie polskiego, w którym nasz poeta-wygnaniec nie żył i które znał tylko ze słyszenia. Jest, niestety, typem zdegenerowanej kobiety tego świata, godnej raczej politowania niż pogardy, która czuje się u siebie wszędzie, tylko nie w Polsce <...>]⁵⁷.

Wreszcie następny przypis, rozmiarami wykraczający poza zwyczajowe normy, przytoczę tu w całości; ma on charakter manifestacji głębokiej awersji do dwóch grup – Żydów i jezuitów:

Cette architecture juive, très fidèlement décrite, est tout ce que les Juifs nous ont apporté pour prix d'une hospitalité de cinq siècles. Ce sont les Juifs et les jésuites qui ont le plus activement coopéré à la chute de l'ancienne Pologne; les premiers en la dépouillant de sa richesse matérielle en lui prenant son or, les seconds en la dépouillant de sa richesse morale, en ruinant son intelligence. Abrisés sous nos toits contre la persécution qui les frappait partout ailleurs, les Juifs ont été de tous temps les agents, les espions et les pourvoyeurs de nos ennemis. Égarés, dépravés par le Talmud, qui leur enseigne la haine des chrétiens, ils sont incorrigibles, incivilisables; ils ont une horreur instinctive pour tout travail sérieux, et vivent de l'usure ou de la fraude. Notre langage leur répugne; ils n'ont cessé de parler entre eux un patois allemand, qui leur sert à duper ceux qui sont forcés de recourir à leur industrie. Le peuple est resté pur de tout mélange avec eux; mais, il faut le dire, une partie de la noblesse très-minime à la vérité, s'est

⁵⁵ Ch. Ostrowski, *Avant-propos*. W: A. Mickiewicz, *Œuvres*. Trad. nouvelle Ch. Ostrowski. T. 1: *Les Aïeux. – Grajina. – Konrad Wallenrod. – Livres des pèlerins*. Paris 1841, s. VII.

⁵⁶ Ostrowski, *Notes*. W: Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1859), s. 465, przypis 107.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 466, przypis 117.

souillée par une honteuse mésalliance avec cette race abjecte. De cet alliage sont sortis ces chrétiens judaïsant, dotés d'une attraction singulière pour l'étranger, tantôt Russes, tantôt Français, tantôt Allemands, et qui, sous des noms polonais, souvent sous des titres d'emprunt, ont toujours fait la honte et le malheur de la Pologne. C'est un fléau; et, comme tel, faute de pouvoir le détruire, notre foi nous le défend, il faudrait l'isoler: ou, mieux encore, le renvoyer vers son point de départ.

Les Jésuites, assis sur le trône de Pologne avec Jean-Kasimir Vasa, de funeste mémoire, ont par leur fanatisme, leur incapacité, leur orgueil, soulevé la question des dissidents et mis le pays à deux doigts de sa perte. Cette question, réveillée plus tard, a servi de prétexte au premier partage. En échange de la belle littérature du seizième siècle, notre âge d'or, ils nous ont donné celle de Bartochowski (sic!) et du père Baka, dont nous trouvons un curieux spécimen à la page 340. Cette congrégation soi-disant religieuse, fondée sur le rêve d'une théocratie universelle (comme aujourd'hui le panslavisme russe), a fait à elle seule plus de mal à la Pologne que tous les Tatars, les Kosaks, les Suédois, les Turks et les Moskovites ensemble. Décidément la forme monarchique ne devait point prospérer en Pologne; ce sont nos deux plus grands rois, le Piast Kasimir et le Roumain Étienne Batory, qui ont admis et naturalisé sur notre sol ces deux fléaux, le judaïsme et l'intolérance, tous deux mortels et sans remède. Jugez des autres! Les princes Czartoryski, pour sauver, disaient-ils, le principe monarchique, font mieux encore; ils introduisent les Russes en Pologne, c'est-à-dire au cœur de l'Europe. Voici en deux mots, le fidèle résumé de notre histoire, depuis le quatorzième siècle [Ta żydowska architektura, która jest tu bardzo wiernie opisana, jest wszystkim, co Żydzi wnieśli nam jako zapłatę za pięć wieków gościnności. To Żydzi i jezuici najaktywniej przyczynili się do upadku dawnej Polski; pierwsi przez pozbawienie jej materialnego bogactwa, zabierając jej złoto, drudzy, pozbawiając ją bogactwa moralnego, rujnując jej inteligencję. Chroniący się pod naszymi dachami przed prześladowaniami we wszystkich innych krajach, Żydzi zawsze byli agentami, szpiegami i dostawcami naszych wrogów. Wprowadzeni w błąd i zdeprawowani przez Talmud, który uczy ich nienawidzić chrześcijan, są niepoprawni, nie dają się ucywilizować; mają instynktowny wstręt do jakiegokolwiek poważnej pracy, żyją z lichwy lub oszustwa. Nasz język jest dla nich obraźliwy, mówią między sobą niemieckim dialektem, którego używają do oszukiwania tych, którzy są zmuszeni uciekać się do ich usług. Lud nie zmieszał się z nimi; ale trzeba powiedzieć, że pewna – bardzo mała – część szlachty rzeczywiście zbrukała się haniebnymi związkami z tą ohydłą rasą. Z tych związków wyłonili się judaizujący chrześcijanie, niezwykle atrakcyjni dla cudzoziemców, to Rosjan, to Francuzów, to Niemców, którzy pod polskimi nazwiskami, często pod przybranymi tytułami, zawsze byli wstydem i nieszczęściem Polski. Jest to plaga; i jako taka, z braku możliwości jej zniszczenia, nasza wiara tego zabrania, powinniśmy ją odizolować: lub jeszcze lepiej, odesłać ją z powrotem do miejsca jej pochodzenia.

Jezuici, zasiadający na tronie Polski od czasów Jana Kazimierza Wazy, swym fanatyzmem, nieudolnością, pychą stworzyli kwestię dysydentów i doprowadzili kraj na skraj ruiny. Kwestia ta, ożywna później, posłużyła jako pretekst do pierwszego rozbioru. W miejsce pięknej literatury XVI wieku, naszego złotego wieku, dali nam literaturę Bartochowskiego (sic!) i księdza Baki (<...>). To tak zwane zgromadzenie religijne założone na podstawie marzenia o powszechnej teokracji (jak dziś rosyjski panslawizm) w pojedynkę wyrządziło Polsce więcej szkody niż wszyscy Tatarzy, Kozakowie, Szwedzi, Turcy i Moskale razem wzięci. Monarchia zdecydowanie nie była Polsce przeznaczona. To nasi dwaj najwięksi królowie, Piast Kazimierz i Rumun Stefan Batory, przyjęli i naturalizowali te dwie plagi na naszej ziemi, judaizm i nietolerancję, obie śmiertelne i bez lekarstwa. Osądzić innych! Książęta Czartoryscy, dla ratowania zasady monarchicznej, jak mówili, zrobili jeszcze lepiej; wprowadzili Rosjan do Polski, czyli do serca Europy. Oto w dwóch słowach wiernie streszczenie naszej historii od XIV wieku⁵⁸.

Komentarz do opisu karczmny Jankiela przechodzi w wypowiedź opartą na negatywnych emocjach, odwołująca się do uprzedzeń, komunałów i stereotypów; „odrywa się” od poematu, w którym nie ma elementów wymagających takich wyjaśnień czy choćby upoważniających do nich. Co więcej, zawartość i ton wypowiedzi w przypisie stoją w sprzeczności z całościową wymową utworu, a także z poglądami Mickiewicza. Wyrażone tu przekonania tłumacza są zaskakujące, również

⁵⁸ *Ibidem*, s. 462, przypis 87.

jeśli pamiętać o działalności Antoniego Ostrowskiego, który przyczynił się do powstania międzynarodowego Komitetu Emancypacji Żydów. Pojawić się więc musi pytanie, co mogło uruchomić u Krystyna taki sposób interpretowania roli Żydów i jezuitów w historii Polski. Być może odezwały się tu echa sporów prowadzonych w kręgach Wielkiej Emigracji, ale prawdopodobnie też doszedł do głosu ferment ideologiczny rozwijający się w Europie lat czterdziestych, a objawiający się teoriami spiskowymi, mistycyzowaniem czy prorokowaniem⁵⁹. W tym kontekście powtórzyć można, jak potrzebne wydaje się studium dotyczące Ostrowskiego, tłumacza Mickiewicza i – zwłaszcza – pośrednika między Polakami a Francuzami.

Niezgodność z myślą poety – wyrażona tu *expressis verbis* – widoczna jest także w przypisie, który odnosi się do zdania poematu mówiącego o tym, iż Polak nad życie kocha ojczyznę, więc nawet na obczyźnie i w nędzy potrafi jej służyć przez długie lata:

Vaine illusion; on ne peut et ne doit servir sa patrie que sur le sein de la patrie elle-même: notre exil de vingt-huit années l'a prouvé. Ce passage et le précédent sont supprimés dans l'édition de Varsovie, ainsi que beaucoup d'autres [Próżne złudzenie; można i trzeba służyć ojczyźnie tylko na łonie samej ojczyzny: dowiodło tego nasze dwudziestoosmioletnie wygnanie. Ten i poprzedni fragment zostały usunięte z wydania warszawskiego, podobnie jak wiele innych]⁶⁰.

Gorycz tego osobistego wyznania wiąże się zapewne z rozczarowaniami, jakich Ostrowski doznawał w Paryżu. Należą tu m.in. dwukrotne starania – bez powodzenia – o katedrę literatur słowiańskich w Collège de France, przy czym za pierwszym razem konkurował z Mickiewiczem, którego tak podziwiał⁶¹. Tym mocniej dochodzą do głosu w przedmowie powstałej w 1845 roku zawód i żal:

Kiedy pisaliśmy pierwszą przedmowę otwierającą ten tom, Mickiewicz, nasz poeta narodowy, właśnie [...] obejmował tę nową katedrę, którą tyle życzeń i tyle nadziei otaczało. Wierzyliśmy wówczas wraz ze wszystkimi jego przyjaciółmi i rodakami, że myśl słowiańska [...] będzie mogła wreszcie swobodnie wypowiedzieć się przed światem. [...] Dla samego Mickiewicza, któremu powierzono tak wysokie stanowisko i który jako jedyny w naszych oczach był go godzien, spodziewaliśmy się chwalebnej przyszłości pracy... nasze przewidywania nie spełniły się. Po czterech latach istnienia katedra literatur słowiańskich została zamknięta, a jej słuchacze musieli rozstać się w bólu zawiedzionych oczekiwania i żalu za utraconym marzeniem⁶².

⁵⁹ Zob. E. Wichrowska, *Marianna z Żeglińskich Dembińska. Polskie początki buntu kobiet*. Kraków 2017, s. 265 n.

⁶⁰ Ostrowski, *Notes*. W: Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 2 (1859), s. 456, przypis 108. Gdy mowa o wydaniu warszawskim, chodzi najprawdopodobniej o *Pisma* (Wydanie nowe, znacznie powiększone. Z portretem autora i ośmiu rycinami, na stali), opublikowane nakładem Księgarni S. H. Merzbacha. Łączy się to z informacją, że wydanie przekładów z 1859 roku jest najbardziej kompletne (zob. przypis 32).

⁶¹ Dodatkowym elementem skomplikowanego stosunku Ostrowskiego do Mickiewicza może być to, że zabiegając o katedrę w Collège de France, podkreślał on właśnie swoje zasługi jako tłumacza dzieł poety – zob. *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, s. 580.

⁶² Ch. Ostrowski, *Préface de la troisième édition*. W: Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, t. 1 (1859), s. XXVII: „*Quand nous écrivions la première préface placée en tête de ce volume, Mickiewicz, notre poète national, venait [...] prendre possession de cette chaire nouvelle que réclamaient tant de souhaits, qu'environnaient tant d'espérances. Nous croyions alors, avec tous ses amis et compatriotes, que la pensée slave [...] pourrait enfin se produire librement à la face de l'univers [...]. Pour Mickiewicz lui-même, chargé d'un si haut emploi, et qui seul à nos yeux était digne de l'exercer, nous attendions un glorieux avenir de travail... nos prévisions ne se sont pas réalisées. Après quatre*

W dalszym ciągu wywodu Ostrowski wskazuje główne przyczyny tego upadku: towiańszczyznę, w której pułapkę dał się wciągnąć Mickiewicz, oraz głoszony przez niego mesjanizm, służący interesom cara.

Należy tu podkreślić, że cytowana przedmowa (w wydaniu z 1859 roku zatytułowana *Préface de la troisième édition*) jest datowana na 1845 rok; wzmianka, że katedra została zamknięta po czterech latach istnienia, tę datę powstania tekstu potwierdza. Ale dodane w owej edycji przypisy pochodzą najprawdopodobniej z późniejszego okresu, o czym świadczy przywołanie 28 lat, jakie tłumacz spędził na wygnaniu, a jeszcze bardziej uwaga zawarta w jednym z komentarzy, dotycząca interwencji cenzorskich, wiążąca się z informacją o „kompletności wydania”.

Rozczarowanie postawą podziwianego poety, wyraźnie dostrzegalne w przedmowie, a dyskretnie ukryte między wierszami przypisów, pogłębiała zapewne samotnicza natura Ostrowskiego, jego wycofanie się z kręgów towarzyskich, „wyosobnienie”, które w końcu skłoniło go do przeprowadzki do Szwajcarii w 1876 roku⁶³.

Dokonany przegląd przypisów do pierwszego francuskiego tłumaczenia *Pana Tadeusza* potwierdza przypomniany tu wielokrotnie pogląd, że przypisy tłumacza są najbardziej widocznym miejscem, gdzie ujawnia się jego subiektywizm i podmiotowość. W przypadku Krystyna Ostrowskiego istotną rolę odgrywają w tym zakresie życiowe doświadczenia, zwłaszcza prywatne poczucie zawodu i krzywdy. Z podziwem i pochwałą Mickiewicza wyrażonymi przez niego we wstępie do pierwszego wydania *Œuvres poétiques complètes* mocno kontrastują rozczarowanie i żal wpisane w *Préface* zamieszczoną w wydaniach drugim i trzecim. Właśnie ten osobisty charakter uwag Ostrowskiego wzbudza wątpliwości, czy rzeczywiście służyły one „lekturze właściwej czyli takiej, jaką zakłada autor i jego sprzymierzeńcy” i czy on sam w roli twórcy komentarzy do tłumaczenia *Pana Tadeusza* w istocie okazał się sojusznikiem Mickiewicza. Z poczynionych obserwacji wynika, że relacje między tłumaczem a autorem, jaką dałoby się zrekonstruować na podstawie treści przypisów uzupełnianych o fragmenty wypowiedzi z kolejnych przedmów do publikowanych przez Ostrowskiego przekładów dzieł Mickiewicza, jako drogę od podziwu i fascynacji do rozczarowania i frustracji.

To stwierdzenie prowadzi z kolei do konstatacji, że konieczne byłoby czytanie przypisów Ostrowskiego-tłumacza wraz z ich kontekstem⁶⁴. Na ów kontekst składałyby się przede wszystkim jego komentarze do przekładów innych utworów Mickiewicza w kolejnych tomach tłumaczeń utworów poety. Ich analiza pozwoliłaby na sprawdzenie, czy wszystkie przekłady należą do projektu translatorskiego opierającego się na takich samych założeniach, albo też czy osobowość tłumacza

années d'existence, la chaire slave a été fermée; et son auditoire a dû se séparer avec la douleur d'une attente déçue, avec le regret d'un rêve évanoui”. Przedmowa ta została zamieszczona w wydaniu z 1845 roku, powtórzona w edycji z 1849 roku, a następnie – zatytułowana *Préface de la troisième édition*, ale datowana na czerwiec 1845 – w wydaniu z 1859 roku.

⁶³ O przyczynach zgorzknienia Ostrowskiego zob. Z. Miłkowski, *Krystyn Ostrowski*. Hasło na stronie: <https://literat.ug.edu.pl/jez/027.htm> (data dostępu: 20 X 2023). Cetera-Włodarczyk i Kosim (*op. cit.*, s. 268) pisza: „Trudno [...] oprzeć się wrażeniu, że efekty jego [tj. Ostrowskiego] działań okazały się nieproporcjonalne do wieloletniego zaangażowania i ogromnych nakładów”.

⁶⁴ O pozytkach z takich studiów zob. Batchelor, *op. cit.*, s. 169 n.

ujawnia się w podobny sposób w każdym jego przekładzie. Szeroki kontekst obejmuje również niewymienione tu wypowiedzi Ostrowskiego. Poddanie głębszym studiom całości paratekstów jego autorstwa oraz uwzględnienie jego pozostałych publikacji z pewnością umożliwiłoby precyzyjniejsze określenie roli Ostrowskiego w kształtowaniu francuskiego wizerunku Mickiewicza i wpływu tłumacza na odbiór twórczości poety we Francji, a także w innych krajach, gdzie pojawiały się przekłady oparte na wersjach francuskich⁶⁵.

Abstract

ELŻBIETA SKIBIŃSKA University of Wrocław
ORCID: 0000-0002-3484-3984

BETWEEN ADMIRATION AND FRUSTRATION TRANSLATOR'S FOOTNOTES TO THE
FIRST FRENCH TRANSLATION OF "PAN TADEUSZ" ("MASTER THADDEUS")

The present study focuses on the footnotes to three successive editions of the first French translation of *Pan Tadeusz* (*Master Thaddeus*) by Adam Mickiewicz, viewed as a material that allows for reconstructing the relation between the translator—Krystyn Ostrowski—and the poet. The content of the footnotes, complemented by elements of successive forewords to the translations of Adam Mickiewicz's works published by Ostrowski picture the relation as a pathway from admiration and fascination with the poet's output to disillusionment and frustration caused by his activities in exile, yet strengthened by the translator-patriot life experience, by the feeling of disappointment and injustice, and by political beliefs. The analysis matches up to the thesis that the translator's footnotes create a space where his partiality and subjectivity are revealed. In this case, the translator is not allied with the original author and his work.

⁶⁵ Kwestia, która – przypomnijmy – ciągle nie została zbadana w sposób systematyczny.

ANNA CHOMA-SUWAŁA Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**„MELODIA SŁÓW” UKRAIŃSKIE PRZEKŁADY POEZJI
JÓZEFA ŁOBODOWSKIEGO**

Tobie śpiewam, o, Ukraino, ciebie pochwalam
w pieśniach, co szumią urocznie, morskim podobne falom,
nutą stęsknioną, dźwięcznym słowem, wezbranym rytmem¹.

Postać Józefa Łobodowskiego, którego twórczość zaczęła być na nowo odkrywana w Polsce dopiero w latach osiemdziesiątych XX w., zdobyła wielu zwolenników na Ukrainie. Dużą popularnością cieszyła się *Pieśń o Ukrainie* z przekładem Światosława Hordyńskiego². Ten wydany w 1959 r. przez „Kulturę” paryską tomik jest doskonale znany również polskiemu odbiorcy. Mniejszy rozgłos zyskał zbiór wierszy pod tym samym tytułem, opublikowany w 1996 r. we Lwowie. Oprócz tłumaczeń autorstwa Hordyńskiego zawiera on także przekłady Leonida Połtawy, Jara Sławutycza, Bohdana Krawciwa oraz Myrona Boreckiego – i tymże pracom poświęcę swój artykuł.

Ukraińcy tłumaczyli poezję Łobodowskiego z kilku istotnych powodów. Przede wszystkim poezja ta, w tym wiersze sprzed września 1939 oraz *Pieśń o Ukrainie*, stanowi głęboką refleksję nad historią zarówno Polski, jak i Ukrainy. W dobie napięć i poszukiwań ukraińskiej tożsamości narodowej przekładanie tych utworów stało się aktem kulturowym, który sprzyjał zrozumieniu wspólnych korzeni obu narodów oraz ich historii.

Łobodowski jawi się jako orędownik zgody, pragnący „połączyć dwie ojczyzny”, dążący do ich pojednania i współpracy. Poza tym jego wiersze nawiązują do tradycji romantycznej oraz do wyobraźni Juliusza Słowackiego i poetów szkoły ukraińskiej, co w poszukiwaniu własnej tożsamości kulturowej stanowi dla Ukraińców inspirację. Wojciech Ligęza podkreśla zresztą:

¹ J. Łobodowski, *Pochwała Ukrainy*. W: Ju. Łobodowskyj, *Pisnia pro Ukrajinu*. Uporiad. N. A. Stupko, I. Szypowskoji. Lwów 1996, s. 36. Dalej do tej pozycji odsyłam skrótem P. Liczby po skrócie oznaczają stronicę. Tomik zawiera, oprócz tytułowej *Pieśni o Ukrainie*, 18 oryginałów i ukraińskich przekładów wierszy Łobodowskiego: *Pochwała Ukrainy*, *Hellada scytyjska*, *Widzenie*, *Piłsudski*, *Taras Szewczenko*, *Poetom ukraińskim*, *Wrota kijowskie (fragment)*, *Koń atamana Łobody*, *Na czarnym szlaku*, *Noc na Wołyniu*, *Kisielin*, *Krzemieniec*, *Pani Salomea*, *Na śmierć powieszonych Ukraińców*, *Pieśń o głodzie*, *Ziemia cmentarna*, *Wiosna zdradzona* oraz *Na konie pomordowane*.

² J. Łobodowski, *Pieśń o Ukrainie*. Przeł. Ś. Hordyński. Paryż 1959.

w wierszach z okresu międzywojennego [Łobodowski] rozwijał poetykę katastroficzną, aktualizował romantyczne dziedzictwo szkoły ukraińskiej. Wizjonerstwo sąsiadowało z rzeczowością, a w stylach historycznych odciskała się zarówno „przeklęta” pamięć przeszłości, jak też zaszyfrowane lub wypowiedane wprost kwestie aktualne³.

Przekład wierszy Łobodowskiego pozwala zatem na odkrycie i reinterpretację tradycji, które zdają się mieć istotne znaczenie w kontekście relacji polsko-ukraińskich. Dzięki temu Ukraińcy mogą spojrzeć na swoją historię i dziedzictwo z nowej perspektywy, przekształcając ból przeszłości w konstruktywny akt kulturowy. W ten sposób tłumaczenie poezji Łobodowskiego staje się nie tylko wyrazem szacunku dla jego twórczości, ale także ważnym krokiem w stronę budowania mostów między narodami i dostrzegania ich wspólnej historii.

Dodatkowo zaproponowana przez lubelskiego pisarza poetycka koncepcja „Hellady scytyjskiej” podkreśla związek Ukrainy z kulturą grecką, co może być ukierunkowaniem na odszukiwanie i celebrowanie własnych korzeni kulturowych. Dlatego tłumaczenie poezji Łobodowskiego przyczynia się do wzbogacenia literatury ukraińskiej oraz pozwala lepiej zrozumieć konteksty historyczny i kulturowy, w których Ukraina się rozwijała.

Nie bez znaczenia pozostaje również niezwykła melodyjność, żywiołowość i witalność wierszy lubelskiego poety. Zdaniem Jerzego Świącha, mowa poetycka Łobodowskiego „kształtuje się [...] nieodmiennie w żywiole muzycznym, jakby dopiero tutaj [...] mogła uzyskać swój najdoskonalszy, najbardziej pożądany wygłos”⁴. Podobnie sądzi Jadwiga Sawicka, dzieląc polską poezję okresu międzywojennego na dwa przeciwne nurty: muzyczny i niemuzyczny. Jak twierdzi autorka artykułu *Przekład jako wybór*, „Pierwszy prezentują Skamandryci, futuryści, poeci z kręgu Czechowicza”, drugi natomiast „przede wszystkim grupa Awangardy Krakowskiej”⁵. W liryce lubelskich pisarzy widoczne są wpływy „nieśpiewnej śpiewności”, będącej głównym motywem Czechowiczowskiej poezji. Stosowanie niekonwencjonalnych, ekspresyjnych brzmień, swoistej fonostylistyki⁶, muzyczności⁷ można dostrzec także w twórczości autora *Pieśni o Ukrainie*. Tymon Terlecki wskazuje:

Łobodowski-poeta jest, jak jego prototyp poetycki – żywiołowcem. Jego poezja to poezja instynktu biologicznego. I cała jej osobowość i cały witalizm zasadza się na zderzeniu między elementarnym, dennym krzykiem istnienia, między upojnym, ślepym pędem witalnym, a ideologizmem, a kulturą⁸.

³ W. Lięgza, *Święto obfitości. Wiersze Józefa Łobodowskiego o naturze i sztuce*. „Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” nr 14 (2019), s. 33.

⁴ J. Świąch, *Łobodowski-poeta*. W zb.: *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*. Red. L. Siryk, E. Łoś. Lublin 2012, s. 20.

⁵ J. Sawicka, *Przekład jako wybór. (O przekładach z poezji ukraińskiej Czechowicza i Łobodowskiego i o paru innych rzeczach)*. „Kresy” 1994, z. 3, s. 116.

⁶ Zob. J. Paszek, *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*. Katowice 1974, s. 11–55. Autor posługiwał się terminem „fonostylistyka” w celu analizy różnorodnych zjawisk związanych z nieregularną instrumentacją dźwiękową.

⁷ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 53–67. Zdaniem autora, muzyczność to „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury” (*ibidem*, s. 52).

⁸ T. Terlecki, *Poezje Cezarego Baryki. Rzecz o Łobodowskim*. W zb.: *Łobodowski. Życie, twór-*

O wykorzystaniu melodii słów i ich dźwięczności jako narzędzia pozwalającego oddać emocje postaci oraz kreować pożądany nastrój utworu pisał sam Łobodowski w artykule *Strapienia tłumacza*. Z jego perspektywy:

Melodia i plastyka, której wehikułem jest metafora, decydują niemal bez reszty o poetyckim klimacie wiersza. Tego klimatu nie zastąpi wierność, dochowywana słowom. [...] słowa wolno tasować swobodnie, byle by wyszedł ów ostateczny pasjans poetycki. Cóż z tego, że wszystko będzie pasować do oryginału, jak klucz do zatrzasku, jeżeli nie przeleci iskra takiego lirycznego wzruszenia! W hierarchii wartości [...] dokładność słownictwa schodzi na jedno z dalszych miejsc⁹.

Nie dziwi zatem fakt, że spod pióra ukraińskich tłumaczy wyszło kilkadziesiąt translacji poezji Łobodowskiego. Większość z nich to przykłady ekwiwalencji dynamicznej, której kluczowym elementem jest relacja między odbiorcą końcowym a komunikatem, ponieważ zgodnie z opinią Barbary Kielar w tej sytuacji:

daży się do uzyskania ekwiwalentnego efektu komunikacyjnego, który polega na tym, że relacja między odbiorcą j2 i tekstem przekładu powinna w zasadzie odpowiadać relacji, jaka występowała między odbiorcami j1 i oryginałem. Tym samym tłumacz zmierza do osiągnięcia pełnej naturalności w brzmieniu wypowiedzi [...] ¹⁰.

Tłumacz, realizując przekład, uwzględnia nadane przez autora unikalny charakter i formę dzieła. Elementy te obejmują leksykę, składnię, styl, rytm, rym oraz środki stylistyczne. Językowa i estetyczna struktura utworu stanowi spójną całość, zawierającą warstwy tematyczną, kompozycyjną i ideową. Aby osiągnąć podobny efekt estetyczny, tłumacz musi utrzymać literackość oryginału.

Idealny przekład literacki powinien oddawać jednocześnie treść oraz estetyczne walory tekstu autorskiego. Różni się on zasadniczo od tłumaczenia, które jest wierne, ale pozbawione wyrazu artystycznego¹¹. Chcąc uzyskać taki poziom, ukraińscy tłumacze dokonywali niekiedy modyfikacji tekstu prymarnego, korzystając z czterech odmiennych typów transformacji: substytucji, redukcji, amplifikacji i inwersji¹².

W kontekście polskiej translatoologii można wyróżnić dwa pojęcia: tłumaczenie filologiczne, określane jako wierny „przekład”, oraz tłumaczenie swobodne, które semantycznie odbiega od oryginału i nazywane jest „spolszczeniem”. W przypadku ukraińskich tłumaczeń stosowne byłoby użycie terminów „ukrainizacja” lub „zukunftizowanie” oryginału.

Na klasyfikację ukraińskich przekładów ma wpływ również strategia, jaką przyjmuje tłumacz. Z ekwiwalencją dynamiczną łączy się przede wszystkim proces adaptacji, polegający na dostosowaniu oryginalnego tekstu do kultury docelowej, przy jednoczesnej eliminacji wszelkich obcych elementów. Poezja Łobodowskiego czerpie z kultury ukraińskiej, więc nie potrzebuje takiego zabiegu. Wprowadzenie

chość, publicystyka, wspomnienia. W stulecie urodzin Józefa Łobodowskiego. Red. M. Skrzypek, A. Zińczuk. Lublin 2009, s. 414.

⁹ J. Łobodowski, *Strapienia tłumacza*. „Kultura” (Paryż) 1959, nr 6, s. 45.

¹⁰ B. Z. Kielar, *Zarys translatoryki*. Wyd. 2. Warszawa 2013, s. 68.

¹¹ Zob. M. Krysztofia k, *Przekład literacki a translatoologia*. Wyd. 2, poszerz. i popr. Poznań 1999, s. 35.

¹² Zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Literatura z literatury. (Strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 27.

ukraińskich zwrotów oraz odniesień kulturowych wymaga od polskiego odbiorcy otwartości i chęci ich zrozumienia.

Ukraińskie przekłady nie są też efektem egzotyzacji, czyli nie mają na celu włączania do tłumaczenia elementów mogących budzić skojarzenia z innymi językami, krajami lub kulturami. Są przejawem translacji właściwej, która, zdaniem Edwarda Balcerzana, „usiłuje oddać sprawiedliwość autorowi oryginału, mówić jego głosem. Tłumacz zadawała się [...] niejako rolą rozumnej stacji przekąźnikowej”¹³.

Pionierem tego typu przekładów był wspomniany Hordyński. Jako pierwszy podjął się tłumaczenia *Pieśni o Ukrainie*, a na początku lat pięćdziesiątych XX w. także wierszy: *Pochwała Ukrainy (Pochwała Ukrainy)*, *Koń atamana Łobody (Kiń otamana Łobody)* i *Elegia październikowa (Żowtnewa etehija)*¹⁴. Jego przekłady znacząco przyczyniły się do popularyzacji poezji Łobodowskiego wśród ukraińskich czytelników i tłumaczy.

Kolejnym autorem przekładów w lwowskim zbiorze *Pisnia pro Ukrainu (Pieśń o Ukrainie)* był Połtawa, który od 1945 r. przebywał na emigracji kolejno w Niemczech, USA oraz w Hiszpanii. W latach 1952–1953 kierował ukraińską sekcją Hiszpańskiego Radia Narodowego i redagował periodyki emigracyjne. To właśnie okres madrycki zbliżył obydwu pisarzy, historia ich relacji jest jednak zaskakująca. Hiszpania nie miała stosunków dyplomatycznych z ZSRR, dlatego też nadawano tam audycje w różnych językach, m.in. w polskim i ukraińskim. Łobodowski od 1949 r. pracował w polskiej redakcji Radia Madryt, Połtawa zaś – w sąsiadującej z nią redakcji ukraińskiej, która w 1951 r. rozpoczęła emisję w języku ukraińskim¹⁵. W tym czasie często się spotykali i tłumaczyli nawzajem swoje poezje.

Połtawa jest znany w Polsce przede wszystkim jako tłumacz poematu Łobodowskiego *Noc na Wołyniu (Nicz na Wołyni)*, zamieszczonego w tomie poezji *Złota Hramota*. W tym kilkustronicowym tryptyku autor prześledził najważniejsze fakty z historii stosunków polsko-ukraińskich, które rozgrywały się na Wołyniu. Będąc piewcą i obrońcą prawdy historycznej, nie ukrywał trudnych dla obu narodów wydarzeń: powstania Chmielnickiego, koliszczyzny i rzezi wołyńskiej. Utwór został włączony także do wydanego we Lwowie zbioru *Pisnia pro Ukrainu*. Zdaniem Stanisława Szewczenki, ukraińskie tłumaczenie można uznać za mistrzowskie: „Autor dobrał słowa i zwroty, zamieniając w miarę potrzeb obraz oryginalny równoznacznym lub wykorzystując jedną z figur syntaktycznych dla zmiany obrazu”¹⁶.

Zestawienie przekładu z oryginałem pozwala dojść do wniosku, że Połtawa nie trwa wiernie przy raz wybranej strategii i w tej translacji także nie trzyma się ściśle zasady ekwiwalencji semantycznej. Słownictwo jest bardzo zbliżone, ale nie tożsame z tekstem Łobodowskiego. Spośród charakterystycznych cech

¹³ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*. „Nurt” 1968, nr 8, s. 27–28.

¹⁴ Zob. A. Choma-Suwała, *Poezja Józefa Łobodowskiego w tłumaczeniach i krytyce Światostawa Hordyńskiego*. „Acta Neophilologica” 2022, t. 1.

¹⁵ Zob. J. Łobodowski, *Przeciw upiorom przeszłości. Myśli o Polsce i Ukrainie*. Wybór, oprac. P. Libera. Lublin 2015, s. 271.

¹⁶ S. Szewczenko, *Utwory Józefa Łobodowskiego w przekładach Światostawa Hordyńskiego, Myrona Boreckiego, Leonida Połtawy, Jara Stawutycza*. W zb.: *Józef Łobodowski – rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego*. Red. L. Siryk, J. Święch. Lublin 2000, s. 73.

tłumaczenia warto wyróżnić inwersję w obrębie strofy i wersu, rozszerzenia lub redukcje znaczeń. Dokładnie ilustruje to następujący fragment wiersza *Noc na Wołyniu (Nicz na Wołyniu)*:

*Сe не шведы, не орды Батюга, ж Тимур,
не ногайських загонів пагаюцзя прыстраі'.
На сяды, на сядыбы похмури
сынй прысмерк упав пріамовысно,
у напруженій тыхій піт'мі –
тылкі місіяч, як шабелне вістріа.*

To nie Szwedzi, nie hordy Timura, nie Batyj –
nie zagony Nogajców, ani napad Pieczynga,
siny zmierzch padł na ziemię,
przydusił ogrody i chaty –
trwożna cisza i mrok,
tylko księżyc na niebie, jak klinga.

*Веіетенське каміння на межах, мов чзерепы білі,
hen степаны блукajúт' воһні –
вовчи очі, јасні та хоіодні;
сызым вістріам дзвінкюі топаткы,
розпаначавшы стерні уміто,
выhortају воіыньскыј czornozem, nenacze
z bezodni. [P 103]*

Białe głązy na miedzy świecą jak kości umarłe,
chodzą ognie po stepie –
jasne oczy głodnych siromach,
lśniącym ostrzem łopaty
brunatne ściernisko rozdarłem
i czarnoziem wołyński wygarniam sprawnymi
rękami. [P 102]

Porównanie oryginału z przekładem ujawnia szereg interesujących różnic i decyzji translatorskich, które mają wpływ na interpretację tekstu oraz na jego odbiór przez czytelnika. Tłumacz nie uwzględnił wszystkich specyficznych elementów kulturowych znajdujących się pierwotnie w utworze, co może powodować utratę pewnych konotacji, ale jednocześnie wprowadza nowe obrazy, dzięki czemu wzbogaca przekład. Pierwszym istotnym *exemplum* jest rezygnacja z obrazu Pieczyngów oraz zamiana kling na ostrze szabel: „*не ногайських загонів пагаюцзя прыстраі'* [nie Nogajskich oddziałów płonąca pasja]” (Łobodowski: „nie zagony Nogajców, ani napad Pieczynga”); „*тылкі місіяч, як шабелне вістріа* [tylko miesiąc, jak ostrze szabli]” (Łobodowski: „tylko księżyc na niebie, jak klinga”). Połtawa nie wykorzystuje ukraińskich elementów kulturowych takich jak siromacha (biedny, obdarty, wzbudzający litość chłop) – wers „jasne oczy głodnych siromach” przetłumaczył jako „*вовчи очі, јасні та хоіодні* [wilcze oczy, jasne i głodne]” – ale wynagradza to czytelnikowi wprowadzeniem określenia „*Веіетенське каміння* [Ogromne kamienie]”: „*Веіетенське каміння на межах, мов чзерепы білі* [Ogromne kamienie na granicach, jak czaszki białe]” (Łobodowski: „Białe głązy na miedzy świecą jak kości umarłe”). W oryginale te detale mogą być uznawane za nawiązanie do kontekstów historycznych, co nadaje tekstowi głębszy sens. Decyzje tłumacza pokazują, że różnice w kontekście kulturowym często wpływają na interpretację tekstu.

Nie zawsze jednak taka substytucja skutecznie realizuje swoje zadanie, tj. odwzorowuje odpowiedni nastrój, emocje oraz zamierzony przekaz. Tekst prymarny i jego przekład ukraiński czasem mają odmienne struktury, co może oddziaływać na głębię emocjonalną, na nastrój wyrażony w utworze. W tłumaczeniu fraza „*wydnokruh prywaіywszy synij* [widnokrag przywaliwszy niebieski]” (P 103) stanowi przykład trudności w uchwyceniu subtelności oryginalnego wyrażenia: „siny obsiada widnokrag” (P 102); dość dosłowne podejście Połtawy niekoniecznie w pełni oddaje poetycki ładunek metafory. W omawianym tłumaczeniu wiersza *Noc na Wołyniu (Nicz na Wołyniu)* problematyczny okazuje się także ostatni wers fragmentu będącego swoistym wezwaniem do jedności narodów:

Szelestawo zemla osypajet'sia.

Podzwin bahnetiw hrobowyj.

*Tut upret'sia pryklad, tam prycajtyt'sia ciwka
trywozna.*

*De ż ti ruky braterski, czutni,
szczo poczujut', jak wymowlu slowo,*

*de ż ti ruky braterski,
szczo jim serce dowiryty možna? [P 103]*

Pada ziemia z szelestem.

Cicho dzwoni łopatka i bagnet.

Tutaj oprze się kolba, tam zimna zwróci się lufa.
Gdzież są ręce braterskie, które pojma,

gdy mówić zapragnę,
gdzież są ręce braterskie,

którym serce huczące zaufa? [P 102]

Wersja ukraińska „*szczo jim serce dowiryty možna?* [którym serce można powierzyć?]" wyraża wątpliwości co do zaufania. W polskim wariantcie – „którym serce huczące zaufa?” – zwrot „huczące” dodaje dramatyzmu, ale może być także interpretowany jako bardziej metaforyczny opis serca, a to zmienia odczyt w warstwie emocjonalnej.

Przekład składa się z krótkich, przerywanych wersów, co nadaje mu dynamiczność i napięcie, zmienność rytmu odzwierciedla zaś niepokój i dramatyzm obrazowanej sytuacji. Zastosowanie przerzutni w wybranych wersach (np. „*tilky misiac, jak szabelne wistria*”) podkreśla nagłość i intensywność chwili, podczas gdy w oryginale wersy są dłuższe i bardziej płynne, co wprowadza inny rytm, pewną melodyjność, będącą skutkiem użycia efonii i rymów. Posłużenie się dźwiękami „t” i „k”, np. w słowach „*tilky*” i „*szabelne*”, tworzy ostre, wyraziste brzmienie, które może wywoływać skojarzenia z wojną i niebezpieczeństwem. W polskim tekście brzmienie jest natomiast bardziej eufoniczne dzięki zastosowaniu samogłoskowych rymów i melodyjnych fraz.

W *Złotej Hramocie* i we lwowskim wydaniu *Pieśni o Ukrainie* znajdujemy także tłumaczenie części 12 poematu *Słowo o koniach* zatytułowanej *Epitafija polahtym koniam* (*Na konie pomordowane*). Jego autorem jest poeta, dziennikarz i tłumacz Jar Sławutycz (prawdziwe nazwisko – Hryhorij Żuczenko), od 1945 r. przebywający na emigracji w Niemczech i USA, a od 1960 r. w Kanadzie. *Epitafija polahtym koniam* ukazała się również w 1978 r. w tomie poezji Sławutycza *Zibrani twory 1938–1978* obok tłumaczenia *Hymnu Słowackiego*. Fragmenty poematu Łobodowskiego w lipcu 1946 zostały opublikowane w londyńskich „Wiadomościach”¹⁷.

Porównanie dwóch wersji językowych kieruje ku wielu aspektom związanym z ekspresją, rytmem oraz zwięzłością wypowiedzi. Można zauważyć, że głównym celem tłumacza było zachowanie bliskości z oryginałem pod względem stylistycznym i semantycznym:

*Budut' pryszli poety po zhaslij plakaty buri,
wicznu chwału hotosyty upałym w aluri;
budut' wodyty turystiw, de Nike kamjanostopa
prochodyt' pid szum okrylla
po sporożniłych okopach,
ałe mene tam ne bude,
bo ne mynuszczij parafiji
hotuju własni ełehiji, dzwieniuczi epitafiji.*

Przyjdą inni poeci nad zgasałą smucić się burzą,
chwałę wieczystą poległym pułkom wywrożą;
będą wprowadzać turystów, gdzie Nike
kamiennostopa
przechadza się w szumie skrzydeł
po opuszczonych okopach,
a mnie w tym tłumie nie dojrzysz,
nie dla doczesnych parafian
szykuje moje elegie i dźwięczne epitafia.

¹⁷ J. Łobodowski, *Słowo o koniach. Fragmenty poematu*. „Wiadomości” 1946, nr 14/15, s. 1.

<p><i>Wam, koni, szczo porywałyś, na powni sidawszzy zady, szczo w klekotanni maszyn witały zahtady, wam, szczo – dostojni smerty – hojdały bujni hrywy, cia pochoronna pisnia, j sercia żalist' prawdywa</i>¹⁸.</p>	<p>Wam, konie, coście się rwały, na mocnych siadając zadach, gdy w klekotaniu maszynek biegła zağłada, wam, własnej śmierci wierne, w rozwianej burzy grzywach, wam ta żałobna pieśń i żałość serca prawdziwa. [P 158]</p>
---	--

W obu cytowanych fragmentach pojawiają się metafory, w polskim oryginale są one jednak bardziej wieloznaczne i bogatsze. Także w innych miejscach *Epita-fji polahłym koniam* nie udało się tłumaczowi stworzyć metafor równoznacznych z polskim tekstem: „*pownije smert' soromotnia / pid zorom czyseł nasnahy* [przybiera śmierć wstydliva / pod wzrokiem liczb natchnienia]” (Łobodowski: „dojrzewa śmierć nierycerska / pod okiem zimnej rachuby”); „*wam, szczo mandrujete w nebo nad zori tekuczi* [wam, którzy podróżujecie po niebie nad gwiazdy płynące]” (Łobodowski: „które się dziś przechadzacie po gwiazdnej niebieskiej łące”); „*Ty, szczo konno u sribnij zbroji meni sijajesz noczamy* [Ty, który konno w srebrnej zbroi mi świecisz nocami]”¹⁹ (Łobodowski: „który konno i w srebrnej zbroi wyjeżdżasz mym snom naprzeciw”, P 158).

Zarówno oryginał, jak i tłumaczenie ukraińskie cechuje zwięzłość i precyzja językowa. Sławutycz umiejętnie operuje słowami, aby zachować esencję wypowiedzi, co widać we frazach dotyczących przybycia innych poetów czy też w odniesieniach do koni. Warto jednak zauważyć, że część metafor pierwotnie wpisanych w tekst nie znalazło odpowiednich ekwiwalentów w przekładzie, to zaś spowodowało utratę pewnych niuansów znaczeniowych.

W wersji ukraińskiej występuje wyraźny rytm, który nadaje przekładowi melodię i płynność. Użycie rymów i regularnych strof sprawia, że wiersz brzmi niczym pieśń. Ogromny wpływ na owe brzmienie mają także różnice w fonetyce między językami ukraińskim i polskim. Ukraińskie dźwięki, takie jak „ż” i „h”, decydują o specyficznym charakterze tekstu, podczas gdy polski odpowiednik często wprowadza inne akcenty mogące zmieniać wydźwięk emocjonalny. W przekładzie mamy do czynienia również z bogactwem rymów wewnętrznych i aliteracji, które potęgają muzykalność.

Pomimo zauważonych niedociągnięć, wersję Sławutycza należy uznać za adekwatną, ponieważ uchwycił on ogólny sens i poetycki sposób obrazowania. Wiele fraz w tłumaczeniu jest bliskich oryginałowi, co pozwala odbiorcy ukraińskiemu na odkrycie emocji i przesłania zawartego w wierszu. Ostatecznie, choć nie możemy mówić o pełnej ekwiwalencji semantycznej, to jednak przekład ten oddaje ducha oryginału.

Mało znane polskiemu czytelnikowi jest tłumaczenie wiersza Łobodowskiego, zatytułowanego *Taras Szewczenko*, przygotowane przez ukraińskiego działacza niepodległościowego, poetę i tłumacza Bohdana Krawciwa. Podobnie jak Połtawa i Sławutycz figuruje on jako przedstawiciel ukraińskiej emigracji, który po r. 1949

¹⁸ Ja. Sławutycz z, *Epita-fji polahłym koniam*. W: *Zibrani twory 1938–1978*. Edmonton, Alta., 1978, s. 385–386.

¹⁹ *Ibidem*, s. 386.

znalazł się w USA. W latach 1970–1975 sprawował także funkcję redaktora, m.in. wydawanego w Monachium czasopisma „Suczasnist”.

Polska wersja językowa ukazała się w 1948 r. w „Wiadomościach”²⁰, a jej ukraiński przekład został opublikowany w tomie *Nasz Szewczenko. Zbirnyk – Almanach na 1961 rik*²¹.

Łobodowski, jako rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego, sugeruje podjęcie kroków w celu osiągnięcia porozumienia. Jego zdaniem, najlepsze wyjście powinno brać pod uwagę „uniwersalizm chrześcijański, otwarcie granic, odzyskanie godności narodowej, wzajemne wybaczenie win”²². Jest to tradycja bardzo bliska podejściu Tarasa Szewczenki, o którego powrocie z zesłania Łobodowski pisze w omawianym wierszu: „Oto wraca w śpiewającą Ukrainę / zwykły liryk, a jasność niezmierna” (P 1). Jak podkreśla Larysa Wachnina:

Ukraińska twórczość ludowa zawsze była źródłem natchnienia zarówno dla polskich romantyków, jak i dla całego świata słowiańskiego. Nieprzypadkowo w wielu utworach polskich poetów tradycyjne stały się obrazy śpiewaków ludowych – kobzarzy, bez których nie sposób wyobrazić sobie odrębności artystycznej²³.

Przekład Krawciwa nie odbiega poziomem artystycznym od oryginału, ale wprowadzone zostały w nim liczne zmiany, te zaś nie zawsze wyrażają treść i pierwotny zamiar autora. Analiza porównawcza ukazuje ciekawy dialog pomiędzy literackimi tradycjami obu narodów, a także wyzwania, przed którymi stają tłumacze, starając się zachować zarówno treść, jak i formę dzieła, co dostrzegamy już w pierwszej strofie:

*W sadkach wysznewych kożen dwir i chata,
i spiw upliwsia w kuszczu sołowjinyj
sercia j derewa stojat' w bitych szatach –
tychuj; łaskawuj wieczir Ukrajiny...
Czasom basom hlybokym wdaryt' chruszcz wesetyj,
zabrenyt' strunoju wiolonczety*²⁴.

Wiśniowe sady koło każdej chaty,
słowicze głosy uwikłane w gąszczach,
zmiersch ukraiński, jak cichy wiatyk,
kiedy drzewa i serca stoją w bieli,
jeszcze nuta basowa złotego chrabaszcza,
ledwie tknięta struna wiolonczeli²⁵.

W oryginale znajduje się odniesienie do znanego wiersza Szewczenki *Sadok wysznewuj koło chaty*, co nadaje tekstowi dodatkową głębię oraz kontekst. Łobodowski niemal dosłownie przywołuje początkowy wers tego utworu, który nie został jednak uwzględniony w przekładzie autorstwa Krawciwa. Tłumacz nie tylko dokonał transformacji inicjalnego wersu, ale także utracił bardzo ciekawe porównanie – „zmiersch ukraiński, jak cichy wiatyk” to fraza o silnej metaforycznej

²⁰ J. Łobodowski, *Taras Szewczenko*. „Wiadomości” 1948, nr 2.

²¹ Ju. Łobodowskyj, *Taras Szewczenko*. W zb.: *Nasz Szewczenko. Zbirnyk – Almanach na 1961 rik*. Red. W. W. Dawydenko [i in.]. Jersey City, N. J. – New York, 1961 (z polskojęzycznej przekład B. Krawciwa).

²² J. Sawicka, *Hellada scytyjska. Ukraina w poezji Józefa Łobodowskiego*. „Więź” 1988, nr 11/12, s. 151.

²³ Ł. Wachnina, *Mifotłohicznyj swit folkloru polsko-ukrajnśkoho pohranyczczia w poeziji Juzefa Łobodowskoho*. „Teki Komisii Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” nr 14 (2019), s. 11.

²⁴ Łobodowskyj, *Taras Szewczenko*, s. 89. Dalsze cytaty z tego wiersza w wersji ukraińskiej pochodzą z owego przekładu.

²⁵ J. Łobodowski, *Taras Szewczenko*. W: *Złota Hramota*. Paryż 1954, s. 134. Wszystkie cytaty ze wskazanego wiersza w oryginale podaję według tego wydania.

konstrukcji, wprowadza ona element delikatności i spokoju, jednocześnie sugerując ulotność chwili. Wiatryk, w kontekście religijnym, dotyczy ostatniego namaszczenia, co może wносить dodatkową warstwę emocjonalną, odnoszącą się do przemijania i refleksji nad życiem. To przekształcenie zmienia nieco konotacje. Epitet „*taskawyy weczir* [łaskawy wieczór]” jest bardziej konkretny i mniej eteryczny niż „cichy wiatryk”, ale nie oddaje głębszego znaczenia związanego z duchowością i przemijaniem. Mimo zmian przekład pozostaje zbieżny z pierwowzorem, a zatem Krawciw nie odszedł zbyt daleko od intencji Łobodowskiego. Choć omawiane tłumaczenie wprowadza pewne uproszczenia, to jednak w wielu miejscach jest ono niezwykle udane i potrafi przekazać złożoność oryginalnych metafor. Aby dokonać szczegółowego porównania, warto przyrzeć się treści obu wersji, ich formie oraz emocjom, które wywołują.

Analizując owe teksty, można zauważyć różnice i podobieństwa wynikające z kontekstów kulturowego i estetycznego, np. fragment „zanim noc gwiazdozbiory rozżarzy w warkoczach, / przyjdą cienie wieczorne w srebrno-sinych żupanach” u Krawciwa brzmi: „*zaky nič w svojich kosach rozżewryt' suzirja, / zrynut' tini weczirni w sribno-synich żupanach* [zanim noc w swoich warkoczach rozświetli konstelacje, / opadną cienie wieczorne w srebrno-niebieskich żupanach]”. W obu wersjach noc jest przedstawiona jako osoba, która wplata gwiazdy w swoje włosy (warkocze/kosy). Przenosiła „*Oj, spadaje na wiiti metetycia cwiu*” (Łobodowski: „Ach, opada zawieja kwiecista ku rzęsom”) zarówno w języku polskim, jak i ukraińskim ukazuje ulotność piękna natury. Użycie słowa „zawieja” (po ukraińsku „*metetycia*”) przywołuje na myśl nie tylko ruch, ale i chaotyczność. Natomiast metafora wiatru: „*Rwe zatrojennyj wychor usta*” (Łobodowski: „Skoczy wichor zatruły do ust”), jest w obu wersjach dynamiczna, jednakże zawarte w tłumaczeniu słowo „*wychor*” oznacza ‘nieczysty, niebezpieczny dla ludzi wiatr, wytwarzany przez złe duchy lub ich ucieleśnienie’. Poza tym polskie „skoczy” wydaje się bardziej neutralne, co zmienia ładunek emocjonalny całej frazy. Kolejne zestawienie – „*Ne mynuw do switanku chmil pjanoho durmanu*” (Łobodowski: „nie opadł przed świtem chmielny durman pijany”) – ukazuje podobną treść, lecz zwrot „*ne mynuw* [nie miął]” brzmi bardziej melancholijnie, jakby podkreślał upływ czasu, który nie przynosi ulgi. Polskie wyrażenie „nie opadł” koncentruje się raczej na aspekcie fizycznym. W metaforze „*Tilky wyszni, zakwiczani biłym wesillam, / bdził robucznych zołoti roji*” (Łobodowski: „Jeno drzewa wiśniowe po sadach się biela, / Złote roje ocieżyłych pszczół”) widoczna jest różnica w konstrukcji. Ukraińska wersja „*zakwiczani biłym wesillam* [rozkwitły białym weselem]” nadaje bardziej romantyczny i uroczysty ton, podczas gdy polski fragment koncentruje się na wizualnej stronie bieli kwiatów i złocie pszczół. Kolejna fraza: „*To wże można spokijno nakrytyś zemleju*” (Łobodowski: „Więc już można mogiłą spokojnie się przykryć”), mówi o śmierci, ale zawarta w tłumaczeniu forma „*nakrytyś zemleju* [przykryć się ziemią]” brzmi bardziej naturalnie – ziemia jest miejscem, do którego wszystko wraca, zwrot ten symbolizuje zatem akceptację przemijania i cyklu życia. Polskie „mogiłą” dodaje konotacje związane z miejscem spoczynku, dzięki temu przekaz wydaje się bardziej osobisty lub intymny. Oba warianty – „*Use wyszcza i wyszcza Dniprowska mohyła, / nič szepocze do zori-switannia*” (Łobodowski: „Coraz wyżej urasta kaniowski mój kurhan / i noc szepce do samego rana”) – wyrażają ideę narastania i nieuchron-

ności. Ukraińska wersja „*Dniprowska mohyla* [Dnieprowska mogiła]” jest specyficzna dla kontekstów geograficznego i historycznego, natomiast użyty w oryginale przymiotnik „kaniowski”, odnoszący się do lokalizacji, przywodzi na myśl raczej mogiłę Szewczenki w Kaniowie.

Przekład zawiera pewną liczbę potknięć językowych i błędów interpretacyjnych, ale nie wpływają one na odbiór poematu. Utrudnieniami dla tłumacza były zarówno wieloznaczność, jak i rytm wiersza, który nie zawsze udało się w pełni odwzorować.

Nie tylko Krawciw zainteresował się omawianym dziełem Łobodowskiego. Można je spotkać także w translatorskiej spuściźnie Myrona Boreckiego. Urodzony w 1941 r. ukraiński tłumacz i naukowiec nie miał doświadczeń emigracyjnych. W jego bogatym dorobku translatorskim włącznie z poematem *Taras Szewczenko* znalazło się aż 14 utworów lubelskiego pisarza: *Hellada scytyjska* (*Skifśka Ełtada*), *Widzenie* (*Wydinnia*), *Piłsudski* (*Piłsudśkyj*), *Poetom ukraińskim* (*Ukrajinśkym poetam*), *Wrota kijowskie* (*Kyjivśki worota*), *Na czarnym szlaku* (*Na czornym szlachu*), *Kisielin* (*Kysetyn*), *Krzemieniec* (*Kremeneć*), *Pani Salomea* (*Pani Sałomeja*), *Na śmierć powieszonych Ukraińców* (*Na smert' powieszonych ukrajinciu*), *Pieśń o głodzie* (*Pisnia pro hołod*), *Ziemia cmentarna* (*Cwyntarna zemla*) i *Wiosna zdradzona* (*Zradżena wesna*). Wszystkie one zebrane zostały w tomie poezji *Pisnia pro Ukrajinu* z 1996 r. razem z umieszczonymi we wstępie Ireny Szypowskiej fragmentami innych tekstów: *Dum wołyńskich*, wiersza *Zamiast inwokacji* oraz fraszki *Na pewną karierę*.

Porównując dwie interpretacje poematu *Taras Szewczenko*, dochodzimy do wniosku, że obydwu tłumaczom zależało na jak najpełniejszym odtworzeniu treści pierwowzoru. Boreckiemu zdecydowanie lepiej udało się odzwierciedlić rytm wiersza. Skupił się on na metaforyce, podobnie zresztą jak Krawciw, jednakże między ich przekładami zauważalne są zasadnicze różnice, które obrazuje już pierwsza strofa wersji Boreckiego:

*Sadok wysznewuj kolo chaty szczastia
i sołowejka spiw u chaszczy tinnij,
weczir wkrajinśkyj, mow tyche pryczastia...
W bilim cwiti sercia i derewa tonuť.
I chruszcziw zołotyh basowyte bryninnia,
strun łed' ditknenych wiołonczeli stohin. [P 79]*

Początkowy wers nie stanowi tłumaczenia słów Łobodowskiego, ale niemal pełny cytat z utworu Szewczenki. Borecki zrezygnował z poetyckiej metafory „słowicze głosy uwikłane w gąszcz”, zastępując ją uproszczonym zwrotem „*i sołowejka spiw u chaszczy tinnij* [i śpiew słowika w chaszczach cienistych]”. Bliskie oryginałowi jest porównanie z trzeciego wersu: „*weczir wkrajinśkyj, mow tyche pryczastia...* [wieczór ukraiński, jak cicha komunia...]”, które w przekładzie Krawciwa zostało pominięte, podobnie jak fraza: „*I chruszcziw zołotyh basowyte bryninnia* [I chrząszczy złotych basowe brzęczenie]”.

Dbając o zachowanie odpowiednich rymów, Borecki w drugiej strofie dokonał transformacji dwóch wersów: „*Poky nicz suzirja szcze ne zapalyła, / zijde tiń weczirnia w synim sribli żupana*” (P 79), utracił jednak przez to poetycki obraz nocy rozżarzącej gwiazdy w warkoczach, ale z drugiej strony przekształcił „srebrno-siny żupan” w „niebieskie srebro żupana”.

Gdy przywoła się wcześniej omawiane problematyczne miejsca translacji, można dojść do wniosku, że przekład Boreckiego jest bliższy oryginałowi pod względem leksyki i rytmu, ale brakuje w nim autorskich przenośni i poetyckich substytucji, które stosował Krawciw. Konkluzja ta znajduje swoje odzwierciedlenie we frazach: „*Zametil pelustkowa na wiji spadaje, / prysypaje jich riasno ptaszkamy, zir-kamy*”; „*Skoczyt' wychor otrujnyj do wust*”; „*Ne mynuły do ranku chmelu pjani durmany*”; „*Łysz derewa wyszniewi w sadoczkach bilijut', / złotych rojiw obważni-tych bdił*”; „*pjut' nektar czariwnoho tryzilla*”; „*Otże, można spokijno w mohyli spo-czyty*”; „*I kurhan mij u Kanewi dali zrostaje, / j szepcze nicz do samoho rana*” (P 79).

Bez względu na występujące w translacjach różnice należy podkreślić, że oby-dwa tłumaczenia cechują wysoki poziom artystyczny oraz dbałość o odpowiedni dobór słownictwa i ekwiwalencję znaczeniową.

Irena Szypowska słusznie zauważa, że Borecki najlepiej oddawał oryginalny styl Łobodowskiego, jego romantyczną bujność i nadmiar środków stylistycznych, widoczny szczególnie w wierszach opiewających piękno ukraińskiej przyrody, takich jak *Kisielin*, *Krzemieniec* czy *Pani Salomea*²⁶.

Lubelski pisarz w poemacie *Kisielin* przedstawia sielankowy obraz Wołynia, korzystając z romantycznych środków wyrazu. Jak wyjaśnia Olha Wozniuk:

narrator we śnie błąka się po ziemi wołyńskiej, głęboko czując wszystkie tajemnicze miejsca tej ziemi, gdzie żyją dusze zmarłych, i zlewa się z naturą, przemieniając się w trzmiela²⁷.

W ukraińskim przekładzie Boreckiego doskonale został pokazany koloryt natury otaczającej podmiot liryczny, jej zmienność i nieuchwytnie piękno. Tłumacz zwrócił szczególną uwagę na zachowanie odpowiedniego rytmu wiersza, a zaproponowane przez niego rymy są porównywalne z oryginałem. Poemat w wersji ukraińskiej odwzorowuje walory stylistyczne i estetyczne polskiego tekstu, co ilustruje przywołany fragment utworu *Kisielin* (*Kysetyn*) w obu językach:

*Znow zelena wesna na nywach Wołyni,
struny bdił zachowatyś u kwitucznych akacijach,
skrypky typ zaspivaty. Jak muzyczni skryni
wsi chaty. A derewa, jak szumna owacja
jasnemu sonciu. W dubowim naczynni
chmil pinuje, a swyst parotiahiv na stancijach
podorożnich zowe u mandriwky barwysti.*

I znowu noczi. Sołujini, zorysti. [P 109]

*Znowu wiosna zielona na polach Wołynia,
struny pszczoł zaplątane w kwitnących akacjach,
skrzypce lip rozśpiewane. Jak muzyczna
skrzynia
każdy dom. Każde drzewo, jak szumna owacja
jasnemu słońcu. W dębowych naczyniach
chmiel się pieni i gwizd lokomotyw na stacjach
przywołuje podróżnych w radosne odjezdne.*

I jeszcze noce. Słowicze i gwiezdne. [P 108]

Chociaż Borecki wprowadził liczne transformacje, przekład zachowuje istotę tropów stylistycznych. W obu wersjach pojawiają się obrazy przyrody, ukraińskie tłumaczenie cechują jednak pewne zmiany w konstrukcji zdań, wpływające na rytm i melodię utworu. W polskim oryginale „struny pszczoł zaplątane w kwitnących akacjach” i „nutami ptaków gra” (P 108) wyrażają bogactwo wizualne i dźwię-

²⁶ Zob. I. Szypowska, *Józefa Łobodowskiego pochwała Ukrainy*. „Kresy Literackie” 1995, nr 1/2, s. 12.

²⁷ O. Wozniuk, *Imaholohiczna wizija Ukrajiny Juzeфа Łobodowskoho*. „Paradyhma. Zbirnyk naukowych prac” 2009, nr 4, s. 179.

kowe. Ukraiński tekst naśladuje tę obrazowość, stosując zwroty, takie jak „*struny bdiżil* [struny pszczół]” czy „*pisniamy ptachiw* [piosenkami ptaków]”, co pozwala na utrzymanie pierwotnego klimatu. Natomiast w przypadku frazy „*podorożnich zowe u mandriwky barwysti*” przekład dodaje element „*barwysti* [barwne]”, czym wprowadza nową warstwę emocjonalną.

W obydwu wersjach można zauważyć, że rytm jest stosunkowo regularny, chociaż w całym utworze nie ma jednolitego metrum. W oryginale rymy zostały umiejętnie wplecione w tekst, co nadaje całości melodyjność. Tłumaczenie również stara się zachować rym, ale nie zawsze jest to możliwe ze względu na istniejące między językami różnice w fonetyce i składni. Oba warianty przywołują dźwięki przyrody: brzęczenie pszczół, śpiew skowronków. Te elementy budują atmosferę istotną dla emocjonalnego odbioru tekstu.

Tłumaczony przez Boreckiego cykl *Krzemieniec* nie wypada już tak dobrze jak przekład wiersza *Kisielin*. W utworze poświęconym Słowackiemu odnajdujemy wspomnienia lat spędzonych na Wołyniu. To pełen emocji opis miejsca, które jest przestrzenią jednocześnie fizyczną i duchową. Wiersz emanuje nostalgią oraz smutkiem, co autor podkreślił za pomocą obrazów przyrody i odwołań do uczuć.

Łobodowski wprowadza nas w specyficzną krainę, gdzie przyroda, symbolizowana przez „woń konwalij” i „cichą Ikwę”, staje się tłem dla wewnętrznych przeżyć podmiotu lirycznego. Obraz „złotego archanioła” wśród „cichych lewad” może wskazywać na występowanie *sacrum*, a zarazem na pewien rodzaj nadziei w tym smutnym kontekście. Z kolei motyw żalu i nostalgii widać wyraźnie w stwierdzeniu, że „samo powietrze smutkiem i tęsknotą nabrzmiewa” (P 112). Całość wiersza jest głęboko refleksyjna, łącząca osobiste przeżycia z obrazami natury.

Tłumacz stara się wiernie oddać sens i emocje oryginału, różnice w stylu, słownictwie i strukturze wpływają jednak na ostateczny odbiór tekstu. Obie wersje językowe koncentrują się na naturze, emocjach i poszukiwaniu ukojenia. Opisują krajobraz, w którym pojawiają się melancholia i pragnienie uzdrowienia. W obu występują podobne obrazy, co wskazuje na zachowanie oryginalnej atmosfery utworu:

*Tak, ce znouja u tim samim kraju,
de na Czerczi konwalij niżni aromaty
i po dolynach Ikwa tycho propływaje,
sliżmy napownena, de na łewadach tychych
stojit' zolotyj archanhet...
De je sytyjm
samo powitria wid żurby i sumu,
de płacem może ujdiływa usmizka staty,
a rymy splitajut' słowa u pisennu zadumu,
siudy ja idu – łeheni słabi likuwaty... [P 113]*

Więc oto znouw w tej samej krainie,
gdzie woń konwalij rosnących na Czerczy
i po dolinach cicha Ikwa płynie
wezbrana łzami, gdzie wśród cichych lewad
złoty archanioł stoi...
Gdzie nabrzmiewa
samo powietrze smutkiem i tęsknotą
i w płacz zapada się uśmiech szyderyczy,
a słowa w rytmy jak liście się plotą,
tam idę – płuca znuzone uzdrowić... [P 112]

Tłumaczenie różni się pod względem rytmu, traci na płynności, co należy uznać za naturalne przy przenoszeniu tekstu z jednego języka do drugiego. Długość wersów oraz ich układ mogą wpływać na odbiór całości. Wersja ukraińska wprowadza pewne odniesienia kulturowe, bardziej zrozumiałe dla ukraińskiego odbiorcy, a mniej oczywiste w polskim kontekście. Część słów zmieniono, np. „smutek i tęsknota” zostały przetłumaczone jako „*żurba i sum* [żał i smutek]”, co trochę zmienia niuans emocjonalny.

Borecki, dążąc do zachowania rymów, często poświęca plastyczność i siłę obrazowania oryginalnych tropów stylistycznych. U Łobodowskiego czytamy o „rytmach”, iż „jak liście się płotą”, podczas gdy ukraiński przekład – „*a rymy splitajut' słowa u pisennu zadunu* [a rymy wplatają słowa w pomysł na piosenkę]” – wprowadza element muzyczności, ale traci na bezpośredniości obrazu i związku z naturą. Porównując wersy „biegłem pod górę, co się tam rozsiała / groźną ruiną” (P 112) z ukraińskim przekładem „*jak na horu wybihaw ja, de rozlahtysia / hrizni rujiny* [jak na górę wybiegłem, gdzie rozłożyły się / groźne ruiny]” (P 113), dochodzimy do wniosku, że tłumaczenie oddaje sens, lecz zmienia nieco dynamikę, przez co obraz „groźnej ruiny” może wydawać się mniej dramatyczny. Oryginalne „Sny do księżycowego złożono archiwum / i wiersze są jak trupy w cementnych gablotach” (P 112) w ukraińskiej translacji – „*Sny u misiacznii archiwu pokłaly j zaperty, / a wirszii, jak trupy w cwyntarnych mohylach*” (P 113) – zachowują pierwotne znaczenie, ale wprowadzenie słowa „*zaperty* [zamknęły]” zwiększa ładunek emocjonalny, ten zaś zmienia odbiór opisaney wizji.

Obydwie wersje wykorzystują dźwiękowe środki wyrazu, takie jak aliteracja czy asonans, co dodaje wierszom muzykalności. W wersji ukraińskiej frazy typu „*zotołuj archanheł*” i „*slizmy napownena*” mają wyraźnie podkreślone dźwięki, które mogą działać na wyobraźnię czytelnika. W oryginale „woń konwalij” i „cicha Ikwa” również tworzą melodyjne połączenia, ale różnią się intensywnością.

Największym uchybieniem, podkreślanym także przez Stanisława Szewczenkę, jest niedostrzeżenie przez Boreckiego aluzji do wiersza Słowackiego *Testament mój*²⁸. Łobodowski w słowach: „Krew czarna krzepnie w udreńczonych płucach / i nie zostało już nic prócz imienia” (P 112), parafrazuje wieszczą. Tłumacz zaś proponuje dość prozaicznie brzmiące słowa: „*Krow czorna w zmuczenych leheniach zastyhaje, / i tilky nazwa odna zatyszylasia* [Krew czarna w zmęczonych płucach zastyga, / i tylko nazwa jedna pozostała]” (P 113).

Borecki dokonał również przekładu innego wiersza Łobodowskiego, powstałego w tzw. okresie wołyńskim, zatytułowanego *Pani Salomea*. Jak słusznie zauważa Wachnina:

Obraz Ukrainy, która była swoistą oazą dla całej plejady polskich twórców i poetów XIX wieku, stał się centralny w twórczości Józefa Łobodowskiego. Jego folkloryzacja, oświetlona mitologicznym podtekstem rodzimej dla poety „małej ojczyzny” – Wołynia²⁹.

Utwór, poświęcony tym razem matce Słowackiego, także obfituje w barwne opisy przyrody. Zarówno w polskim oryginale, jak i w ukraińskim tłumaczeniu zachowano bogactwo obrazowania, które oddaje piękno natury. W wierszu *Pani Salomea (Pani Salomeja)* azaliowe gaje, świeżość po deszczu oraz zmierzch są wyraziste i plastyczne, co buduje podobny nastrój w obu wersjach językowych:

*Pachnut' sołodkym trujzillam haji iz azalij,
pisa doszczu usi sady w procholodnim durmani,
dewo derewu w rusi w objimy wpadaje,*

*Tchną zatruta słodyczą azaliowe gaje,
po deszczu cały ogród świeżością odorza,
drzewo biegnie ku drzewu, ramiona podaje,*

²⁸ Zob. Szewczenko, *op. cit.*, s. 60.

²⁹ Wachnina, *op. cit.*, s. 11.

*a sutriń splywaje po rużach i po wynohradi
tycho na syni hriadky i powilno lahaje
na wiji, szytwo ta winoczky kwitkowi;
to chmara, szczo z arkaśkich krajiw pryptywaje,
zastyhła nad Kremencem biłym w spokoji.* [P 119]

a zmierzch po winogronach, po sztamowych
różach
spływa ku sinym klombom i z wolna się kładzie
na rżesach, na robótce, na kwiatowych
wieńcach;
to obłok wędrujący z dalekiej Arkadii
zatrzymał się nad ciszą białego Krzemieńca.
[P 118]

W ukraińskim tłumaczeniu część słów jest dobrana w sposób, który wprowadza trochę inny odcień znaczeniowy, np. wyraz „*pachnut'* [pachną]” nieco różni się w tonie od polskiego „tchną”, co może wpływać na interpretację wrażeń zmysłowych. Boreckiemu dość dobrze udało się odzwierciedlić językowe zawilości oryginału. Poprzez właściwy wybór ekwiwalentów semantycznych, odpowiednią stylistykę tekstu tłumacz stara się oddać metaforyczny sens poszczególnych fraz: „*jjj bila stip synim bantom zawjazatasia Ikwa* [jej obok stóp niebiską kokardą związała się Ikwa]” (P 118) (Łobodowski: „u jej stóp siną wstażką związała się Ikwa”, P 119); „*i strach, jak temnyj metil, spustywś na wiji szowkowi* [i strach, jak ciemny motyl, opadł na rżesy jedwabnej]” (P 118) (Łobodowski: „strach jak ciemny motyl ku jedwabnym rżesom”, P 119); „*Smahlawyj weczir brodyt' po zetynych wodach* [smągławy wieczór brodzi po zielonych wodach]” (P 118) (Łobodowski: „Zmierzch brodzi śniadą stopą po zielonych wodach”, P 119); „*spiwom sriblastym wołyńskich ptaszok* [śpiewem srebrzystym wołyńskich ptaszków]” (P 118) (Łobodowski: „srebro dzwoni w gardziolkach wołyńskim słowikom”, P 119).

Mimo wszystko dokładność znaczeniowa nie zawsze idzie w parze z pragmatyką tłumaczenia. Chcąc zachować pierwotne rymy, Borecki korzysta z inwersji i redukcji, co daje niepełny obraz utworu. Zarówno wiersz w oryginale, jak i jego przekład mają złożoną strukturę rytmiczną. Wydaje się, że wersja polska jest napisana w formie wiersza wolnego, ponieważ nie trzyma się ściśle określonego metrum, naśladuje jednak jakąś regularność w liczbie sylab. W tłumaczeniu widać tendencję do uszanowania tego wolnego rytmu, aczkolwiek pewne różnice w liczbie sylab w poszczególnych wersach wpływają na ogólny odbiór.

Poza tym w analizowanych fragmentach zarówno język polski, jak i ukraiński cechują się bogactwem dźwięków. W przekładzie dominują dźwięki miękkie, co nadaje tekstowi melancholijny i liryczny charakter. W polskim pierwowzorze można dostrzec podobny nastrój, ale występowanie dźwięku „z” w wersie „spływa ku sinym klombom i z wolna się kładzie” decyduje o innej, niewystępującej w tłumaczeniu jakości brzmienia, a to ma znaczenie przy interpretacji. Warto także zwrócić uwagę na aliteracje i asonanse, które w obu wersjach podkreślają muzykalność tekstu. W oryginale wyrazy takie jak „świeżością odurza” oraz „spływa ku sinym klombom” tworzą przyjemny rytm i melodyjność.

Tłumaczenie składa się z wersów o różnej długości, co nadaje mu pewien organiczny rytm. W wielu miejscach występuje regularność w liczbie sylab przyczyniająca się do harmonii i spójności tekstu. Warto zauważyć, że rymy w ukraińskiej wersji dobrze odwzorowują język polski, są nieco nieregularne, choć mają tendencję do tworzenia par wzorów rymowych (np. *abab*), dzięki czemu przekład jest płynny.

W dorobku translatorskim Myrona Boreckiego pojawia się jeszcze wiele dzieł

Łobodowskiego, których poziom artystyczny nie odbiega od oryginału, a oprócz tętniących życiem opisów Wołynia znajdujemy w nich bezsilność, rozpacz i przekonanie o zbliżającej się katastrofie. Należy do nich m.in. cykl *Na śmierć powieszonych Ukraińców* (przetłumaczony jako *Na smert' powieszonych ukrajinciw*). Utwór stanowi reakcję na egzekucję dwóch członków OUN, skazanych za zamordowanie działacza ruchu prometejskiego Tadeusza Hołówki oraz za napad na pocztę w Gródku Jagiellońskim. Zostali oni powieszani w listopadzie 1932. Oryginał ukazał się w 1936 r. w miesięczniku „Skamander”³⁰, musiał zatem powstać tuż po dokonanej egzekucji, rękopis zaś w styczniu 1933 skonfiskowała Łobodowskiemu policja³¹.

Wiersz ma bardzo emocjonalną wymowę, czego dowodzi fragment pierwszej części cyklu:

*Jidut' na smert' junaky – hanebnu, suworu,
diwczata kuczери bujni rwut' i rydajut';
mlijut' zmoreni ruky, ocy z napruhy chwori,
hłyna derewa cwyntharni hodyje hariaczozu
krowju...
Ważko wmyrat' peredczasno zachopłenym,
o kraju,
twojeju krasozu zemnoju.*

*Hriukaje u wikna powiszenyk, jak zła nastane
hodyna
bila kłamky chrope, do poroha czolo schylaje,
po wósomu tili plamy, smuha na szyji synia,
pit iz soroczky smertnoji stikaje do stip.
Piunicznyj witer wyje w kuszczach serdyto
I trupam ludśkym wyrok i karu spiwaje...
Żatoby nicz proptywaje,
i wsia zemla, nacze hrib,
znamenom czornym pokryta. [P 125]*

Jadą młodzieńcy na śmierć hańbiącą z uporem,
dziewczyna bujne warkocze targa u strzemion;
mdleją znużone ręce, oczy patrzyeniem chore,
głina cementarna drzewa w gorącą krew bogaci...
Ciężko umierać przedwcześnie rozmiłowanym,
o ziemio,
w twojej doczesnej postaci!

W uroczną złą godzinę do okna puka wisielec,
skronią do progu przypada, przy kłamce rzezi,
na szyi sina pręga, plamy na ciele,
pot ze śmiertelnej koszuli spływa do stóp.
Północne wichry wyją w gąszczu gałęzi,
śpiewają ludzkim ciałom wyrok i karę...
Przepływa noc żalobna
i cała ziemia, jak grób,
przykryta czarnym sztandarem. [P 124]

Tłumaczowi udało się uchwycić wyjątkowy, nasycony przenośniami styl Łobodowskiego. Zadbał również o budowę i długość wersów, niestety nie zawsze zachował oryginalny rytm. Boreckiemu trudno było czasami odtworzyć skomplikowane metafory, takie jak: „dziewczyna bujne warkocze targa u strzemion” (P 124) („*diwczata kuczери bujni rwut' i rydajut'* [dziewczyny loki bujne drą i płaczą]”, P 125); „I słońce do góry pnie się / sosen mosiężnym pożarem podpalić senne Polesie” (P 124) („*i sonce u lisi / prahne sosnowym wohnem pidpatyty sonne Polissia* [i słońce w lesie / pragnie sosnowym ogniem podpalić senne Polesie]”, P 125); „Lecz po kolei chłód ręką kamienną chwyta” (P 124) („*Ta chapajut' nas chotodu ruky kaminni* [I łapią nas chłodu ręce kamienne]”, P 125).

Ukraińskie tłumaczenie jest bliskie pierwowzorowi, mimo występujących w nim błędów ekwiwalencji semantycznej typu „dziewki” („*diwy*”) Boreckiemu udało się przenieść do języka przekładu ukryte w pierwowzorze obrazy i emocje. Tekst odbiega nieco od oryginału pod względem metrycznym. Ukraiński wiersz sprawia wrażenie bardziej zróżnicowanego w swoim metrum, co nadaje mu pewną dyna-

³⁰ J. Ł o b o d o w s k i, *Na śmierć powieszonych Ukraińców*. „Skamander” z. 75 (1936).

³¹ Zob. J. Ł o b o d o w s k i, *Przeciw upiorom przeszłości*. Lublin 2015, s. 15.

mikę. U Łobodowskiego widać tendencję do stosowania bardziej regularnego rytmu, a to może wpływać na sposób, w jaki odbierane są emocje w wierszu. Obie wersje wykorzystują brzmieniowe środki wyrazu (choćby aliteracje i asonanse), które wzmacniają ładunek emocjonalny utworu. W przekładzie można zauważyć powtarzalność dźwięków, np. w słowach „*hanebnu, suworu*” czy „*mlijut' zmoreni ruky*”, co dodaje wierszowi melancholijnego nastroju. W obydwu językach pojawiają się wyrazy o dźwiękonaśladowczej jakości, takie jak „*hriukaje [grzmi]*” lub „*wyje [wyje]*”.

Kolejnym dziełem o tragicznej wymowie jest tetraptych *Pieśń o głodzie (Pisnia pro hołod)*, ukazujący katastrofalne skutki wielkiego głodu na Ukrainie:

*A koni niuchały nicz, u nizdri wbyrały wołohu.
Misiacia sribnyj jazyk zabrawsia w kotły porożni –
jak hołod zastyhli dni byczem byw muk i trywohy,
chłopcju waływ na sołomu, za czuba chapaw dīej
syńookych,
szczoweczora w czornim stepu mołytwy trywożni
rozpoczynały proroky. [P 141]*

Rumaki węsżyły w noc, syciły nozdrza
wilgocią.
Księżyc srebrny jezor wypełnił puste kotły –
gdy głód zdębione dni batem męczarni podciał,
chłopców obalił na słomę, dzieci za włosy
uchwycił,
co wieczór na czarnym stepie żalodne modły
rozpoczynali wrózbici. [P 141]

Wiersz emanuje niezwykle lirycznym, nie ma w nim naturalistycznych scen, dominują raczej ból i smutek, które pojawiają się w metaforycznych obrazach, barwnie odwzorowanych przez tłumacza. Borecki stworzył szereg fraz zbieżnych z pierwowzorem. Sporadycznie je rozbudowywał, niekiedy zrezygnował z mniej istotnego fragmentu lub zastępował go nie do końca równoznacznym odpowiednikiem semantycznym. Pomimo tych zmian stanowią one doskonały przykład ekwiwalencji emocjonalnej: „*persteń prużyniastych mjaziw wyris na*” (Łobodowski: „*pierścień sprężystych mięśni żebra opina*”); „*Pożeża spynach kozoćkich stanyć ważkoju zaduchoju wije*” (Łobodowski: „*Pożar kozackich stanic wieje duszącym wachlarzem*”); „*Krywawuj zachodu niż obdyraje nebo zi szkiry, sutinky, zemlu schopywszy za hrywu, na wzhirji usiłyś*” (Łobodowski: „*Krwawy zachodu nóż niebo obdziera ze skóry, / zmierzch chwycił ziemię za kark i siadł na wzgórzach okrakami*”); „*Misiacia sribnyj jazyk zabrawsia w kotły porożni – / jak hołod zastyhli dni byczem byw muk i trywohy*” (Łobodowski: „*Księżyc srebrny jezor wypełnił puste kotły – / gdy głód zdębione dni batem męczarni podciał*”); „*zori na step, jak pałajuczna rut', opadały, / U sribnu berezu rozkwitnuw misiać krywawuj*” (Łobodowski: „*gwiazdy spadały na step płonąca rćcia, / czerwony księżyc rozkwitał w srebrną brzozę*”) (P 141).

Wersy ukraińskie charakteryzują się złożoną strukturą, ich rytm wynika z liczby sylab i rozmieszczenia akcentów. W pierwszym wersie „*A koni niuchały nicz, u nizdri wbyrały wołohu*” można np. dostrzec, że dzięki powtórzeniu dźwięków („*niuchały*” i „*wbyrały*”) rytm jest płynny i jednocześnie wyrazisty. Przekład obfituje w grę dźwiękami i aliteracje, to natomiast sprawia, iż niektóre frazy przyciągają uwagę. W przenośni „*Misiacia sribnyj jazyk*” słychać melodyjny charakter, powtarzające się dźwięki „s” i „z” tworzą zaś pewną harmonię.

Zastosowanie metafor i porównań w oryginale wpływa na jego brzmienie, co ma znaczenie dla odczucia poetyckiego. Z analizy rytmu i brzmienia obu tekstów wynika, że tłumacz starał się oddać ładunek emocjonalny oryginału, zachowując przy tym estetykę języka polskiego.

Borecki podjął się także ambitnego zadania przetłumaczenia wierszy *Hellada scytyjska*, *Na czarnym szlaku*, *Cmentarna ziemia*, *Wrota kijowskie*. Tworzą one swoisty cykl literacki, koncentrujący się na zagadnieniach związanych z ukraińską historią i tożsamością. Owe wiersze nie tylko eksplorują różnorodne aspekty kultury ukraińskiej, ale również ukazują znaczący wpływ kultury greckiej na procesy formowania się tożsamości na Rusi. Ta tematyka wymaga pogłębionej analizy, co stanowi motywację do stworzenia nowego opracowania naukowego.

Przeprowadzony w niniejszym artykule pobieżny przegląd ukraińskich przekładów przybliża stosowane przez tłumaczy odmienne strategie w zakresie kształtowania formy, rytmu oraz metaforyki tekstów źródłowych. Szczególną uwagę należy zwrócić na zjawisko ekwiwalencji dynamicznej, w ramach którego translatorzy zamiast dążyć do dosłownego odwzorowania tekstu, starają się przekazać jego emocje i sens. To podejście często prowadzi do zmian w strukturze i słownictwie.

Warto jednak podkreślić, że mimo różnic wszystkie tłumaczenia cechują się wysokim poziomem artystycznym oraz starannością w doborze słownictwa i stanowią doskonały przykład na to, jak ważne jest oddanie sprawiedliwości autorowi oryginału. Tłumacze wykonują pracę nie tylko techniczną, ale i artystyczną, poza dosłownym sensem tekstu przekazują również jego ładunek emocjonalny, styl i kontekst kulturowy. W ten sposób przyczyniają się do budowania mostów między kulturami, a także do lepszego zrozumienia, czym jest złożoność ukraińskiej tożsamości narodowej i jej spuścizny literackiej. Tak oto tłumaczenia stają się ważnym narzędziem w dialogu międzykulturowym, promując wartości, takie jak tolerancja, zrozumienie i współpraca.

Abstract

ANNA CHOMA-SUWAŁA Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
ORCID: 0000-0001-8909-7993

“MELODIA SŁÓW” (“MELODY OF WORDS”) UKRAINIAN TRANSLATIONS OF JÓZEF ŁOBODOWSKI'S POETRY

The article discusses the work of Józef Łobodowski and its Ukrainian translations, which have gained popularity in Ukraine, particularly in the context of the *Pieśni o Ukrainie (Song of Ukraine)*. The translations, made by such poets as Leonid Poltava, Jar Slawutych, Bohdan Kravciv, and Myron Borecky, aim to understand the common Polish-Ukrainian roots and to reflect on the history of both nations. As a poet striving for reconciliation, Łobodowski draws on romantic traditions, which reflects in his output. The translations not only enrich Ukrainian literature, but also allow for a reinterpretation of Polish and Ukrainian historical relations. The article also emphasizes the diversity of translation styles and their artistic value, contributing significantly to intercultural dialogue.

SARA QUONDAMATTEO Bologna

INNY XX WIEK CZESŁAWA MIŁOSZA I NICOLI CHIAROMONTEGO HISTORIA KOSMOPOLITYCZNEJ FORMACJI INTELEKTUALNEJ

W czerwcowym numerze paryskiej „Kultury” z 1979 roku ukazał się słynny esej Konstantego Aleksandra Jeleńskiego *O „Ziemiu Ulro” po dwóch latach*, poświęcony filozoficzno-duchowej autobiografii Czesława Miłosza¹. W tekście autor poddaje rewizji niektóre ze swoich wcześniejszych analiz twórczości przyszłego polskiego noblisty, w szczególności te rozwinięte w pracach *Poeta i historia* (1954) oraz *Poeta i przyroda* (1968), gdzie głos poetycki Miłosza wywyższano kosztem jego głosu jako moralisty i eseisty. Ową niespójność zauważył krytyk po lekturze eseju Nicoli Chiaromontego zawartego w zbiorze *Silenzio e parole. Scritti filosofici e letterari* (Cisza i słowa. Pisma filozoficzne i literackie)². Na początku szkicu *Tołstoj a sztuka włoski pisarz* oznajmia:

Kto stwierdza, jak twierdziło i twierdzi wielu, że Tołstoj-moralista przesłania i deformuje Tołstoja-artystę czy że wręcz nie dochowuje mu wierności, ten ucieka się do sądu równie banalnego jak twierdzenie uporczywie powtarzane, że Platon jako autor *Gorgiasza* i *Uczty* jest wielkim pisarzem i wybitnym myślicielem, a jako autor *Państwa* i *Praw* okazuje się jednak filozofem reakcyjnym. Umysłem przeciętnym trudno zrozumieć, że człowiek, który jest pochłonięty jakimś problemem i chce sięgać myślą możliwie najgłębiej, nie obawia się poddać ocenie nawet tego, co jest mu najdroższe. [G 116]³

Słowa Chiaromontego natchnęły Jeleńskiego, by zestawić je z fragmentem *Ziemiu Ulro*, w którym Miłosz kwestionuje możliwość oddzielenia twórczości literackiej Adama Mickiewicza i Fiodora Dostojewskiego od ich filozofii i poglądów: „Pomiędzy dziełem i przekonaniem autora zachodzi związek, zagadkowy, wysoce złożony, i dlatego należy tymi przekonaniem się zajmować, w nadziei, że to nam pomoże lepiej ogarnąć dzieło”⁴. Zestawiając refleksję Chiaromontego z tą Miłosza⁵, Jeleński dostrzega pierwsze powinowactwo między autorami włoskim i polskim,

¹ K. A. Jeleński, *O „Ziemiu Ulro” po dwóch latach*. „Kultura” (Paryż) 1979, nr 6.

² Esaj został opublikowany po raz pierwszy w 1960 roku w czasopiśmie „Tempo Presente”, współredagowanym przez N. Chiaromontego i I. Silonego.

³ Skrótem G odsyłam do: N. Chiaromonte, *Granie duszy*. Przeł. S. Kasprzysiak. Wybór, oprac. S. Kasprzysiak, P. Kłoczowski. Warszawa 1996. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁴ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. [Przedm. J. Sądziak]. Kraków 2000, s. 143.

⁵ W obu przypadkach owa refleksja wynika ze szczególnej uwagi poświęconej dziełom i myśli dwóch najwybitniejszych XIX-wiecznych rosyjskich powieściopisarzy, a mianowicie L. Tołstoja, jeśli chodzi o Chiaromontego, i F. Dostojewskiego *à propos* Miłosza.

które zaowocuje następującą konkluzją: „Pisząc o *Ziemi Ulro*, będę miał w pamięci zarówno przestrogę Chiaromonte, jak i stanowisko samego Miłosza”⁶. Częściowo potwierdzona intuicja Jeleńskiego znajdzie ciekawe rozwinięcie w opublikowanym dwa lata później eseju Tomasza Burka, zatytułowanym *Dialog wolności i konieczności albo historyczne wtajemniczenie*. W tym tekście krytyk poszerza horyzont porównania, posuwając się nawet do wskazania istotnej zbieżności między koncepcjami historiozoficznymi obu twórców:

Pokrewny pod wieloma względami Miłoszewi eseista włoski, Nicola Chiaromonte, szuka godnej zaufania, niezmystyfikowanej wiedzy o nowożytnym fenomenie „uhistorycznienia człowieka” bynajmniej nie w rozprawach z dziedziny filozofii historii, ale w dziełach powieściopisarzy – w *Rodzinie Thibault* i *Wojnie i pokoju*, w *Pustelni parmeńskiej*, w *Doktorze Żiwago* i u Malraux. Analogicznie Miłosz-poeta, Miłosz powieściopisarz i eseista stawia w centrum swej uwagi, w kluczowym punkcie swej wizji i medytacji zarazem, los historyczny jednostki sprzęgnięty z fatum zbiorowym. I jego pochłania i przejmując do głębi – jak świadczy o tym np. wstrząsające zakończenie drugiej części *Traktatu poetyckiego* – problematyka wzajemnych zależności pomiędzy jednostką i historią, gąszcz marzeń i wydarzeń, poglądów i faktów, epizodów i procesów, tego, co indywidualne, i tego, co zbiorowe. Dopiero ten gąszcz tworzy tkankę historii, jest równoznaczny z konkretną rzeczywistością dziejową, taką, jaką przeżywają i jakiej doznają zwykli ludzie, nie fikcyjni bohaterowie, kobiety i mężczyźni z krwi i kości, którzy istnieją i giną naprawdę⁷.

Burek przedstawia tu pierwszą oś porównawczą na poziomie myśli i koncepcji historiozoficznej polskiego poety i włoskiego pisarza. Analiza krytyka dowodzi, jak wielką uwagę Miłosz i Chiaromonte przywiązywali do trudnej, kruchej relacji między osobistym losem oraz wolnością z jednej strony a nieodgadzionymi procesami zbiorowej historii z drugiej. Tym tropem interpretacyjnym pójdzie także Wojciech Karpiński, promotor nie tylko twórczości Chiaromontego we Włoszech i w Polsce⁸, ale też krytycznego spojrzenia zdolnego uchwycić punkty zbieżne dwóch pozornie tak odległych nazwisk. Kiedy się prześledzi „prywatną historię wolności”⁹ włoskiego pisarza, przekazywaną w zbiorach esejów, artykułach i komentarzach różnego rodzaju, można zobaczyć, że zestawianie nazwiska Miłosza z nazwiskiem Chiaro-

⁶ Jeleński, *op. cit.*, s. 17.

⁷ T. Burek, *Dialog wolności i konieczności albo historyczne wtajemniczenie*. „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 98–99.

⁸ W. Karpiński był jednym z głównych współpracowników wdowy po eseiście – Miriam Chiaromonte, stojących za publikacją włoskiej edycji *Che cosa rimane. Taccuini 1955–1971* (A cura di M. Chiaromonte. Introd. W. Karpiński. Bologna 1955), do której zredagował wstęp, oraz popierających podtrzymanie biblioteki Chiaromontego, początkowo przechowywanej w Instytucie Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską w Warszawie, następnie zaś przeniesionej do Biblioteka Gino Bianco w Forli.

W Polsce natomiast esej W. Karpińskiego o *Nicola Chiaromonte*, opublikowany w „Twórczości” (1973, nr ze stycznia), składał się na pierwszy etap długiego przedsięwzięcia redakcyjnego mającego na celu promocję włoskiego pisarza m.in. na łamach „Zeszytów Literackich”, a także poprzez przekłady takich dzieł, jak *Granice duszy* (Warszawa 1996. „Czytelnik”), *Co pozostaje. Notesy 1955–1971* (Warszawa 2001. „Czytelnik”), wznowionych i poszerzonych wydań *Notatek* (Gdańsk 2015. Fundacja „Terytoria Książki”), *Listów do Muszki* (Gdańsk 2018. Fundacja „Terytoria Książki”) czy korespondencji z A. Camusem (Gdańsk 2020. Fundacja „Terytoria Książki”).

⁹ Wyrażenie to zaczerpnięte zostało z tytułu znanego zbioru esejów W. Karpińskiego *Prywatna historia wolności* (Warszawa 1997, s. 5), o poszukiwaniu „wolności przez konkretną osobę, jej autora, w konkretnym miejscu, w Polsce lat siedemdziesiątych, między grudniem 1970 a grudniem 1981 roku”.

montego staje się coraz częstsze, co jednocześnie zobowiązuje do wyznaczenia obszaru analizy pozwalającej na lekturę porównawczą badań nad dziełami literackimi i filozoficznymi obu autorów.

A zatem dzięki polskiej krytyce literackiej po raz pierwszy zidentyfikowano duchowe i intelektualne pokrewieństwo między polskim poetą a włoskim eseistą¹⁰, co sprawiło, że stali się oni bohaterami jednego z najciekawszych i być może najmniej znanych kosmopolitycznych, liberalnych dialogów XX wieku. Badania doktorskie, które prowadziłam w ostatnich latach, w istocie stanowiły odpowiedź na zaproszenie Burka i Karpińskiego do podjęcia studiów porównawczych nad twórczością i myślą Miłosza oraz Chiaromontego. Było to zadanie fascynujące i zarazem zdradliwe ze względu na liczne wyzwania napotkane przy próbie rekonstrukcji i interpretacji ich spuścizny literackiej, filozoficznej i osobistej jednocześnie, spuścizny, która na pierwszy rzut oka zdaje się nie zaliczać do sfery „bezpośrednio porównawczej”¹¹.

Po pierwsze, zastanawia pozornie okazjonalny charakter relacji Miłosza i Chiaromontego, która, jak wynika z nielicznych udokumentowanych spotkań oraz skąpej korespondencji zachowanej w archiwach Beinecke Library¹², może być interpretowana raczej w kategoriach serdeczności i szacunku niż głębszej wymiany intelektualnej. Po drugie, różne pozycje zajmowane przez obie postacie w ich kontekstach narodowych i szerzej – na Zachodzie, mogą przyczyniać się do mylnej oceny opartej na hierarchii: z jednej strony, uznany polski laureat literackiej Nagrody Nobla, z drugiej zmarginalizowany intelektualista, któremu z trudem udało się z powrotem stanąć w centrum debaty krytycznej we Włoszech. Po trzecie, przeszkodą w prowadzeniu studium porównawczego na temat Miłosza i Chiaromontego są etykiety, jakie przyłgnęły do obu autorów. W pierwszym przypadku twórczość poetycka i liczne eksperymenty z prozą nadają Miłoszowi wizerunek polimorficznego i eklektycznego poety oraz pisarza o niepowtarzalnym stylu. Jeśli zaś chodzi o Chiaromontego, pojawia się trudność klasyfikacyjna, dość dobrze naświetlona przez Raffaella Manikę we wstępie do *Lo spettatore critico* (Krytyczny obserwator):

Ustalenie, kim we Włoszech jest postać Nicoli Chiaromontego [...], wydaje się trudne. Obserwator polityki? Pisarz? Badacz greckiej mądrości i filozofii? A może krytyk teatralny, który przez wiele lat publikował godne podziwu recenzje najpierw w czasopiśmie „Il Mondo” Pannunzia, potem zaś w „Espresso”?¹³

¹⁰ G. Bianco (*Nicola Chiaromonte e il tempo della malafede*. Manduria 1999, s. 138), twórca pierwszej biografii poświęconej Chiaromontemu, był pierwszym, który określił tymi słowami relację między Miłoszem a włoskim autorem.

¹¹ M. Detienne, *Comparer l'incomparable*. Paris 2000, s. 10.

¹² Korespondencja ta znajduje się w archiwum poety w Beinecke Library (GEN MSS 661, BOX 12, Folder 226, Czesław Miłosz Papers. Series I. Correspondence), zawiera cztery listy napisane do niego przez N. Chiaromontego po francusku lub angielsku i jedną pocztówkę w języku angielskim wysłaną przez M. Rosenthal Chiaromonte. Natomiast w archiwum Chiaromontego, przechowywanym także w Beinecke Library, nie znaleziono żadnych śladów korespondencji z polskim poetą.

¹³ R. Manica, *Nicola Chiaromonte e i paradossi della storia. Introduzione*. W: N. Chiaromonte, *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*. Curat. R. Manica. Milano 2021, s. XI.

Choć analizy i inicjatywy wydawnicze ostatnich lat przyczyniły się do wzmocnienia pozycji dzieł Chiaromontego, wciąż widać swego rodzaju opór przed uznaniem autora *Credere e non credere* (Wierzyć i nie wierzyć) za prawdziwego pisarza, wyróżniającą się nie tylko myślą krytyczną, ale i własnym stylem, dorównującego innym nazwiskom z włoskiej sceny literackiej. Niezdolność do dostrzeżenia artystycznego, a także filozoficznego i politycznego wymiaru tekstów Chiaromontego, błędnie uważanych za przypadkowe i bezosobowe zbiory idei i refleksji autora, stanowi przeszkodę w przeprowadzeniu jakichkolwiek prób porównawczych, dla których niezbędne jest wyznaczenie wspólnych dla Miłozsa i Chiaromontego kryteriów literackości i godności autorskiej, pomimo różnorodności używanych przez nich form, gatunków i języków.

W tym kontekście esej Ute Heidmann *Pour un comparatisme différentiel* (Na rzecz porównawczej analizy różnicowej) okazał się pomocnym epistemologicznym punktem odniesienia do zbadania dialogu, który sprawił, że polski poeta i włoski eseista stali się członkami owej „szczególnej formacji intelektualnej” opisanej przez Piotra Kłoczowskiego w 2021 roku podczas paryskiej konferencji *Penser et pratiquer la politique autrement. Les leçons de Jerzy Giedroyc* (Myślenie i praktykowanie polityki inaczej. Lekcje Jerzego Giedroycia)¹⁴. Dzięki sugestiom autorki, która podkreśla „konieczność rozumienia podejścia porównawczego jako aktu konstrukcji”, podjęto próbę „skonstruowania osi porównawczej, odpowiednio adekwatnej i złożonej tak, by uwzględnić zarazem podobieństwa i różnice między porównywanymi zjawiskami”¹⁵. Chociaż Miłozsa i Chiaromontego dzielił dystans biograficzny, stylistyczny oraz interpretacyjny, który nie pozwalał mówić o dostrzeganych wpływach czy bezpośrednich nawiązaniach¹⁶, to badania ujawniły głęboką intelektu-

¹⁴ *Colloque: Penser et pratiquer la politique autrement. Les leçons de Jerzy Giedroyc*. Na stronie: <https://okp-sorbona.uw.edu.pl/penser-et-pratiquer-la-politique-autrement-les-lecons-de-jerzy-giedroyc/> (data dostępu: 23 IX 2025).

¹⁵ U. Heidmann, *Pour un comparatisme différentiel*. W zb.: *Le Comparatisme comme approche critique*. Sous la dir. A. Tomich e. T. 3: *Objets, méthodes et pratiques comparatistes*. Paris 2017, s. 34.

¹⁶ Wystarczy wspomnieć tomy należące do obu pisarzy. Nie ma tam wyraźnych wzajemnych odniesień do ich utworów. W *Katalogu biblioteki Czesława Miłozsa* znajduje się informacja o *Granicach duszy*, gdzie widzimy adnotacje na początkowej i końcowej stronie części zatytułowanej *Kornik świadomości*, zawierającej następujące eseje: *Albert Camus, „Iliada” Simone Weil, Lektury greckie, O jednej tercynie Dantego, Od milczenia do słów, Mallarmé a nowoczesność, Wokół realizmu i powieści, Moravia i kornik świadomości, Tołstoj a sztuka, Granice duszy*. Jest to najbardziej literacka i filozoficzna część zbioru, w odróżnieniu od części o charakterze historyczno-społecznym (rozdz. 2: *Heretyk*) czy teatralnym (rozdz. 3: *Paradoks autora*). Żaden z egzemplarzy utworów Miłozsa przechowywanych w bibliotece Chiaromontego nie należał do włoskiego pisarza. Nawet *La Prise du pouvoir* (Zdobycie władzy), wydana przez Gallimarda w 1953 roku, jest w rzeczywistości przedrukiem z 1980 roku. Wszystkie zachowane dzieła polskiego poety stanowią zatem własność M. Chiaromonte. Wśród nich: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (Paryż 1974. „Instytut Literacki”), *Native Realm: A Search for Self-Definition* (Garden City, N. Y., 1968. „Doubleday”), *The Captive Mind* (New York 1981. „Vintage Books”), zawierający ulotkę z notatkami żony Chiaromontego, *Bells in Winter* (New York 1981. „Ecco Press”) – z dedykacją (z 25 VI 1982) Karpińskiego „dla Miriam”; *The Witness of Poetry. The Charles Eliot Norton Lectures* (Cambridge, Mass. – London 1983. Harvard University Press) – podkreślony w kilku miejscach przez Chiaromonte, oraz *Milosz's ABC's* (New York 2001. Farrar, Straus and Giroux).

alna, a nawet wspólną moralną obu autorów. Miłosz stwierdził w jednym z wywiadów: „Darzyłem wielką estymą Nicolę Chiaromonte i Ignazia Silone, ale to też były raczej sojusze niż przyjaźnie”¹⁷. Używając terminu „sojusz”, poeta podkreśla ich przynależność do tego samego kręgu myśli i ducha, który na rozdartym horyzontie XX wieku wykształcił się z kategorycznego imperatywu ponownego ugruntowania ludzkiej egzystencji na etycznych i nieideologicznych zasadach. „Krytyczni obserwatorzy” części najważniejszych wydarzeń krótkiego XX stulecia, począwszy od powstania faszyzmu, skończywszy zaś na zimnej wojnie, byli osobieście dotknięci fermentami wywołanymi w środowiskach, w których żyli, obaj uczestniczyli w debatach, konfrontując się z pisarzami, artystami i myślicielami ze Starego i Nowego Świata. Stąd wymiar wymiany między Miłoszem a Chiaromontem okazuje się silnie pokoleniowy, co znajduje pełne uzasadnienie tylko w kontekście szerszej kosmopolitycznej formacji intelektualnej.

Zasadniczym punktem wyjścia do porównania dwóch pisarzy jest rekonstrukcja różnych biograficznych wątków, które sprawiły, że ścieżki Miłosza i Chiaromontego zetknęły się mniej lub bardziej bezpośrednio. Ich pierwsze „spotkanie” miało miejsce w Paryżu w 1935 roku. Polski poeta przeniósł się tam jesienią 1934 dzięki stypendium Funduszu Kultury Narodowej. W ciągu 10 miesięcy spędzonych w Paryżu Miłosz zanurzył się we francuskiej i – w szerszym znaczeniu – europejskiej atmosferze, rozpoczynając „ważny i obszerny rozdział [...] ówczesnej biografii, pełen doznań i przemyśleń, którym sprzyjało nowe otoczenie [...]”¹⁸. Jeszcze bardziej zagmatwane okoliczności doprowadziły Chiaromontego do opuszczenia Włoch w lipcu 1934 i osiedlenia się w stolicy Francji. Przyczyn jego pospiesznej ucieczki należy upatrywać w represjach ze strony faszystowskiej policji politycznej – został on zadenuncjowany za powiązania z grupą *Giustizia e Libertà* (Sprawiedliwość i Wolność) braci Carla i Nella Rossellich, jak i za uczestnictwo wraz z Albertem Moravią w jednej ze słynnych *décades* organizowanych corocznie przez Paula Desjardinsa w opactwie Pontigny. We Francji Chiaromonte tak jak Miłosz zbliżył się do heterogenicznej społeczności intelektualnej, animowanej nie tylko przez francuskich pisarzy i myślicieli, ale także przez włoskich emigrantów z całej Europy.

Paryskie doświadczenia połowy lat trzydziestych XX wieku stanowiły zatem zasadniczy przełom w biografii Miłosza i Chiaromontego, przyczyniający się do ukształtowania ducha kosmopolityzmu, który pomógł im relatywizować kwestie narodowe i wpisywać je w szersze europejskie konteksty historyczno-polityczne oraz kulturowe. Istotnym przyczynkiem do nowego spojrzenia na świat i do interpretowania rzeczywistości było też poznanie dwóch wyjątkowych postaci żyjących w tamtym okresie, a mianowicie Oskara Vladislasa de Lubicz Miłosza (w przypadku polskiego poety) i Andrei Caffiego (w przypadku włoskiego eseisty). W kontraście do dominujących elit zetknięcie się z tymi „pustelniczymi” osobowościami, które odznaczały się głęboką nieufnością wobec propagowanych wtedy haseł, przyczyniło się do zdystansowania się zarówno Miłosza, jak i Chiaromontego od często wówczas praktykowanych zideologizowanych lub zorganizowanych form zaangażowania.

¹⁷ *Zasada kaprysu*. Z Cz. Miłoszem rozmawia E. Sawicka. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2006, s. 619.

¹⁸ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 198.

żowania obywatelskiego. Chodzi tu o socjalizm na wzór marksistowski oraz aktywizm *giellista* (Giustizia e Libertà). Dzięki wzajemnej więzi obu autorów, inspirującej ich do intelektualnych i duchowych poszukiwań, rozpoczęła się podróż, która pozwoliła im potem odkryć własną etykę i niezależną myśl w okresie historycznym naznaczonym unicestwieniem koncepcji narodu i kolektywizmu partyjnego. Kierunki, w jakich Czesław Miłosz i Nicola Chiaromonte poruszają się pod przewodnictwem Oskara Miłosza i Andrei Caffiego, niewątpliwie okazują się różne. Z jednej strony, dialog między polskim poetą a jego wujem jest nieustannym ćwiczeniem w odkrywaniu ukrytego stanu rzeczy, którego nie da się interpretować według formuł wyłącznie historyczno-politycznych czy naukowych. Czesław Miłosz zostaje wtajemniczony w metafizyczną strukturę rządzącą życiem człowieka i wszechświata¹⁹, przewyżczając schematy dotychczasowej walki politycznej i społecznej. Z drugiej strony, Caffi zachęca młodego Chiaromontego do uznania prymatu moralności oraz twórczej siły myśli i utopii nad kategorycznym imperatywem działania. Koncepcja „towarzyskości” oparta na Arystotelesowskiej *philia* i odziedziczona po Caffim będzie stanowić dla włoskiego pisarza prawdziwy filar przyszłych badań i budowania wolnych ludzkich wspólnot myślących niezależnie. Jednakże pomimo dystansu dzielącego perspektywy prezentowane przez Oskara Miłosza i Andree Caffiego istnieje coś, co ich łączy – dla polskiego poety i włoskiego pisarza są głównymi przewodnikami, którzy ukazują im odmienną formę oporu wobec polityki przemocy rozprzestrzeniającej się w Europie u progu drugiej wojny światowej.

To właśnie na tle tych kulturowych i politycznych przemian latem 1935 po raz pierwszy przecinają się pośrednio biograficzne i intelektualne ścieżki Miłosza i Chiaromontego. Obaj autorzy wzięli bowiem udział w Premier congrès international des écrivains pour la défense de la culture (Pierwszym Międzynarodowym Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury), który odbył się w Maison de la Mutualité w dniach 21–25 VI. Celem kongresu było przeciwstawienie się faszystowskiej i nacjonalistycznej fali ruchów lat trzydziestych XX wieku. Zjechały się tam setki intelektualistów i pisarzy z całego świata, zjednoczonych imperatywem obrony kultury przed zagrożeniami, jakie niosły z sobą nowe ideologie. Wydarzenie to wszakże ocenione zostało krytycznie i zadziwiająco podobnie przez polskiego poety i włoskiego pisarza, zgodnie pokazujących, że „Kongres stanowił ostatecznie odzwierciedlenie trudności związanych z zamieszanym w kwestiach wyboru, z którymi zmagal się świat polityczny, zachodnia kultura i społeczeństwo”²⁰, w okresie charakteryzującym się niepewnymi klimatami społeczno-politycznymi spowodowanymi wzmocnieniem się Frontu Ludowego, reżimów faszystowskiego i naziistowskiego oraz Związku Radzieckiego. Miłosz i Chiaromonte wykazali szczerze zainteresowanie tematami omawianymi podczas różnych sesji kongresu. Dostrzegli też rażącą stronniczość w wygłaszanych przemówieniach, w których słowo „kultura” pojawiało się w sposób powierzchowny, jako slogan pozbawiony znaczenia. I właśnie to instrumentalne użycie języka, przyczyniające się do zniekształcenia

¹⁹ Zob. A. Fiut, *Oscar Miłosz et Czesław Miłosz: poésie chiffrée, déchiffrée, rechiffrée*. W zb.: *Miłosz et la France*. Sous la dir. M. Delaperrière. Paris 2013.

²⁰ S. Teroni, *Introduzione*. W: *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*. Roma 2002, s. XIV.

rzeczywistości, przykuło uwagę obu autorów. Główny ich zarzut skierowany był przede wszystkim przeciwko delegacji komunistycznej, wyrażającej postulaty bardziej polityczne niż kulturowe, a zatem równie niebezpieczne, jak te nazistowsko-faszystowskie – z punktu widzenia obrońcy kultury. W słynnej pisemnej relacji pt. *Na zjeździe antyfaszystów*, opublikowanej 20 VII 1935 w „Buncie Młodych”, Miłosz stwierdził: „intencje kongresu nie ulegały [...] wątpliwości: rozgrywka komunistyczna pod szyldem »obrony kultury« zechciała skupić wszystkie niemal popularne dzisiaj w świecie nazwiska”²¹. Po wysłuchaniu pustych przemówień Aldousa Huxleya i zdemaskowaniu wypaczonej interpretacji marksizmu zaproponowanej przez Paula Éluarda i Julię Bendę, poeta doszedł do następującego wniosku:

Taki to był kongres: dużo dymu, rezolucji, uchwał, oklasków; wybuchy magnezji raz po raz oślepiały, a gorąco gnębiło. Dla tych, co ani w komunizmie, ani w żadnej z form państwa totalnego nie znajdują ratunku dla współczesnego świata ni podwalin istotnej kultury – był jeszcze jedną chwilą gorzkiego namysłu²².

Analiza Chiaromontego jest natomiast szersza, o czym świadczą trzy artykuły opublikowane w „Giustizia e Libertà”, w których przedstawia on swoje stanowisko wobec tego wydarzenia, chodzi tu o następujące szkice: *Al Congresso internazionale per la difesa della cultura* (Na Międzynarodowym Kongresie Obrony Kultury), *Il Congresso internazionale degli scrittori. 1: Letteratura e propaganda* (Międzynarodowy Kongres Pisarzy. 1: Literatura i propaganda) oraz *Il Congresso internazionale degli scrittori. 2: L'umanismo* (Międzynarodowy Kongres Pisarzy. 2: Humanizm). Jak już zauważyli Miłosz i Chiaromonte, kongres ujawnił dwuznaczność w rozumieniu nowego „humanizmu” – owa koncepcja w kontekście walki z faszyzmem została ograniczona niemal wyłącznie do rozwiązania komunistycznego. Cesare Panizza wyjaśnia:

Problem, który, zdaniem Chiaromontego, został pominięty na kongresie, polegał raczej na potrzebie opracowania koncepcji kultury, która byłaby odporna na manipulacje władzy politycznej, to znaczy niezredukowana do narzędzia nacisku. „Rewolucyjny humanizm” przeciwstawiał się temu [humanizmowi] wyznawanemu przez takich intelektualistów, którzy utożsamiali obronę wolności kultury z międzynarodowym ruchem komunistycznym, na próżno usiłując pogodzić ją „z fanatyzmem”²³.

²¹ Cz. Miłosz, *Na zjeździe antyfaszystów*. W: *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*. Zebrała, oprac. A. Stawiańska. Kraków 2003, s. 118.

²² *Ibidem*, s. 120. Refleksja, która narodziła się podczas kongresu, doczekała się, choć pośredniej, kontynuacji na łamach dwutygodnika „Po Prostu”, gdzie 20 I 1936 ukazał się *List do obrońców kultury* (w: *Przygody młodego umysłu*); w tekście tym Cz. Miłosz piętnuje pragmatyzm leżący u podstaw mowy propagandowej jako narzędzia perswazji, wyzutego z jednostkowego myślenia. W ten sposób staje on w obronie humanistów swoich czasów, nie zgadzając się na przyłączenie do procesów intelektualnego umasowienia w walce z dryfami faszystowskiej władzy, w walce, z którą jednak deklaruje solidarność. W obronie prawdziwości słowa kryje się potrzeba szczerości, jaką artysta musi zachować wobec własnych przekonań. Poeta ukazuje w liście moralne, a nie społeczne czy klasowe, stanowisko w sprawie literatury: „Prawo do introspekcji, do wyrażania przede wszystkim siebie samego, jest zarazem prawem do osądzania siebie i świata, jest prawem do wydobycia maksimum tego, co pisarz dać może. Graniczy to z dziedziną filozofii, ściślej mówiąc – metafizyki [...]” (*ibidem*, s. 153).

²³ C. Panizza, *Nicola Chiaromonte. Una biografia*. Present. P. Marzotto. Pref. P. Soddu. Roma 2017, s. 93.

W swoich relacjach ze spotkań Chiaromonte odnotowywał z goryczą, jak bardzo wyzute z wszelkiego znaczenia były hasła padające podczas wydarzenia, co raziąco kłóciło się z chęcią obrony kultury. Świadek próby promowania socrealizmu, przywoływanego jako jedyna alternatywa dla kłamstw faszyzmu, potępił niezdolność radzieckich intelektualistów – wyłączywszy Borisa Pasternaka i Isaaka Babela – do wyrwania się z utartych schematów i z góry ustalonych formuł i do potwierdzenia godności własnej myśli bez żadnego odniesienia się do działań rządu:

Kiedy delegacja intelektualistów przybywa, aby ogłosić „godność myśli”, a następnie pokazuje publicznie, że nie wie, jak (ale raczej nie może) uwolnić się od monotonnych, jednolitych deklamacji i, bardzo dosłownie, od obowiązkowych frazesów, rodem z najbardziej nieprawdopodobnego ekshibicjonizmu reklamowego; kiedy, krótko mówiąc, delegacja intelektualistów (z wyjątkiem: niech będzie Bóg pochwalony, poety Borisa Pasternaka, który – przynajmniej on – mówił tylko o poezji; i powieściopisarza Isaaka Babela, który trzymał się serdecznej anegdoty) jednogłośnie dąży do udowodnienia, że są tam, aby chwalić literalnie swój własny rząd, wtedy najmniej, co można powiedzieć, to, że „godność myśli” jest ograniczona i unieważniona²⁴.

Dla Chiaromontego kongres okazał się wydarzeniem zasadniczo politycznym, które pomimo udziału tak wielu literatów przekształciło się w „raczej monotonna paradę przemówień, tym bardziej oklaskiwanych, im bardziej miały charakter deklamacji skierowanej do mas, a zawierały mniej osobistych dyskursów, stanowiących odzwierciedlenie uczuć i refleksyjną zdolność jednostek”. W świetle pustych słów wypowiedzianych w Maison de la Mutualité włoski eseista powtórzył swoją koncepcję literatury i humanizmu rozumianych jako „dyskurs” oparty na równej relacji między pisarzem a czytelnikiem, na wolnej wspólnocie umysłów i na „prawie do nazywania rzeczy po imieniu”²⁵.

Uczestnictwo Miłosza i Chiaromontego w jednym z najważniejszych wydarzeń w historii europejskiego antyfaszyzmu łączyło się zatem wstępnie z refleksją na temat – coraz bardziej radykalnego – dystansu między ekspresją artystyczną a strategiami przyjętymi przez propagandę w zakresie polityki i kultury. Teksty tych twórców potwierdzają istnienie potrzeby obrony humanizmu przed instrumentalizacją i indoktrynacją ideologiczną, ażeby przywrócić wartość słowu i odnowić dialog między ludźmi. Analiza wystąpień intelektualistów obecnych na kongresie paryskim w 1935 roku pozwoliła obu autorom skonfrontować się z pragnieniem przywrócenia pisarzowi funkcji rozmówcy, który kierowałby się wiernością rzeczywistości i wielopostaciowemu doświadczeniu każdego człowieka, odrzucałby natomiast redukcję do roli prostego rzecznika dogmatów ustanowionych przez partię czy władzę.

Do drugiego biograficznego skrzyżowania dróg Miłosza i Chiaromontego doszło na kontynencie amerykańskim, w latach następujących tuż po drugiej wojnie światowej. W tych realiach widoczny jest radykalny dystans polskiego poety, bezpośredniego obserwatora jednego z najbardziej dramatycznych wydarzeń historycznych XX wieku, wobec włoskiego pisarza, wygnanego nie tylko z Włoch, ale – w szerszym znaczeniu – z rozwijającej się historii Europy. Podczas gdy Miłosz wyładował w Ameryce po latach przeżytych w samym sercu zniszczenia, czyli

²⁴ N. Chiaromonte, G. Salvemini, *In difesa della cultura. Scritti in occasione del Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*. Forlì 2022, s. 37–38.

²⁵ *Ibidem*, s. 41, 56.

w Polsce pod okupacją nazistowską, Chiaromonte schronił się tam w 1941 roku, zanim jeszcze osobiście doświadczył ekstremalnych konsekwencji konfliktu. To właśnie w świetle tej radykalnej różnicy oraz w kontekście amerykańskiej rzeczywistości rozwijała się refleksja pisarza nad znaczeniem historii i przyszłością Europy. Miłosz wypłynął na Nowy Kontynent, by pracować w konsulacie w Nowym Jorku, ale już w październiku 1946 otrzymał stanowisko *attaché culturel*, a później – drugiego sekretarza w ambasadzie w Waszyngtonie. „Moją sytuację określiłbym jako karkołomną, niesamowitą, nielogiczną, niemoralną, nie-do-opisania”²⁶: tymi słowami poeta scharakteryzował w *Roku myśliwego* początkowy etap swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Ów obraz pogorszyły dodatkowo trudności z adaptacją do amerykańskich realiów, którym wojna była zupełnie obca. Miłosz natomiast dopiero co jej doświadczył. Tej samej dezorientacji doznał Chiaromonte już w 1941 roku. Po bolesnej przeprawie spowodowanej inwazją nazistów na Francję i śmiercią żony, Annie Pohl, włoski pisarz czuł się zagubiony w amerykańskiej rzeczywistości, tak odległej od dramatycznych wydarzeń w Europie²⁷. Stąd ambiwalentne emocje, jakie zawsze towarzyszyły Chiaromontemu. Bianco wyjaśnia:

Jego [tj. Chiaromontego] stosunek do tego kraju cechował się to przyciąganiem, to odpychaniem. [Chiaromonte] Nienawidził materializmu Ameryki, atmosfery ogromnej trywialności i drobnego hedonizmu. Z drugiej strony, podziwiał w Ameryce brak barier społecznych²⁸.

Konfliktową relację z amerykańską rzeczywistością zarówno w przypadku Miłosza, jak i Chiaromontego łagodzą znajomości z pewnymi postaciami skupionymi wokół dzielnicy Greenwich Village, w szczególności z Dwightem Macdonaldem i Mary McCarthy. W jednym z wywiadów polski poeta ujawnia znaczenie tego środowiska kulturowego dla własnych poszukiwań alternatywnej, trzeciej drogi dla ówczesnych ideologii:

Mam wrażenie, że istniał między nami [tj. przedstawicielami niekomunistycznej lewicy] jednak spory dystans, spowodowany pewnymi moimi zaściankowymi zadziorami w stosunku do Zachodu w ogóle, no i bariera językowa. Mogłem z tymi ludźmi łatwiej znaleźć wspólny język niż z polską emigracją, a mimo to czułem zawsze jakiś dystans. Byłem najeżony, ubogi, oni – ze swoimi amery-

²⁶ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 134.

²⁷ Dzięki listowi N. Chiaromontego wysłanemu kilka tygodni po przyjeździe do Ameryki do siostry Giuseppiny Chiaromonte (cyt. za: P a n i z z a, *op. cit.*, s. 174) można zrozumieć poczucie wyobcowania pisarza, który, podobnie jak Miłosz, zderza się z nadmiarem związanym z technokapitalistyczną rzeczywistością: „Nowy Jork jest wielki – wiesz o tym – piękny, nie można powiedzieć. Ale silny, z wielkim rozmachem. Wieczorem są światła, które widziałas w kinematografie. Wszystko tutaj w niezwykły sposób przypomina kinematograf. Chłopcy, dziewczęta, policjanci, sklepy i tak dalej. Do tego dochodzi obfitość: dla kogoś, kto przyjeżdża teraz z Europy, jest to niemal niepokojące, niemal obraźliwe. Przylapujemy się na liczeniu tego, co się marnuje. Tego, czego jest za dużo. Dostatek, który stał się nawykiem. Mam Ci opowiedzieć o wieżowcach? Nie mam wiele do powiedzenia: gdyby był tylko jeden, byłby zdumiewający. Ale teraz są ich setki, jeśli liczyć domy powyżej dwudziestu pięter. To nie jest tak, że nie zwraca się na to uwagi, lecz mówi się: ach, wszystko jasne. To, na co się patrzy, to sklepy. Chodzi wciąż o sprawę dostatku. Ale nie ma zbyt wiele różnorodności, ponieważ nawet dostatek ma swoje granice i w pewnym momencie może tylko zacząć się od nowa. Powiedziałbym, że wszystkiego jest za dużo. Za dużo też ludzi. Ale wszystko w dobrej formie i lepszym zdrowiu”.

²⁸ B i a n c o, *op. cit.*, s. 79.

kańskimi pensjami – wydawali się w Paryżu bogaczami. To nie sprzyjało bliskości. Bardzo lubiłem Mary McCarthy. Bez podłoża erotycznego, chociaż mi się podobała, co ułatwia obcowanie. Była piękną kobietą, domyślała się, że ją podziwiam. Ale nie powiedziałbym, żeby łączyły nas serdeczne stosunki²⁹.

Podobnie rozwijały się poglądy Chiaromontego bliskie radykalnej i liberalnej kulturze Nowego Jorku³⁰, o czym świadczą publikacje pisarza w amerykańskich periodykach „Atlantic Monthly”, „Partisan Review”, a zwłaszcza w „politics”. Wydaje się, że odnalazł się właśnie w tych „kręgach intelektualnych, które kwestionują rolę marksizmu jako kompasu dla działań politycznych po świetności, jaką uzyskał wśród tak zwanych nowojorskich intelektualistów w latach trzydziestych”³¹. W liście do Chiaromontego z 6 III 1968 McCarthy wyznaje, że spotkanie z nim stało się prawdziwym przełomem w jej życiu. Włoski pisarz, ze swoim krytycznym spojrzeniem, które unikało zideologizowanej analizy współczesnych zjawisk, potrafił wprowadzić – jak stwierdziła autorka *Grupy* – „najbardziej radykalne idee [...] i dostarczył nam [...] tła, a raczej filozoficznego fundamentu polityki”³².

Miłosz i Chiaromonte zetknęli się z tą grupą nowojorskich intelektualistów w sposób szczególny dwa razy. Pierwsze spotkanie wiąże się z udziałem polskiego poety i włoskiego eseisty w drugim kongresie, czyli w Cultural and Scientific Conference for World Peace (Konferencji Kulturalnej i Naukowej na rzecz Pokoju Światowego) w Nowym Jorku. Wydarzenie to, odbywające się od 25 do 27 III 1949 w hotelu Waldorf-Astoria, stanowiło dla obu autorów kolejną okazję do refleksji nad sposobem wpływania komunistycznego świata na opinię publiczną, w szczególności zaś na zachodnich intelektualistów. Ale podczas gdy polski poeta jedynie opisywał spotkanie jako nieudany „wynik wspólnego frontu komunistów i liberałów zjednoczonych w partii Wallace’a”³³, Chiaromonte bezpośrednio uczestniczył w proteście prowadzonym przez Sidneya Hooka, Nicolasa Nabokova, Dwighta Macdonalda, Philipa Rahva i Mary McCarthy przeciwko konferencji, a zwłaszcza przeciwko obecności delegacji sowieckiej. Drugi moment zetknięcia się Miłosza i Chiaromontego z tą grupą dotyczył natomiast projektu wydawniczego zapoczątkowanego przez Macdonalda i zrealizowanego w kwartalniku „politics”, w którym utrwalona została cenna wymiana intelektualna między polskim poetą a włoskim eseistą³⁴. W szczególności istotny okazał się numer z listopada 1945, gdzie opublikowano na pierwszej stronie artykuł Simone Weil „*Iliada*”, czyli poemat o *sile*

²⁹ *Zasada kaprysu*, s. 619.

³⁰ Należy przypomnieć o podwójnym obiegu kulturowym, do którego Chiaromonte włączył się w Ameryce. Był blisko nie tylko z radykalnym i liberalnym środowiskiem Nowego Jorku, ale także z włoską emigracją antyfaszystowską: stąd jego burzliwe relacje z Mazzini Society, współpraca z redakcją „L’Italia Libera” oraz z jej redaktorem G. Salveminim, związki z N. Tuccim, L. Borghim i A. Buzzichellim. Zob. M. Bresciani, *Introduzione*. W zb.: „Cosa sperare?” *Il carteggio tra Andrea Caffi e Nicola Chiaromonte: un dialogo sulla rivoluzione (1932–1955)*. A cura di A. Caffi, N. Chiaromonte. Pref. M. Battini. Napoli 2012, s. 38.

³¹ Panizza, *op. cit.*, s. 187.

³² Bianco, *op. cit.*, s. 68.

³³ Franaszek, *op. cit.*, s. 423.

³⁴ Potwierdza to obserwacja G. Sumnera (*Dwight Macdonald and the „politics” circle*. New York 1996, s. 20–21): „społeczność czasopisma »politics« – autorzy i czytelnicy, Europejczycy i Amerykanie – była żywym eksperymentem w dziedzinie kosmopolityzmu, który realizował

(„*The Iliad*”, or *The Poem of Force*). Ów tekst w sposób zasadniczy połączył obu autorów i stał się kamieniem milowym w kształtowaniu się ich myśli. Od pierwszych zdań w eseju przypisano sile centralną i jednocześnie destrukcyjną rolę w historii ludzkości: „Siła, którą ludzie się posługują, siła, która sobie ludzi poddaje, siła, przed którą ludzkie ciało się wzdryga”³⁵. Analizując poemat homerycki, Weil zamierzała podważyć iluzję dotyczącą tego, że to mężczyźni używają siły. Zaobserwowała natomiast proces reifikacji, na który siła skazuje i ofiary, i katów. Sama opowieść o wojnie trojańskiej dostarcza niezliczonych przykładów na to, jak życie różnych postaci, a nawet sławnych bohaterów, zostaje zredukowane wyłącznie do wegetacji i oczekiwania na śmierć, stanowiącą konsekwencję przemocy zawartej w działaniach wojennych: „Kiedy przemoc oddana w ręce innego człowieka wyraża się w nieustannej władzy nad życiem i śmiercią, panuje nad duszą równie nieodwołalnie jak najbardziej dojmujący głód”³⁶.

Chiaromonte przypomina w artykule „*Iliada*” Simone Weil swój wkład w publikację eseju francuskiej filozofki, podyktowany potrzebą rozpowszechnienia jej refleksji o poemacie homeryckim wśród „nowojorskich *radicals*, ludzi w małym stopniu zhellenizowanych i na pozór zajętych wyłącznie polemikami ideologicznymi” (G 19). Konkretnie, włoski pisarz nadmienia, iż przedstawił „*Iliadę*”, czyli poemat o sile McCarthy podczas wakacji w 1945 roku spędzonych w Truro, na półwyspie Cape Cod, w towarzystwie Dwighta i Nancy Macdonaldów, Niccolò Tucciego i innych współpracowników kwartalnika: „Chiaromonte zapoznał McCarthy z pismami Simone Weil [...]. Często można było zobaczyć McCarthy na plaży z maszyną do pisania, tłumaczącą esej Weil”³⁷. To właśnie w tej wymianie wolno by upatrywać momentu przełomowego w wydawniczej historii „politics”. Kwartalnik coraz bardziej kierował się ku pozycjom pacyfistycznym, potępiającym przemoc jako narzędzie działania politycznego i odrzucającym bezwarunkowe i bezkrytyczne poparcie wojny, a zwłaszcza amerykańskich wysiłków nuklearnych w walce z nazizmem i japońskim imperializmem. Chiaromonte refleksję Weil na temat siły – w szczególności zaś nad utratą jakichkolwiek ograniczeń etycznych związanych z ludzkim działaniem – czyni punktem odniesienia w interpretacji historii XX wieku³⁸. Przed-

się poprzez włączenie różnorodnych doświadczeń i tradycji do ważnej dyskusji o tym, jak ocalić najlepsze cechy wspólnej kultury zachodniej”.

³⁵ S. Weil, „*Iliada*”, czyli poemat o sile. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. „Przegląd Polityczny” 2022, nr 172, s. 1.

³⁶ *Ibidem*, s. 4.

³⁷ C. Gelderman, *Mary McCarthy: A Life*. New York 1988, s. 123.

³⁸ Chiaromonte zastanawia się głównie nad skutkami, jakie pierwsza wojna światowa i rewolucja rosyjska wywarły na relację między przeznaczeniem jednostki a przemocą przypisywaną ruchowi dziejowemu lub narzucaną przez państwa narodowe. N. Chiaromonte w liście wysłanym do A. Camusa 20 V 1952 (w: A. Camus, N. Chiaromonte, *Korespondencja 1945–1959*. Oprac., przedm., przypisy S. Novello. Przeł. M. Ochab. Aneksy z j. wł. przeł. J. Ugniewska. Gdańsk 2020, s. 74) stwierdza, że problem „logicznego zabójstwa” poruszony w *Człowieku zbuntowanym*: „stoi przed nami bardzo konkretnie (powiedziałbym nawet »historycznie« i »egzystencjalnie«) od 1914 i 1917 roku.

Dla świadomości jednostki, która się »zaangażowała« (lub została siłą zaangażowana) w rozmaite fabryki rzezi i poniżeń tworzące »system« naszej cywilizacji, pytanie brzmi: czy wobec historii wymagającej w wszystkiego i niedotrzymującej żadnej obietnicy ładu ani szczęścia trzeba

stawiając czytelnikom tygodnika „Il Mondo” piąty tom kolekcji „Espoir” wydawnictwa Gallimard, poświęcony twórczości Weil, zatytułowany *La Source grecque* (Źródło greckie), włoski pisarz skupia się na eseju o *Iliadzie*, uznaje go za prawdziwie jasną pochodnię w strasznych dniach naznaczonych inwazją Adolfa Hitlera na Francję, śmiercią Annie Pohl i niepewnością swojej ucieczki. Chiaromonte wspomina:

Przeczytałem [...] ten esej w Marsylii, gdzie znalazłem się po opuszczeniu Paryża, zgębniony dotkliwym i przerażającym wydarzeniem, jakim było zwycięstwo Hitlera i triumfalne, być może ostateczne zgnięcie kruchych resztek nadziei Zachodu przez „ludzi bez twarzy”. Nie wiedziałem, kto kryje się pod nazwiskiem Emile Novis [pseudonim Weil – S. Q.]. Byłem jednak pewien, że nie jest to ani profesor, ani pisarz. Musiała to być osoba do głębi udęczonej tym, co nastąpiło, zdolna podejść racjonalnie do porażki, która zagrażała Europie od co najmniej czterech lat. A to, że ta osoba chciała i umiała wypowiedzieć się poprzez ponowną lekturę *Iliady*, oznaczało, jak cennymi myślami może jeszcze zaowocować „człowieczy trud pisania”. [G 19]

Już sam wstęp jest dowodem, jak bardzo esej Weil wykracza poza zwykłe refleksje literackie czy filozoficzne, stając się dla Chiaromontego jednym z najcenniejszych świadectw historii XX wieku, tak głęboko zaburzonej i zranionej użyciem siły. Zdaniem włoskiego pisarza, wydarzenia XX stulecia, podobnie jak te przedstawione w poemacie Homera, pokazują kruchość ludzkiego losu, podlegającego niesprawiedliwości i ograniczonego przez konieczność oraz sprzecznego z wolą jednostki. Zasługą Weil – według Chiaromontego – jest wszakże zwrócenie uwagi na sprzeciw wobec wolności, zdeterminowanej nie przez niezrozumiałe lub ślepe „siły natury”, ale przez serce ludzkie, „w zderzeniu się człowieka z człowiekiem, w namiętnościach, niesprawiedliwościach czy na wojnie” (G 21). Francuska filozofka, „dotknięta do głębi duszy popisem siły, triumfującej nad wszystkimi nadziejami cywilizacji i rozumu [...]”, wnika w istotę *Iliady*, rozpoznając w niej medytację nad sensem ograniczania działań ludzkich zgodnie z grecką tradycją (G 22).

Zdaniem Chiaromontego, słowa Weil zmuszają do postawienia pytań, równie egzystencjalnych, co nieuniknionych w ówczesnym świecie, który zdawał się tracić wszelkie pewniki oraz punkty odniesienia mogące pomóc w rozróżnieniu dobra od zła, prawa od niesprawiedliwości. Jedno z takich pytań brzmi: jak odnaleźć system wartości podzielany przez wielu i uzdalniający do przeciwstawienia się dominacji siły, która nęka ludzkość od wieków? Takie są założenia hellenistycznego chrześcijaństwa filozofki, za jakim według Chiaromontego kryje się jej szczególna, wyjątkowa –

herezja [...] wywodząca się z gorączkowego lęku wobec zła świata i docierająca do upartej woli czystości duchowej, która nie jest wolą życia, ale wolą odcieśnienia: czymś takim, jak ostateczne namaszczenie dawnych katarów, dzięki któremu, kiedy ciało zostało już unicestwione przez wycieńczenie, dusza „czystego” zespałała się z „Duchem Wiecznym”. [G 25]

Wśród czytelników, którzy pośrednio uczestniczyli w transformacji linii redakcyjnej „politics” i po raz pierwszy mogli zapoznać się z tekstami Weil w angielskim

nadal postępować tak, jak gdyby istniały jeszcze historyczne bożyszczka (państwo albo partia), godne nie tylko tego, by się dla nich poświęcić, lecz także by uznać je za jedyny możliwy sens ludzkiego życia [...]?”

przekładzie, jest sam Miłosz. W *Roku myślowego* wspomina on rolę amerykańskiego czasopisma w publikacji twórczości owej filozofki, stawiając jej nazwisko obok nazwiska Chiaromontego:

W „Politics” spotkałem się po raz pierwszy z nazwiskiem Simone Weil. Przemawiała do mnie artykuły Nicola Chiaromonte w „Partisan Review”, choć nie wiedziałem wtedy, kto zaczął³⁹.

Strona dziennika Miłosza (z 21 XI 1987) świadczy zatem o drugiej okazji, kiedy to biograficzne i intelektualne doświadczenia obu autorów skrzyżowały się, dając początek jądra wspólnej refleksji pod sztandarem egzystencjalizmu etycznego Weil⁴⁰. W ten sposób wzmacnia się „trzecia droga duchowa” obrona przez pokolenie Miłosza i Chiaromontego, mające na celu wyzwolenie człowieka z kajdan nałożonych przez rządy totalitarne, które narzuciły zideologizowaną i zbiurokratyzowaną myśl. Spośród pięciu tekstów Weil opublikowanych w „politics”⁴¹ to właśnie ten poświęcony poematowi homeryckiemu stanowi dla polskiego poety klucz do interpretacji tego, co doświadczył w latach nazistowskiej okupacji w czasie trwania konfliktu światowego. Jak stwierdza Irena Grudzińska-Gross, „Simone Weil przydała się Miłoszowi, choć dopiero retroaktywnie, do myślenia o własnych wyborach wojennych [...]”, przede wszystkim zaś o odmowie uczestniczenia w powstaniu warszawskim, a tym samym poddania się owemu śmiertelnemu imperatywowi związanemu z każdą bitwą: „Główne pojęcia Miłoszowskiego myślenia o wojnie to słowa pisane małą literą: poniżenie, obojętność, milczenie”⁴². Ujawnienie siły jako fundamentalnej zasady działania i jako podstawy relacji międzyludzkich podsyca wstręt poety do patriotycznych haseł przejętych z polskiej tradycji romantycznej i przeformułowanych – na modłę nacjonalistyczną – przez Narodową Demokrację, co, zdaniem Miłosza, miało dramatyczne skutki w latach okupacji. W tym sensie fragment eseju *Przeżycie wojenne* doskonale odpowiada Weilowskiej analizie pro-

³⁹ Miłosz, *Rok myślowego*, s. 137.

⁴⁰ Informacje zanotowane przez poetę w dzienniku, dotyczące poznania pism francuskiej filozofki dzięki tekstom opublikowanym na łamach „politics”, wydają się niezgodne, przynajmniej częściowo, z następującym tropem: „Na postać Simone Weil zwrócił Miłoszowi uwagę Józef Czapski, który pożyczył mu jej książkę *La Pesanteur et la Grâce*” (J. Giedroyc, list do Cz. Miłosza, z września 1955. W: J. Giedroyc, *Cz. Miłosz, Listy 1952–1963*. Oprac., wstęp M. Kornat. Warszawa 2008, s. 238, przypis 3). Zresztą sam Cz. Miłosz zwierza się R. Górczyńskiej (*Podróżny świat. Rozmowy*. Kraków 2002, s. 246), iż zetknął się z twórczością filozofki „we wczesnych latach pięćdziesiątych”, przypuszcza, że „to był rok 1952. Józef Czapski zwrócił [mu] [...] na nią uwagę”. Nie jest możliwe ustalenie dokładnej daty przeczytania przez Miłosza po raz pierwszy tekstów Weil, warto jednak pamiętać o różnych pośmiertnych publikacjach jej prac, od *Zeszytów do Siły ciężenia i łaski*, ukazujących się kilka lat po tych wydrukowanych w amerykańskim czasopiśmie. Dlatego sądzi się, że pierwszy kontakt Miłosza z twórczością Weil nastąpił podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych i ugruntował się później dzięki wymianie myśli z Czapskim, który, jak stwierdził poeta, zasugerował mu lekturę debiutanckiego, opublikowanego w 1947 roku tekstu Weil, czyli *Siły ciężenia i łaski*.

⁴¹ Zob. S. Weil: *War as an Institution (4). Reflections on War*. „politics” 1945, nr 2 (February) (ze wstępem); „*The Iliad*” or, *the Poem of Force*. Jw., nr 11 (November); *War as an Institution (7). Words and War*. Jw., 1946, nr 3 (March); *Factory Work*. Jw., nr 11 (December); *What Is a Jew? A Letter to a Minister of Education*. Jw., 1949, nr 1 (Winter).

⁴² I. Grudzińska-Gross, *Cierpienie niewinnych: Simone Weil i Czesław Miłosz*. W: *Miłosz i długi cień wojny*. Sejny 2020, s. 141, 142.

cesu reifikacji i skrajnego unicestwienia, na jakie skazany jest człowiek na polu bitwy:

Druga warstwa przeżycia wojennego: można to nazwać utratą wiary w cywilizację. Żyjąc w porządku nagromadzonych przez pracę pokoleń wartości – na które składa się wysilek świętych, myślicieli, artystów – człowiek przeżywa w pewnych ramach, jego myśli i uczucia rozwijają się w pewien rytuał. Od słów pacierza, których uczy go matka, poprzez lekturę i naukę w szkole, po doświadczenia społecznego życia – czerpie ze skarbcza humanistycznych hierarchii, nie wiedząc o tym, przyswajają wartościowanie, własne istnienie i istnienie ludzkości pojmując jako walkę o coraz doskonalsze cele. Odczuwa, że człowiek jest nie tylko zwierzęciem, ale czymś większym. Jego zmysł moralny znajduje oparcie w obyczajach, w prawie, w przykazaniach religii, w obiegowym języku hasel i wezwań współobywateli. Moment rozdarcia się tej kruchej powierzchni i zobaczenia dna ludzkiej natury – jest dla niego momentem krytycznym. Wszystko wali się, wszystko wydaje się sztuczne i znikome w zestawieniu z elementarnymi faktami: okrucieństwo ludzi takie samo w skutkach jak okrucieństwo przyrody, łatwość, z jaką w jednej sekundzie czujące i myślące stworzenie zamienia się w martwy przedmiot, traktowanie istot, z których (jak wierzył) każda jest oddzielną osobą, jako zabawek nadających się do niszczenia, przrzucania z miejsca na miejsce, kaleczenia. W takiej chwili wszystkie możliwe aspekty rozpatrywania człowieka nikną – pozostaje tylko jeden: aspekt biologiczny. Reszta wydaje się nieistotną nadbudową⁴³.

Słowa polskiego poety wyglądają na parafrazę pewnych fragmentów zawartych w eseju „*Iliada*”, czyli poemat o sile, świadcząc tym samym o wspólnym odbiorze zagrożenia, które wisiało w XX wieku nad zachodnim społeczeństwem. Oboje autorów potępia przede wszystkim prymat konieczności nad wolnością jednostki, ten natomiast przejawia się nie tylko w obojętności natury⁴⁴, ale w sposób szczególny w każdym działaniu opartym na usprawiedliwionym użyciu siły, unicestwiającej wszelkie aspiracje ludzkiej duszy. W tym sensie analiza francuskiej filozofki stanowi zarówno dla Miłosza, jak i dla Chiaromontego fundamentalny klucz do interpretacji przemocy, która nazaczyła XX wiek. Ów klucz jest dla człowieka podstawą do ponownego odnalezienia systemu wartości, nakazuje, aby dążyć do odzyskania utraconej geometrii cnót związanych z tradycją helleńską:

takimi pojęciami jak granica, miara, równowaga, która powinna by określać sposób ludzkiego postępowania, posługujemy się dziś już tylko w technice. Zasady geometrii stosujemy wyłącznie wobec materii nieożywionej; Grecy stosowali je przede wszystkim w nauczaniu cnoty⁴⁵.

Spotkanie polskiego poety i włoskiego pisarza z myślą francuskiej filozofki nie kończy się jednak na intelektualnym personalizmie. Zarówno Miłosz, jak i Chiaromonte przyczynili się bowiem do promocji dzieła Weil w swoich kontekstach kulturalnych, idąc śladami wydawnictwa Gallimard. Pominawszy w tym artykule szczegółową analizę wkładu Miłosza w promocję Weil w Polsce za pośrednictwem paryskiej „Kultury” (czytamy o tym w korespondencji z Jerzym Giedroyciem) oraz wkładu Chiaromontego we Włoszech poprzez publikacje na łamach „Tempo Pre-

⁴³ Cz. Miłosz, *Przeżycie wojenne*. W: *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne*. – Cz. Miłosz, J. Andrzejewski, *Listy-eseje*. Kraków 1996, s. 86–87.

⁴⁴ Zob. Weil, „*Iliada*”, czyli poemat o sile, s. 4: „Taka jest władza przemocy: władza ta sięga równie daleko jak władza natury. I natura także, kiedy w grę wchodzi żywotne potrzeby, tłumi całe życie wewnętrzne, nawet ból matki”. To jeden z podstawowych tematów, które skłoniły Cz. Miłosza do porównania myśli Weil z tą L. Szestowa w eseju z 1973 roku *Szestow albo czystość rozpaczy* (w: *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990).

⁴⁵ Weil, „*Iliada*”, czyli poemat o sile, s. 7.

sente”, należałoby jednak zwrócić uwagę na fakt umieszczenia nazwiska francuskiej filozofki na liście intelektualnego drzewa genealogicznego, w którym zapisuje się duchowe pokrewieństwo między Miłoszem a Chiaromontem, również dzięki Albertowi Camusowi. Rzeczywiście, wspólne zainteresowanie tekstami Weil czyni Miłosza, Chiaromontego i Camusa członkami tej samej kosmopolitycznej rodziny intelektualnej, która stawała w centralnej roli egzystencję ludzką zamiast instrumentalizowania jej w imię ideologii⁴⁶. Można odczytać ową relację w świetle słynnego przemówienia Camusa *Kryzys człowieka* (*The Human Crisis*), wygłoszonego 28 III 1946 w McMillin Theater. W tym przemówieniu francuski pisarz interpretuje przejawy historyczno-egzystencjalistycznej recesji swoich czasów w kontekście szerszych ram pokoleniowych. Stwierdza:

Ludzie w moim wieku, tak we Francji, jak i w Europie, urodzili się tuż przed pierwszą wielką wojną lub w czasie jej trwania, byli nastolatkami w momencie wybuchu światowego kryzysu gospodarczego, a w roku, w którym władzę obejmował Hitler, mieli po dwadzieścia lat. Uzupełnieniem ich edukacji była wojna w Hiszpanii, Monachium, wojna 1939 roku, klęska oraz cztery lata okupacji i walki w podziemiu. Wydaje mi się zatem, że jest to pokolenie, które możemy śmiało nazwać ciekawym⁴⁷.

Analiza Camusa pomaga zrozumieć pokoleniowy wymiar kosmopolitycznej formacji intelektualnej Miłosza i Chiaromontego. W słowach francuskiego pisarza obaj odnajdują wyraźne potępienie sytuacji unicestwionego człowieka żyjącego w XX stuleciu, który w obliczu dramatów swojej epoki i niepewnej przyszłości zdaje się gubić sens własnych działań. Równocześnie jednak relacja Miłosza, Chiaromontego i Camusa jest świadectwem niestrudzonej próby przywrócenia dialogu międzyludzkiego zniszczonego przez wydarzenia historyczne pierwszej połowy XX wieku i potwierdzeniem ważności wspólnoty ludzkiej. Czytamy w przemówieniu Camusa: „Nasze pokolenie odrzuca całościowe wyjaśnienia filozofów polityki i wyraża swoje poparcie dla człowieka z krwi i kości, dla człowieka, który stara się być wolny”⁴⁸. Filozof wypowiada słowa buntu doświadczanego przez trzech pisarzy zaangażowanych w przeciwstawianie się – własną twórczością i życiem – wszelkiej egzystencjalnej lub moralnej homologii systemów totalitarnych XX wieku. To nie przypadek, że polski poeta odnajduje u Camusa podejście filozoficzne, „wymagające niemal cielesnego pożywienia”⁴⁹, czyli bezpośrednie zaangażowanie w doświadczane i opisywane wydarzenia, które prowadzi do etyki konkretnego, dalekiej

⁴⁶ P. Kłoczowski w artykule *Miłosz, Chiaromonte, Arendt, Camus, Weil – nowe terytoria badawcze* (w zb.: *W ogrodzie świata. Profesorowi Aleksandrowi Fiutowi na siedemdziesiąte urodziny*. Red. Ł. Tischner, J. Wróbel. Kraków 2015, s. 93–97) śledzi różne etapy, które doprowadziły do wymiany między tymi trzema autorami.

⁴⁷ A. Camus, *Kryzys człowieka*. W: *Świadek wolności. Artykuły, wykłady i przemówienia z lat 1946–1958*. Pośl. A. Michnik. Przeł. J. M. Kłoczowski. Warszawa 2024, s. 19. Warto porównać te słowa ze słowami Cz. Miłosza (*De quelques problèmes de la jeunesse contemporaine*. W zb.: *L'Europe des dix pays absents. Cours d'été au collège de l'Europe libre, août-septembre 1957 Strasbourg–Robertsau. Conférence sur l'Europe centrale et orientale*. Prêf. A. A. Berle Jr. Nancy 1958, s. 29), który twierdzi, że należy do „pokolenia, które studiowało na uniwersytetach w latach 1930–1935, kiedy w Europie narastała fala nacjonalizmu i komunizmu, a Hitler dochodził do władzy”.

⁴⁸ Camus, *op. cit.*, s. 35.

⁴⁹ Cz. Miłosz, *L'Interlocuteur fraternel*. „Preuves” 1960, nr 110, s. 15.

od czystej spekulacji. Camus próbuje przeciwstawić się dominującym strategiom rządowym, ekonomicznym i wojskowym, jakie redukują człowieka do bycia zwykłym elementem zbiorowości. W związku z tym nalega, by odrzucić tradycyjne i anachroniczne formy organizacji politycznej i partyjnej, w celu stworzenia „wspólnoty refleksji, które rozpoczną międzynarodowy dialog [...]”⁵⁰. W takim sensie intelektualna i ludzka więź francuskiego pisarza z Miłozsem i Chiaromontem może być uważana za emblematyczną realizację wspomnianego dążenia etyczno-społecznego. Dalej czytamy u Camusa: „cywilizacjom zabijania zagraża jedynie duch sokratejskiej wyrozumiałości wobec bliźniego i surowe wymagania wobec siebie samego”⁵¹.

Nawiązanie do ojca majeutyki pomaga wyobrazić sobie relację, która połączyła trzech pisarzy, opartą na postrzeganiu etyki jako czegoś, co ma zdolność do przewyciężenia kryzysu człowieka żyjącego w XX wieku. Camus oferuje Miłozsowi i Chiaromontemu braterskie pocieszenie, będące owocem podejmowania razem wyzwań, przed jakimi stawia los (w znaczeniu indywidualnym i zbiorowym). Wspólne spojrzenie na ludzką „tragedię”, w sensie historycznym i metafizycznym, stanowi podstawę ponadnarodowej relacji między trzema pisarzami oraz wszystkimi samotnymi osobami poszukującymi nowych punktów odniesienia pośród spustoszenia i trudności doświadczanych w Europie połowy XX wieku. W tym kontekście głęboka wdzięczność Miłozsa i Chiaromontego wobec Camusa widoczna jest nie tylko w ich korespondencji⁵², ale także w niektórych tekstach dedykowanych francuskiemu koledze i napisanych po jego śmierci (4 I 1960), czyli chodzi tu o *Pożegnanie* i *L'Interlocuteur fraternel* (Rozmowę braterską) w przypadku polskiego poety⁵³ oraz o *Alberta Camusa* w przypadku włoskiego eseisty⁵⁴. Wymienione artykuły stanowią swego rodzaju kompendium tych biograficznych, filozoficznych i literackich wątków fundamentalnych dla pisarzy, które będą później rozwinięte w innych tekstach, np. w *Abecadle* czy w przedmowie do *Opere* (Dzieł) Camusa opublikowanych przez wydawnictwo Bompiani. Wspólne poszukiwanie etycznych podstaw czynów człowieka i jego uczestnictwa w wydarzeniach historycznych jako schronienia przed ideologicznymi wypaczeniami tamtych czasów; potrzeba braterskiego pocieszenia w stanie samotności egzystencjalnej, pogłębionej przez doświadczenie wygnania; uwaga poświęcona językowi prawdziwemu w kontraście do propagandowych manipulacji i dominacji kłamstw – to tylko część zagadnień, dzięki którym Camus wraz z Miłozsem i Chiaromontem obrął drogę „sokratejskiego dialogu” wskazaną w eseju *Kryzys człowieka*.

Doświadczenie ludzkiej, intelektualnej i kosmopolitycznej wspólnoty, o ja-

⁵⁰ Camus, *op. cit.*, s. 35–36.

⁵¹ *Ibidem*, s. 36.

⁵² Jeśli chodzi o Miłozsa, korespondencja nie została opublikowana. Mogłam się z nią zapoznać dzięki materiałom archiwalnym zachowanym w Fonds Albert Camus w Aix-en-Provence. W przypadku Chiaromontego oryginał francuski (Paris 2019. Gallimard) został przetłumaczony na języki włoski (Vicenza 2021. Neri Pozza) i polski (Gdańsk 2021. „słowo/obraz terytoria”).

⁵³ Cz. Miłozs: *Pożegnanie*. „Kultura” (Paryż) 1960, nr 3; *L'Interlocuteur fraternel*.

⁵⁴ N. Chiaromonte, *Albert Camus*. „Tempo Presente” 1960, nr 1. Artykuł ten został później opublikowany w języku francuskim w kwietniowym numerze „Preuves” z 1960 roku pt. *La Résistance à l'Histoire* (Opór wobec Historii).

kim była tu mowa, zostaje dodatkowo pogłębione w trzecim punkcie skrzyżowania się biografii Miłosza i Chiaromontego, które jednak nie wiąże się ściśle z konkretną okolicznością czasoprzestrzenną. Wręcz przeciwnie, nastąpiło ono w kontekście szerszej inicjatywy politycznej i kulturalnej, naznaczającej okres trwania zimnej wojny. Mam tu na myśli Kongress für Kulturelle Freiheit (Kongres Wolności Kultury), założony na zgromadzeniu intelektualistów w czerwcu 1950 w Berlinie – stanowiął on odpowiedź na „ofensywę pokojową komunistów”, zbiegającą się z „reprezjami wobec pisarzy i naukowców w Związku Radzieckim i atakami pod adresem imperialistycznych demokracji zachodnich”⁵⁵. Chodzi o wspomnianą wcześniej Cultural and Scientific Conference for World Peace z marca 1949 w Nowym Jorku, poprzedzoną Światowym Kongresem Intelektualistów w Obronie Pokoju, który miał miejsce we Wrocławiu w dniach 25–28 VIII 1948. Były to rzeczywiście decydujące lata w procesie umacniania się sowieckiej koncepcji polityczno-kulturalnej na arenie międzynarodowej, o czym świadczy obecność setek delegatów przeszło z 46 krajów na kongresie zorganizowanym przez Jerzego Borejszę.

To właśnie w tym kontekście po raz kolejny krzyżują się losy Miłosza oraz Chiaromontego i następuje początek bardziej bezpośredniej wymiany intelektualnej i osobistej, wszystko to zaś pod znakiem walki z nowymi formami zagrożenia totalitaryzmem. Warto podkreślić serię wydarzeń kongresowych stanowiących tło relacji pisarzy, która narodziła się w Paryżu w 1935 roku, była kontynuowana w Nowym Jorku w 1949 roku, a zakończyła się w czasie trwania różnych inicjatyw promowanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez Kongress für Kulturelle Freiheit⁵⁶. Ale to przede wszystkim w tym ostatnim okresie obaj autorzy kierowali się potrzebą znalezienia sieci kontaktów i przestrzeni gwarantujących swobodny i stymulujący przepływ idei, w otwartym kontraście do zideologizowanych form organizacji politycznej i intelektualnych polaryzacji tamtych czasów. Z takiej perspektywy kongres oferował polskiemu poecie i włoskiemu pisarzowi wyjście z kulturowej i egzystencjalnej izolacji, którą zdawały się dyktować im filozoficzne i polityczne poglądy. Innymi słowy, to właśnie w trakcie spotkań w Berlinie w 1950 roku położono podwaliny pod te „powinowactwa z wyboru”, za którymi tak tęsknili Miłosz⁵⁷ i Chiaromonte⁵⁸ po drugiej wojnie światowej.

⁵⁵ P. Grémion, *Konspiracja wolności. Kongres Wolności Kultury w Paryżu (1950–1975)*. Przeł. J. M. Kłoczowski. Warszawa 2004, s. 5.

⁵⁶ Tekst I. Silonego z 1959 roku, opublikowany w „Tempo Presente” zatytułowany *Agenda. Sui congressi d'intellettuali* (Agenda. O kongresach intelektualistów), pozwala zrozumieć przyczyny zaistnienia takich okoliczności: „Po co jakiś kongres intelektualistów, jeśli nie (głównie) po to, by zgromadzić ludzi o pewnym pokrewieństwie ducha lub o wspólnych zainteresowaniach sprawami kultury? Takie podejście może wydawać się nieodpowiednie w przypadku takich spotkań tylko tym, którzy nie przywiązują wagi do kontaktów osobistych; ale oni są w błędzie. Nie mam na myśli oczywiście konferencji intelektualistów zwoływanych w celu zademonstrowania poparcia lub sprzeciwu wobec jakiegoś faktu lub sytuacji, ponieważ wtedy są one prawdziwymi aktami politycznymi; lecz mówię o tych, w czasie których dyskutuje się i debatuje nad kwestiami kulturalnymi” (s. 257).

⁵⁷ Zob. Miłosz, *De quelques problèmes de la jeunesse contemporaine*, s. 40: „świat prywatny, indywidualny, w którym szukamy schronienia, ponieważ trudno nam znieść czas zamrożony i niezmienny, prowadzi do sterylności”.

⁵⁸ Zob. A. Camus, list do N. Chiaromontego, z 14 XI 1946. W: Camus, Chiaromonte, *op. cit.*,

Pierwsze kontakty ze środowiskiem związanym z Kongress für Kulturelle Freiheit Miłosz zawarł w niezwykle delikatnym i przełomowym dla siebie momencie, tj. w 1951 roku po publikacji słynnego artykułu *Nie* w majowym numerze paryskiej „Kultury”. W tekście tym Miłosz zapowiada swoje symboliczne samobójstwo, czyli przymusową rozłąkę z ojczyzną i czytelnikami po wystosowaniu prośby o azyl we Francji: „nagle przeciąłem, będąc w Paryżu, moje związki z polską demokracją ludową i stałem się emigrantem, świadomy tego, co to oznacza”⁵⁹. W oczach poety emigracja stanowiła jedyną możliwą drogę ucieczki ze stanu zniewolenia umysłu, które utrwała się w kontekście życia w PRL. Po miesiącach spędzonych w przygnębiającym odosobnieniu w Maisons-Laffitte to właśnie podczas kongresu nadarzyła się sposobność, by Miłosz publicznie ogłosił prośbę o azyl polityczny we Francji. Toteż 15 V 1951 redakcja jednego z czasopism kongresu, czyli „Preuves”, zorganizowała z tej okazji konferencję prasową⁶⁰.

Okoliczności, które spowodowały, że Chiaromonte zbliżył się do Kongress für Kulturelle Freiheit, okazują się zgoła inne. Po opuszczeniu Ameryki w 1949 roku i ponownym osiedleniu się w Europie, a konkretnie w Paryżu, włoski pisarz rozpoczął pracę jako urzędnik w UNESCO. W trakcie drugiego pobytu w Paryżu Chiaromonte stał się świadkiem głębokiego rozłamu wśród francuskich kręgów intelektualnych i kulturalnych w odniesieniu do kwestii *engagement* (zobowiązania), symbolizowanego przez spór między Jeanem-Paulem Sartre'em a Albertem Camusem:

Czy naprawdę można było uciec od dychotomicznej logiki „*deux champs il faut choisir* [trzeba wybrać między dwoma polami]”, której przyjęcie groziło rażącym uproszczeniem rzeczywistości i naruszeniem autonomii usilnie bronionej przez intelektualistów? I tym samym: czy można było zachować neutralność, która nie oznaczała takiego samego dystansu między dwoma polami, gdy jedno z nich – pole radzieckie – reprezentowało zagrożenie porównywalne z dopiero co pokonanym hitleryzmem? Jak pogodzić moralne (a zatem dla Chiaromontego także „polityczne”) obawy z wymogami przejrzystości intelektualnej?⁶¹

To właśnie te pytania – wraz z wyzwaniem politycznymi związanymi z europejskim okresem powojennym i z dezorientacją – skłoniły Chiaromontego po powrocie do Włoch do współpracy z kongresem. Eseiści pragnął odzyskać przestrzeń dla prowadzenia działań kulturalnych, które byłyby niezależne od polityki rozumianej w tradycyjnym sensie i promowałyby wolną, kreatywną i kosmopolityczną dyskusję intelektualną. Tak więc coraz głębsza znajomość z Ignaziem Silone i Raymondem Aronem była najpewniej jednym z powodów przyłączenia się Chiaromontego do projektu zainicjowanego spotkaniami berlińskimi, ale też, co warto

s. 59: „Koniecznie musimy skupić wszystkich ludzi, którzy mają takie samo jak my doświadczenie i taką samą wizję przyszłości. Ale może trzeba – mówię zwłaszcza o ludziach takich jak ja – żebyśmy przyznali się do swoich błędów i powiedzieli otwarcie, że są pewne wartości, natura ludzka i dwie lub trzy rzeczy, którym zaprzeczyliśmy albośmy je deprecjonowali”.

⁵⁹ Cz. Miłosz, *Nie*, „Kultura” (Paryż) 1951, nr 5, s. 3.

⁶⁰ F. Bondy, kierujący miesięcznikiem „Preuves”, był zresztą jednym z głównych zwolenników i promotorów działalności literackiej i pozycji politycznej polskiego poety: „Jak wynika z archiwów Kongresu w Chicago, książki Miłosza miały zawsze zdecydowane pierwszeństwo przed innymi polskimi autorami” (O. G l o n d y s, *Kongres Wolności Kultury i wolność Czesława Miłosza: refleksja o zaangażowaniu i drodze do prawdy w dobie zimnej wojny*, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 1/2, s. 125).

⁶¹ P a n i z z a, *op. cit.*, s. 214.

podkreślić, decyzja ta przyczyniła się w latach 1951–1952 do zerwania kontaktu z Caffim. Atlantyzm – ze swoją promocją inicjatyw kongresu, choć krytyczny – przyjęty przez Chiaromontego nie współgrał z rewolucyjnym socjalizmem, do którego aspirował jego mistrz. Należałoby wspomnieć, że włoski pisarz stał się od samego początku jedną z kluczowych postaci kongresu, dołączając do Komitetu Wykonawczego już na posiedzeniu w dniu 30 XI 1950. W lutym 1951 natomiast odbyło się pierwsze posiedzenie komitetu poświęcone kierunkom działania organizacji.

Dzięki tej krótkiej rekonstrukcji dziejów relacji Miłosza i Chiaromontego można zobaczyć, że ich zaangażowanie w inicjatywę kongresu różniło się zarówno pod względem sposobu, jak i intensywności. Chiaromonte od samego początku pełnił role decyzyjne oraz administracyjne, wpływając bezpośrednio na część kluczowych momentów w historii organizacji. Z kolei w przypadku Miłosza była to współpraca zewnętrzna, która nigdy nie przełożyła się na zajęcie jakiegось oficjalnego stanowiska, ale wiązała się z udziałem poety w konferencjach i z publikacją w czasopiśmie finansowanych przez kongres. „Byłem zbyt najeżony, obolały, podejrzliwy i przede wszystkim ubogi, żeby dobrze czuć się w tym towarzystwie” – tak Miłosz przedstawił emocjonalne i osobiste powody, które zadecydowały o charakterze jego „doraźnych stosunków” z organizacją⁶².

Pierwsze udokumentowane spotkanie Miłosza i Chiaromontego miało miejsce podczas konferencji zorganizowanej w Andlau między 10 a 15 IX 1951. Była to jedna z pierwszych okazji do nawiązania bezpośredniego dialogu z intelektualistami bliskimi kongresowi. W sprawozdaniu opublikowanym w październikowym numerze „Preuves” z tego samego roku przedstawiono tematy poruszone podczas zgromadzenia: psychologia intelektualisty komunistycznego lub tego, który podlega wpływom komunistycznym w krajach Związku Radzieckiego, a także w krajach zachodnich, oraz kwestia ewentualnego dialogu między nimi. Z jednej strony, Chiaromonte nalegał na pilną potrzebę pokazania młodym włoskim pokoleniom prawdziwej historii Partito Comunista Italiano (Włoskiej Partii Komunistycznej), aby pomóc im zastanowić się nad jej oddziaływaniem kulturowym; z drugiej strony, Miłosz, w swoim przemówieniu zatytułowanym *Situation de l'intellectuel dans les democraties populaires* (Sytuacja intelektualisty w demokracjach ludowych), rozważał, dlaczego stalinizm przyciąga pisarzy i artystów w krajach demokracji ludowej, antycypując w ten sposób analizę *Zniewolonego umysłu*.

Wynikiem wystąpienia Miłosza było wydrukowanie broszury *La grande tentation. Le drame des intellectuels dans les démocraties populaires* (Wielka pokusa. Dramat intelektualistów w demokracjach ludowych) w serii „Essais et Témoignages” we francuskim czasopiśmie. Pierre Grémion uznał to wydarzenie za moment przełomowy w historii kongresu. Za jego sprawą zostały wytyczone linie zaangażowania pisarzy w inicjatywę promowane przez organizację. *La grande tentation* była tylko pierwszą pozycją na długiej liście tekstów poety, które odegrały fundamentalną rolę w historii kongresu: „Dzięki Miłoszowi publicystyka Kongresu osiągnę-

⁶² Cz. Miłosz, *Abecadło*. Kraków 2001, s. 101. Można więc zrozumieć zdumienie Cz. Miłosza wyrażone w liście do J. Giedroycia z 19 VII 1960 (w: Giedroyc, Miłosz, *op. cit.*, s. 411): „Kongres w Berlinie uświadomił mi po raz pierwszy, że jestem liczony pomiędzy członków Kongresu (nigdy formalnego żądania o przyjęcie na członka!) i że mam obowiązki jako członek [...]”.

ła wysoki poziom i zaczęła przyciągać uwagę i szacunek wrogiej mu lewicy francuskiej⁶³. Rozpatrując np. przypadek włoski, Anna Małyszkievicz przypomina, że „*La grande tentation*, choć było to krótkie dzieło, wywołała również we Włoszech ożywioną dyskusję na temat słuszności zasad socrealizmu w sferze literackiej i artystycznej⁶⁴. W liście przesłanym do redakcji „Wiadomości” Jeleński pisze o entuzjastycznych reakcjach Benedetta Crocego, Elia Vittoriniego i Alberta Moravii: „argumenty Miłosza przemawiały do nich szczególnie przekonująco⁶⁵. Można przypuszczać, że sam Chiaromonte, który już wcześniej przeczytał *Gli intellettuali e la nuova fede* (Intelektualiści i nowa wiara) w „Il Ponte”⁶⁶, podzielał zainteresowanie swoich kolegów.

Jednym z najważniejszych wydarzeń kongresu – w którym uczestniczyli zarówno Miłosz, jak i Chiaromonte – była konferencja *Il futuro della libertà* (Przyszłość wolności), która odbyła się w Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci (Narodowym Muzeum Nauki i Techniki im. Leonarda da Vinci) w Mediolanie w dniach 12–17 IX 1951⁶⁷. Prelegenci wskazywali w swoich wystąpieniach na moment przełomowy w refleksjach nad zjawiskiem totalitaryzmu, naznaczony kryzysem modelu stalinowskiego po śmierci generalnego sekretarza w 1953 roku: „W Mediolanie totalitaryzm nie jest już [...] przedmiotem ataku, lecz analizy, która rozwija się na trzech płaszczyznach: filozofii politycznej, historii i świadectwa⁶⁸. Choć udział pisarzy był ograniczony – znaleźli się tam m.in. Denis de Rougemont, Ignazio Silone i Manès Sperber – to właśnie przy tej okazji udało się Miłoszowi wygłosić słynne przemówienie *Bieliński i jednoróżec*, zaplanowane na 16 IX. Można przypuszczać, iż w takich okolicznościach Miłosz i Chiaromonte spotkali się po raz pierwszy osobiście⁶⁹, dzięki McCarthy⁷⁰, która uczestniczyła w kongresie wspólnie z Macdonaldem.

Nazwisko McCarthy łączy się również z innym znakomitym gościem serii wykładów organizowanych przez kongres, a mianowicie z Hannah Arendt. Niemiecka filozofka wystąpiła bowiem 14 IX z przemówieniem zatytułowanym *Naissance et développement du totalitarisme et des forme autoritaires de gouvernement au XX siècle* (Narodziny i rozwój totalitaryzmu oraz autorytarnych form rządów w XX wieku), w którym podjęła tezy wysunięte już w pierwszym wydaniu *Źródła totalitaryzmu* (*The Origin of Totalitarianism*), by później skupić się na specyfice to-

63 M. Supruniuk, „Wielkie pokuszenie”, albo zapomniany fragment „Zniewolonego umysłu” Czesława Miłosza. „Archiwum Emigracji” 2001, z. 4, s. 79.

64 A. Małyszkievicz, *Riflessioni sulla ricezione italiana di Czesław Miłosz. Con annessa una bibliografia italiana delle opere e della critica*. „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2015, z. 6, s. 174.

65 Cyt. za: Supruniuk, *op. cit.*, s. 78.

66 Cz. Miłosz, *Gli intellettuali e la nuova fede*. „Il Ponte” 1951, nr 8.

67 Później obaj autorzy wzięli udział także w wydarzeniach zorganizowanych w Berlinie w dniach 16–22 VI 1960 z okazji 10 rocznicy istnienia kongresu.

68 Grémion, *op. cit.*, s. 95.

69 Nieprzypadkowo pierwsza wymiana korespondencji między oboma autorami datowana jest na 4 IV 1956, a więc w następstwie ich spotkania na konferencji w Mediolanie w 1955 roku.

70 W archiwum W. Karpińskiego (online) znajduje się nawet zdjęcie M. McCarthy z Cz. Miłoszem i M. Chiaromonte.

talitaryzmu w zestawieniu z tyranią i autorytaryzmem. Być może właśnie od tego momentu Miłosz będzie coraz częściej sięgał do pism niemieckiej filozofki, a w szczególności do *Źródeł totalitaryzmu*, gdzie zawarta została jej interpretacja totalitaryzmu jako fenomenu nowoczesności. Zgoła odmienny charakter mają argumenty, które skłoniły Chiaromontego do zgłębienia myśli Arendt. W liście wysłanym do Camusa w 1958 roku informuje o publikacji *Kondycji ludzkiej (The Human Condition)* i omawia dzieło w następujący sposób:

To jest kontynuacja (w jakiś sposób) myśli Simone Weil. Nadzwyczaj solidna, głęboka i wybitna w swej subtelności intelektualna analiza obecnej sytuacji z punktu widzenia historii kulturowej i społecznej⁷¹.

Właśnie wtedy w Mediolanie umacnia się część więzi owej intelektualnej rodziny, do której zaliczają się Miłosz, Chiaromonte i wiele innych postaci: Arendt, McCarthy, Macdonald, Silone, Herling-Grudziński, Jeleński, Weil, Camus... Nie należeli oni do jakiegś konkretnej szkoły myślenia ani nie dzielili w sposób ustrukturyzowany artystyczno-filozoficznego dziedzictwa. Przeciwnie. Przytoczyć tu chcę jeszcze słowa niemieckiej filozofki zwracającej uwagę na spontaniczność, która w drugiej połowie XX wieku doprowadziła do narodzin pokolenia intelektualistów, do jakiego zaliczali się polski poeta i włoski pisarz:

Myślę, że jedynym kryterium, pozwalającym ocenić, czy ma się w takich sprawach rację, czy nie, jest właśnie to, czy inni ludzie – a raczej bardzo nieliczni przyjaciele – „odczuwają i myślą” podobnie, poruszają się po tych samych ścieżkach myślowych. Są to jednak ścieżki tak bardzo odmienne od powszechnie uczęszczanych – nawet nie w opozycji do nich, lecz po prostu bez punktów stycznych – że nieodczuwanie żadnych obaw byłoby czystą głupotą. Można tych obaw uniknąć przez przywidzanie owej skóry erudycji i przypisów. Ale jestem pewna, że istnieją lepsze i uczciwsze sposoby⁷².

Postać Kota Jeleńskiego stanowi kolejny wspólny element dla Miłosza, Chiaromontego i kongresu. Włoski twórca wspiera polskiego intelektualistę w jego próbach nadania instytucjonalnej formy projektowi wymyślonemu wspólnie z Ignaziem Silonem i Danielem Bellem w 1957 roku na zakończenie spotkania redaktorów czasopism w Zurychu, którego celem było promowanie współpracy między Europą Zachodnią i Wschodnią. Konkretnie – Chiaromonte dołączył do Komitetu Pisarzy i Wydawców założonego przez Jeleńskiego, który działał jako pośrednik między wskazanymi częściami Europy. To tylko początek owocnej współpracy Chiaromontego z osobami związanymi z polską kulturą dysydencji. Stwierdzenie Herlinga-Grudzińskiego, iż Chiaromonte był pesymistą przekonany, że „wyłącznie na Wschodzie próbuje się jeszcze walczyć o wartość egzystencji ludzkiej [...]” (cyt. za: G 6), pozwala zrozumieć specyfikę perspektywy, jaką Chiaromonte przyjął, jeśli chodzi o odbiór kulturowych i intelektualnych fermentów mających źródło w Europie Wschodniej, a w tym konkretnym przypadku – w Polsce. Kontakt Chiaromontego z polską rzeczywistością realizował się najpierw na poziomie ludzkim,

⁷¹ N. Chiaromonte, list do A. Camusa, z 27 IX 1958. W: Camus, Chiaromonte, *op. cit.*, s. 141.

⁷² N. Chiaromonte, H. Arendt, *Kondycja ludzka*. „Przegląd Polityczny” 2015, z. 133/134, s. 122.

dzięki bezpośredniej znajomości pisarza z dysydentami, którzy na wygnaniu doświadczyli wsparcia na różne sposoby. Wielu polskich dysydentów interpretowało swój opór wobec reżimu komunistycznego w świetle świadectwa Chiaromontego, jego „słowa [...] na temat faszyzmu były latarnią dla intelektualistów zza żelaznej kurtyny, którzy sprzeciwiali się komunizmowi”⁷³. Emblematyczne pod tym względem były nie tylko jego związki z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Aleksandrem Watem, Sławomirem Mrożkiem i Janem Kottem, ale przede wszystkim zainicjowana przez Chiaromontego współpraca między czasopismami „Tempo Presente” i paryską „Kultura”. To właśnie z tego *continuum* redakcyjnego, tworzonego przez takie osoby jak Herling-Grudziński czy Jeleński, oraz z wymiany artykułów i esejów między dwoma periodykami wyłonił się kosmopolityczny wymiar będący podstawą relacji Miłosza z Chiaromontem. Obaj autorzy przyczynili się swoim piarstwem do zbudowania pomostu między dwoma blokami oddzielonymi żelazną kurtyną, stając się punktami odniesienia odpowiednio dla włoskich i polskich odbiorców. Oznaki tej współpracy można znaleźć w tekście włoskiego eseisty opublikowanym przez „La Stampa” 21 I 1971 i zatytułowanym *La rivista „Kultura”. I polacchi di Parigi* (Czasopismo „Kultura”. Polacy w Paryżu). Oto fragment:

Fakt, że w okresie od roku 1947 do dziś, zdominowanym przez supermocarstwa, supertechnologię, supermedia i charakteryzujących się pogardą dla nielicznych i nieuzbrojonych, niewielka grupa intelektualistów była w stanie osiągnąć tak niezwykle wyniki, jest sam w sobie pocieszający. Należy jednak dodać, że nie byłoby to możliwe, gdyby ta niewielka grupa nie zastosowała zasad życia i działania, które można określić jako monastyczne. W Institut Littéraire w Maisons-Laffitte zasady wspólnotowej przestrzega się spontanicznie: każdy na zmianę wykonuje niezbędne prace, od domowych po wydawnicze; i w równej mierze każdy bierze to, czego potrzebuje. Aby zachować charakter nowoczesnego klasztoru, do głównego budynku, położonego w pięknym ogrodzie, przyłączono dom gościnny, w którym przyjmowani są ci, Polacy lub nie, którzy chcą w taki czy inny sposób wesprzeć działalność grupy⁷⁴.

W dowód wdzięczności 9 II 1971 Giedroyc wysłał do Chiaromontego list, zachowany w Archiwum Instytutu Literackiego:

Chciałbym serdecznie podziękować za opublikowanie tak przychylniej recenzji antologii „KULTURA”, która ma dla nas ogromne znaczenie, ponieważ pozwala nie tylko naszym rodakom, ale także zachodniemu światu lepiej poznać naszą twórczość⁷⁵.

Kontakt między redakcjami paryskiej „Kultury” i „Tempo Presente” stanowi cenne świadectwo bliskiej współpracy obu periodyków. Zaangażowały się one w promowanie własnej działalności wydawniczej i gwarantowały wolność słowa wszystkim pisarzom poddanym ostracyzmowi w związku z represjonowaniem czy zideologizowaniem kultury w Polsce i we Włoszech⁷⁶. Fundamentalnym punktem stycznym w owej relacji jest niewątpliwie Herling-Grudziński, któremu w roku 1955

⁷³ Manica, *op. cit.*, s. XIX.

⁷⁴ N. Chiaromonte, *I polacchi di Parigi. La rivista „Kultura”*. „La Stampa” 1971, nr 17, s. 3.

⁷⁵ J. Giedroyc, list do N. Chiaromontego, z 9 II 1971. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura”, Maisons-Laffitte. KOR Chiaromonte, s. 1.

⁷⁶ Współpraca między paryską „Kulturą” a „Tempo Presente” umacniała się na tle niekiedy zwodniczych działań promowanych przez Kongress für Kulturelle Freiheit, od którego „Tempo Presente” starało się w pewien sposób uniezależnić ekonomicznie oraz wydawniczo.

zaproponowano współpracę z „Tempo Presente”. Współpraca ta została przedstawiona przez niego po pogrzebie Silonego w Genewie 28 VIII 1978:

Poznałem Silonego pod koniec roku 1955, równocześnie z Nicola Chiaromontem. Zaproponowali mi pisywanie do ich nowo założonego miesięcznika „Tempo Presente”. Dziś słyszy się i czyta nierzadko komplementy pod adresem „Tempo Presente” jako najbardziej żywego, pobudzającego i niezależnego czasopisma włoskiego po wojnie. Ale wtedy, w atmosferze konformizmu intelektualnego, złej wiary, dezinformacji i opętania moralnego, zeszyty „Tempo Presente” przyjmowano na ogół z niechęcią, jeśli nie ze wstrętem i zgrzytaniem zębów, przy użyciu zwykłej głupiej etykietyki „produkt zimnej wojny”. W każdym razie dla mnie, polskiego pisarza emigracyjnego świeżo osiadłego we Włoszech, zakotwiczenie się w tym naturalnym porcie było darem fortuny.

I Silone, i Chiaromonte stali się szybko przyjaciółmi „Kultury”. W Bibliotece „Kultury” wyszedł *Wybór towarzyszy Silonego*, wszystkie tomy serii *Archivum rewolucji* opieczętowne są na odwrócić okładki jego krótkim i pięknym tekstem⁷⁷.

Pozycja Herlinga-Grudzińskiego jako pośrednika między redakcją „Tempo Presente” a redakcją „Kultury”, o której cenne świadectwo zachowało się w dzienniku z lat 1957–1958⁷⁸, ułatwiła wzajemną wymianę esejów, artykułów i dzieł literackich, pozwalając wydawnictwu Giedroycia oraz polskim dysydemtom czy wygnanym pisarzom i intelektualistom dać się poznać we Włoszech. Marco Bresciani przypomina, że celem tej współpracy było nie tylko zapewnienie szerszego obiegu polskim tekstom i autorom, ale przede wszystkim „stworzenie – poza granicami oraz geopolitycznymi i ideologicznymi konfliktami zimnej wojny – europejskiej przestrzeni kulturowej” oraz „zbadanie i przyjrzenie się kulturowym, społecznym i politycznym przemianom krajów wschodnich i ich relacjom z reżimami komunistycznymi”⁷⁹. Świadczą o tym wydarzenia polityczne z lat sześćdziesiątych, numer „Tempo Presente” z kwietnia 1957 poświęcony literaturze polskiej, dwa artykuły Chiaromontego opublikowane w paryskiej „Kulturze”⁸⁰ oraz wspólna linia redakcyjna na rzecz literatury rosyjskiej przeciwko procesom sowietyzacji zjawisk kulturowych i literackich, której symbolem stała się sprawa Pasternaka⁸¹.

Rekonstrukcja osobistej i intelektualnej wymiany między Miłoszem a Chiaromontem, naszkicowana w tym artykule, zbiega się z początkiem wyjątkowej podróży przez historię XX wieku. W trakcie dokonywania przeglądu kluczowych

⁷⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*. Cz. 1. W: *Dzieła zebrane*. T. 7. Oprac. S. Błażejczyk-Mucha [i in.]. Kraków 2018, s. 372–373.

⁷⁸ Zob. M. Herling, *Nicola Chiaromonte nel Diario di Gustaw Herling*. „Paragone” 2020, z. 150/151/152.

⁷⁹ M. Bresciani, *Lottare per il valore dell'esistenza umana: Nicola Chiaromonte e Gustaw Herling nel Novecento europeo*. Jw., s. 70.

⁸⁰ Pierwszy tekst to *Skazańcy moskiewscy*, który ukazał się w numerze 3 z 1968 roku po aresztowaniu Ju. Gałanskowa, A. Ginzburga i W. Łaszkowej. Drugi esej, *Dialog o Solżenicynie*, wydrukowany został w numerze 4 z 1971 roku. Jest to rozmowa z G. Herlingiem-Grudzińskim poświęcona twórczości i myśli rosyjskiego pisarza, w czasie której dokonano przeglądu części centralnych zagadnień literatury rosyjskiej i porównano ją z kulturą zachodnią.

⁸¹ Niewątpliwie na uzyskanie nieodpłatnych praw od G. Feltrinellogo wpłynęli Chiaromonte i Silone, dzięki którym Herling-Grudziński nawiązał bezpośredni kontakt z włoskim wydawcą powieści. Ich interwencja miała decydujące znaczenie nie tylko w negocjacjach z Feltrinellim, ale także w poszukiwaniu pieniędzy dla publikacji. Korespondencja między Herlingiem-Grudzińskim a Chiaromontem ujawniła również wiele szczegółów dotyczących włoskiego i polskiego wydania *Doktora Żywago* oraz jego promocji w paryskiej „Kulturze” i w „Tempo Presente”.

momentów i zagadnień tego stulecia, analizowanych zgodnie z nowymi perspektywami wyznaczonymi przez wydarzenia z życia obu autorów i ich refleksje, można było zaobserwować stopniowe wyłanianie się kosmopolitycznej i liberalnej „trzeciej drogi”. W tej intelektualnej konstelacji – która przekracza ściśle narodowe granice i podziały narzucone przez doktryny polityczne, jak widać z nazwisk Simone Weil, Alberta Camusa, Mary McCarthy, Hannah Arendt, Dwighta Macdonalda, Konstantego A. Jeleńskiego i wielu innych – Czesław Miłosz i Nicola Chiaromonte w pełni wpisują się w kosmopolityczną formację intelektualną, przyczyniającą się do rozwoju i przepływu idei w tamtych czasach. Kierując się zasadniczo antytotalitarną postawą i sprzeciwem wobec ideologii, obaj autorzy uznawali możliwość afirmacji godności egzystencji człowieka w zestawieniu z destrukcyjnymi i unicestwiającymi procesami, które naznaczyły XX wiek. Dałoby się tak naprawdę ukazać ich refleksje i twórczość w perspektywie egzystencjalizmu etycznego i semantycznego, opartego na ponownym odkryciu nienaruszalnego absolutu znajdującego się u podstaw nie tylko świadomości ludzi, ale także ich języka, pomimo historycznych, politycznych i geograficznych uwarunkowań. To właśnie z dialogu Miłosza i Chiaromonte-go wyłania się nieoceniona wartość „innego XX wieku”.

Abstract

SARA QUONDAMATTEO Bologna
ORCID: 0000-0002-2449-109X

CZESŁAW MIŁOSZ AND NICOLA CHIAROMONTE'S DIFFERENT 20TH CENTURY
A HISTORY OF A COSMOPOLITAN INTELLECTUAL FORMATION

Referring to Wojciech Karpiński's intuition, the author of the paper aims to trace the spiritual and intellectual affinity of Czesław Miłosz and Nicola Chiaromonte as members of "a special intellectual formation." The researcher strives to delineate the complexity of their encounter, which was determined by specific historical-political and cultural situation, thus analysed from a comparative perspective. Closeness of Miłosz and Chiaromonte's thoughts results not only from the figures' participation in the same events or from living in the same political climate of the 20th century, but also from the writers' attention paid to define the aesthetic bases of freedom of thought, language, and human action in the context of massification and totalitarian ideologies that led to destructive consequences. The article shows the mode in which Miłosz and Chiaromonte's initially divergent research when it comes to social-cultural horizons helped them collectively discover the tragical dimension of history and set them against these forms of 20th determinisms that made human being an isolated monad subordinated to the requirements of the needs of various historical necessities.

EMILY APTER

BAŁKAŃSKA WIEŻA BABEL – STREFY PRZEKŁADU, STREFY DZIAŁAŃ MILITARNYCH*

Wojna między językami jest nie mniej fatalna
niż wojna między ludźmi [...]. [K 64]¹

Polityka językowa, jako gałąź szeroko pojętej polityki, z konkretnymi programami i interesami strategicznymi, definiuje swój teatr działań wojennych w przestrzeni, gdzie strefa działań militarnych może zostać narzucona na językowy punkt zapalny czy „strefę przekładu”. Wyrażenie „strefa przekładu” mogłoby równie dobrze odnosić się do wytyczonych granic wspólnoty osób mówiących, które osiągnęły idealny próg komunikacji (utopia Leibniza, von Humboldta i Habermasa). Jednak gdy w grę wchodzi wojna, obszar taki sensowniej będzie zdefiniować jako strefę przekładu, nad którą obowiązuje zakaz lotów (tzw. strefę *non-fly*), jako obszar problematycznych granic, gdzie linie demarkacyjne oddzielające od siebie odrębne języki wydają się mętne i sporne, gdzie separatyzm językowy jest egzekwowany przez misje ścisłego nadzoru lub też gdzie niewypały pocisków odrzutowych zawierających ładunek semantyczny są wyrzucane na brzeg albo rozbrajane. Paradygmat strefy przekładu w stanie wojny, interpretowany w kategoriach patroli przygranicznych i operacji militarnych, można – poza Bałkanami – odnieść do sposobu, w jaki jednojęzyczne narody strzegą swoich wewnętrznych granic językowych, a także do buntów przeciwko komputerowi jako maszynowej sile roboczej w ekonomii globalnego przekładu. Od rynku mieszczącego się w kieszonkowych translatorach, przez nawał uniwersalnych standardów dotyczących umiejętnego korzystania z technologii, aż po powstanie kompradorskich dialektów komputerowych, które agresywnie eliminują słabych konkurentów, swoista wojna językowa ery informacji nabie-

* Podstawę tłumaczenia stanowi rozdział 8 z książki E. Apter *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton, N. J., 2006. Princeton University Press. © Emily Apter, reprezentowana przez Duke University Press) zatytułowany *Balkan Babel: Translation Zones, Military Zones*. Polski przekład rozdziału 3 tej książki (*Globalne translatio. „Wynalezienie” komparatystyki literackiej, Stambuł, 1933*. Przeł. O. Maśtela) ukazał się w 2018 roku w zeszycie 2 „Pamiętnika Literackiego”. Objaśnienia w nawiasach kwadratowych pochodzą od tłumaczki. [Przypis tłum.].

¹ Skrótom K odsyła się do: I. Kadare, *Most o trzech przeszłach*. Przeł. M. Jeziorski. Warszawa 2024. Ponadto w artykule stosuje się skrót A = I. Andrić, *Most na Drinie*. Przeł. H. Kalita. Warszawa 2007. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. [Przypis tłum.].

ra kształtu, a towarzyszy jej wyraźnie wojownicza retoryka. Niedawne doniesienia o atakach na strony internetowe (Yahoo, Buy.com, eBay) konsekwentnie polegają na używaniu żargonu balistycznego – „szturm”, „zapora”, „fortyfikacja”, „obłężenie”, „bombardowanie” – podkreślając utratę bezpieczeństwa publicznego. W tym kontekście przytoczone jako motto stwierdzenie, że „Wojna między językami jest nie mniej fatalna niż wojna między ludźmi”, stanowi prawdziwe ostrzeżenie, wskazujące na obecne uwarunkowania, w których współczesna wojna trojańska istotnie nie obejdzie się bez środków przemocy i strategii obronnych wspomaganych komputerowo.

W powieści *Most o trzech przęsłach* albańskiego autora Ismaila Kadarego napisanej w latach 1976–1978 zdanie to wypowiada mnich, powracający do Europy z wizyty dyplomatycznej w Bizancjum. Słowa padają w rozmowie z głównym bohaterem powieści [również chrześcijańskim mnichem, pochodzącym z Albani], pełniącym rolę tłumacza podczas negocjacji w sprawie warunków budowy mostu, który miałby zostać rozpięty między rywalizującymi ze sobą terytoriami bałkańskimi i otomańskimi. Akcja powieści Kadarego rozgrywa się w roku 1377 i w zadziwiający sposób antycypuje ostatnie dramatyczne wydarzenia na Bałkanach, w szczególności to związane z mostem na rzece Ibar w Mitrowicy w północnym Kosowie, który obstawili samozwańczy serbscy „strażnicy mostu”, albańscy ekstremiści i siły pokojowe NATO, co sprawiło, że kwestie rozbioru państwa i trwałego oddzielenia się części kraju od reszty były podejmowane na porządku dziennym. Dojmujący obraz wendet, w które uwikłani zostali albańscy górale, ukazany przez Kadarego w książce *Krew za krew* (1978)², jest równie proroczy; wymazanie Jugosławii Tity i upadek hegemonii sowieckiej poskutkowały wprowadzeniem polityki dzikiej karty w przegrupowaniach między Wschodem a Zachodem, pozwalając dawnym waśniom na tle etnicznym, religijnym i kulturowym na nowo się zaognić i przybrać kształt współczesnej wojny mafijnej.

Maria Todorova w książce *Balkany wyobrażone* [wydanej w oryginale po angielsku w 1997 roku] dokonuje rewizji terminu „balkanizm” jako samoświadomego kontrapunktu dla orientalizmu Saida³. Todorova i inne osoby badające dyskurs bałkanistyczny rozsądnie przestrzegają przed stereotypowym traktowaniem regionu, zrównującym „bałkańskość” z czystkami etnicznymi, rozlewem krwi, wiecznym podziemiem, skundlonym regionalizmem, „na wpół rozwinięta, na wpół kolonialna” Europa, „niepełnym Ja Zachodu”⁴. Niemniej jednak w reprezentatywnych dziełach literackich z Europy Południowo-Wschodniej widać wyraźny nacisk na takie tematy, jak wojny o granice oraz napięte relacje między użytkownikami różnych języków wspólnie zamieszkującymi ten sam teren. Właśnie z tych prac czerpię wskazówkę do traktowania [przymiotnika] „bałkański” jako synonimu sytuacji zachodzących w sferach semiotycznej i społecznej, gdy dialekty czy języki

² I. Kadaré, *Krew za krew*. Przeł. A. Mencewiel. Warszawa 1988. Podstawą polskiego tłumaczenia był przekład francuski pt. *Avril brisé*. Dosłowne tłumaczenie tytułu z języka albańskiego (*Prilli i thyer*), jak również jego wersji francuskiej to „Złamany/Pęknięty kwiecień”. [Przypis tłum.].

³ M. Todorova, *Balkany wyobrażone*. Przeł. M. Budzińska, J. Dzierżkowski, P. Szymor. Wyd. 3. Wołowiec 2022.

⁴ [Słowa wypowiedziane przez] M. Todorova w rozmowie na temat jej książki (University of California, Los Angeles, 25 V 2000).

marginalne świata prowadzą wojnę manewrową bez pośrednictwa jakiegokolwiek powszechniej używanego języka o ugruntowanej pozycji.

Most o trzech przesłach śledzi, w jaki sposób wojny językowe wpisują się w szerszy kontekst mezaliansu politycznego, krwawych waśni i traumy pogranicza. Bałkański bełkot – jedno z kryteriów niepowodzenia przekazu semantycznego – otrzymuje izomorficzny odpowiednik w postaci bałkańskiej wieży Babel⁵, przewróconej na bok, by uformować nieszczęsny most, za pomocą którego zamierzano przeprawić się nad przepaścią nie do pokonania między Europą a tzw. Wschodem. W napiętych pertraktacjach dotyczących wzniesienia owego mostu wielojęzyczność potwierdza swoje znaczenie przy stole negocjacyjnym, podnosząc stawkę w już i tak śmiertelnej grze o dyplomatyczną i kulturową przewagę jednej strony nad drugą. Przykładowo, polityka roszczenia sobie praw do wyższości językowej ma zasadnicze znaczenie, jak w przypadku narratora, zawodowego tłumacza zatrudnionego przez zubożałego albańskiego hrabiego. Narrator-tłumacz pogardza „nieznajomymi <Turkami>”, uwłaczając ich mowie („Łatwiej byłoby mi tłumaczyć mowę dzieciółów”, K 20):

Dwaj przyjeźdni rzeczywiście mówili jakimś diabelskim językiem. Tak pomieszanej mowy moje uszy jeszcze nigdy nie słyszały. Powoli począłem jakoś rozplątywać tę gmatwaninę słów. Zauważyłem, że cyfry i liczby wymawiali po łacinie, czasowniki, na ogół, raz po grecku, raz w jakimś słowiańskim języku, dla nazwania rzeczy używali natomiast albańskiego, wtrącając tu i tam słowa po niemiecku. Przymiotników nie stosowali. [K 14–15]

Ta gmatwanina wydobywająca się z ust obcych przybyszów została w przekładzie oddana łamaną polszczyzną:

Ta droga źle, bo non utrzymanie, zapadliska całkiem. Woda gładka sama, droga non, routen wymagać praca, my nie ma błaga, jest order, my szybko pieniądze, dajesz, dostajesz. Woda zmieniać, łódź idzie sama graciosus, ale vdruk plusk tonać, adio, sto diavolos. Funebrum, he, he, droga nie, droga zer guten, tylko trzeba gut utrzymanie. [K 17]

Przekład implikuje jakiś zniekształcony język oryginalny – słowiańsko-germański pidżyn – którego łamana gramatyka i zaszyfrowane aluzje do złej jakości dróg, mściwych wód i tonących ludzi stanowią zapowiedź kontestowania decyzji o budowie rzeczonożonego mostu oraz wynikającego z niej ciągu brutalnych odwetów, czego kulminacją będzie zamurowanie żywego człowieka w przęsle mostu.

Jeżeli prawdą jest, jak mówi przysłowie, że „język jest narzeczem chronionym przez armię” („*language is a dialect protected by an army*”), to powieść *Most o trzech przesłach* można odczytać jako studium sytuacji, w której siły bezpieczeństwa chroniące panujący język zaczynają tracić strategiczną przewagę i stają się podatne na wpływy wdzierających się multilingwalnych użytkowników języka, których poliglotyczny idiolekt musi jeszcze wybrać jeden dominujący dialekt, mający ulec standaryzacji. Sytuacja ta odnosi się tutaj w szczególności do roszczeń w sprawie uzyskania przez albański statusu „pierwszego języka”, roszczeń nawet dziś wysuwanych w polityce regionalnego szowinizmu. „Wyjaśniłem”, powiada narrator, „że jesteśmy potomkami Ilirów, Rzymianie nazywali nasz kraj *Arbanum* lub *Regnum*

⁵ Zob. M. Czerwiński, *Chorwacja. Dzieje, kultura, idee*. Kraków 2020, s. 335–337. [Przypis tłum.].

Albanie [...] (K 63). Poinformowawszy swojego słuchacza, iż Albańczycy, wraz ze starożytnymi Grekami, to najstarsze ludy Półwyspu Bałkańskiego, zakorzenione w tym regionie „od niepamiętnych czasów” i posiadające tradycje, która późniejszych „przybyszy” (Słowian) przyprawiła o rozgoryczenie, narrator podaje znany argument, że język albański jest „równy wiekiem, jeżeli nie starszy od greckiego, a potwierdzają to, by znów powołać się na mnichów, słowa zapożyczone przez grekę z naszego języka”, następnie zaś dodaje, że „nie są to byle jakie słowa [...], ale imiona bogów i herosów” (K 63–64). To dziedzictwo językowe jest teraz zagrożone przez język Osmanów, który „nad nasze języki, albański i grecki, nadciąga, niby czarna chmura”. Przyrostek „-llëk” lamentuje, uderza w rdzenny język, jak „budzący przerażenie ubijak”, i „nikt nie rozumie zagrożenia [...]” (K 64). Właśnie w kontekście tych spostrzeżeń współczujący rozmówca czyni uwagę o wojnach między językami i wojnach między ludźmi.

Powieść Kadarego stawia przysłowiowe pytanie: Czymże jest nazwa?⁶ Co się tyczy samego wyrazu „bałkański”, odpowiedź odnajdujemy w podstępnych działaniach mających miejsce u początków stanu obłędu. Ku zdumieniu narratora, termin ten przechodzi z języka tureckiego do słownika Albańczyków praktycznie niezauważony po tym, jak hrabia sprzedaje Turkom odcinek głównej drogi:

Zdziwiła mnie [mówi narrator] nasza gotowość do przyjęcia nowej nazwy, nawet bardziej niż dążenie Osmanów, chcących ogarnąć jednym określeniem kraje i narody półwyspu i później tym łatwiej je opanować. Zawsze podejrzewałem, że był to zły znak, teraz jestem przekonany, iż zwiastuje coś jeszcze gorszego. [K 27]

Zasianie konfliktu w samej nazwie „bałkański” przypomina wcześniejszą historię samookreślenia się Germanów. Legenda, przekazana narratorowi przez staruszkę Ajkunę, głosi, że brudni i przemoczeni rycerze zakonu krzyżackiego, powracający [przez Albanie] z wyprawy krzyżowej jako ostatni, zostali ogłoszeni „Jermanami, ludźmi mającymi, bredzącymi [z albańskiego *„jerm”*] –

Wielu najwidoczniej spodobała się ta nazwa, ponieważ, jak wieść niesie, jest teraz używana wszędzie. Nawet ich kraj, wedle tego, co utrzymują nasi starcy, zaczął być również tak nazywany, Jermania, to znaczy kraj, gdzie mówi się delirycznym językiem, albo po prostu ziemia pogrążona w majaczeniach [...]. [K 29]

To osadzenie historii wieży Babel w desygnacji etnoregionalnej działa jak tajna broń użyta przez tych, którzy najechali Albanie – koncept na miarę konia trojańskiego. Język turecki, przemycony przez granicę w przebraniu tłumaczeniowego uzasadnianego interesem handlowym, zachowuje się niczym atakująca zaraza – nie do powstrzymania, jest za to w stanie siać chaos językowy, gdy tylko zostaje uwolniony do atmosfery. Wielojęzyczna paplanina wybucha na moście – będącym symbolem słabego ogniwa łączącego Europę, a zarazem fizycznym miejscem ofiary krwi – szerząc nieporozumienie i dezorientację w narracji. Gdy rdzen-

⁶ „What’s in a name?” stanowi nawiązanie do dramatu W. Szekspira o zwaśnionych rodach (*Romeo i Julia*. W: *Dzieła dramatyczne*. Oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Stanińska. T. 5. Wyd. 3. Warszawa 1973, s. 425 (przeł. J. Paszkowski)). Chodzi o akt 2, scenę 2, tzw. balkonową, w której Julia ubolewa m.in., że Romeo nosi takie, a nie inne nazwisko rodowe. [Przypis tłum.].

ni Albańczycy tracą zdolność odróżniania legendy od faktu, czy początków od zakończeń, nacierają na nich „osmańskie hordy”, poddając ich „wspaniałą język” tej „strasznej” końcówce „-llëk”, która w ich mowę ojczyzną uderza niczym „gadzi ogon” (K 153). Należy tu przestrzec przed neutralnym odczytywaniem poglądów politycznych Kadarego. Dysydent i emigrant mieszkający w Paryżu od 1990 roku, znany jest ze swego zdecydowanie proeuropejskiego, antytureckiego i antyislamskiego stanowiska, ujawnionego w pamflecie politycznym o „anatomii tyranii”, w którym z drwiną odnosi się do „bagażu osmańskich suzerenów”, zarazem z nostalgii zapowiadając „wielkie sprostowanie historii [Albanii], które przyspieszy jej złączenie z kontynentem-matką – Europą”⁷.

Deklarowane przez Kadarego zaangażowanie w usuwanie śladów języka tureckiego i wpływu kultury tureckiej na przyszlą Albanę z pewnością sprawia, że jego teksty stanowią problematyczny przykład polityki językowej – przynajmniej z punktu widzenia działań mających na celu zapobieżenie najnowszemu przejawom orientalizmu. Ale również właśnie dlatego, że otwarcie krytykują Wschód, teksty [Kadarego] skutecznie funkcjonują jako symptomy tego, co diagnozują – kondycji bałkańskiej wieży Babel (zdefiniowanej przez ostre niepokoje wokół posiadania odrębnego języka na terytoriach o dużym zróżnicowaniu językowym i konflikcie granicznym. Jednak taki stan napięcia nie dotyczy tylko Bałkanów. Na jego pogorszenie wpływają zaś następujące czynniki: bariery nieprzekładalności między Wschodem a Zachodem⁸; znaczne podobieństwo między językami (takimi jak serbski i chorwacki), których odrębność jest umocowana w oficjalnym akcie prawnym wydanym przez władze; fizyczna bliskość zróżnicowanych grup języków (w ramach której ze zmianą języka stykamy się praktycznie na każdej stacji kolejowej); historyczna porażka nacjonalistycznej polityki językowej mającej na celu wyeliminowanie rozbieżności; namnażanie się dialektów hybrydowych, które nie dorównują językom standardowym i się do nich nie kwalifikują. Na Bałkanach obrona jakiegokolwiek języka czy nawet jednego słowa może przynieść śmiertelny skutek, i wielu pisarzy uznało tę problematykę za kluczową w zrozumieniu nie tylko zjawiska tworzenia się frakcji regionalnych, ale również całego zbioru symptomów, do jakich odsyła szeroko stosowany termin „bałkanizacja”.

Serbski autor, laureat nagrody Nobla, Ivo Andrić, którego powieść z 1945 roku

⁷ I. Kadare, *Albanian Spring: The Anatomy of Tyranny*. Transl. E. Capouya. London 1994, s. 34. [Tekst ten ukazał się pierwotnie w języku francuskim pt. *Le Printemps albanais. Chronique, lettres, réflexions* w 1991 roku w Paryżu].

⁸ Mimo że czasami wojny o granice są podsyćane przez brak oficjalnego uznania drobnych różnic między językami, to w innych przypadkach tym, co wywołuje niezgodę, jest groźba unifikacji. Polityczne motywacje separatyzmu językowego nie są nigdzie indziej tak widoczne, jak w post-bośniackiej decyzji o rozbiću serbskiego i chorwackiego na odrębne języki pomimo ich podobieństw gramatycznych. Jak zauważył G. Steiner (*Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New Haven, Conn., 1970, 1998, s. 348–349) w 1963 roku, a więc na dwie i pół dekady przed upadkiem muru berlińskiego, dywizjonizm językowy może być najintensywniejszy tam, gdzie panuje największa homonimiczność. Obserwując, jak „we Wschodnich Niemczech język niemiecki rozwija własne odmiany gwarowe i dialektalne”, autor dochodzi do następującego wniosku: „Słowa mogą wciąż brzmieć podobnie, ale mieć różne znaczenie. Młody mieszkaniec NRD może pod względem »składni« swoich przekonań politycznych oraz doznań poczuć się swobodnie w Pekinie czy Albanii niż w Kolonii”.

Most na Drinie wyraźnie posłużyła za inspirację, jeśli nie pretekst do napisania na jej podstawie *Mostu o trzech przesłach*, szczególną uwagę przykładu do odpowiedzialności, jaką język ponosi za to, że bałkanizacja stała się synonimem głębokiej dysfunkcji regionu. Fabuła *Mostu na Drinie*, osadzona w Bośni, obejmuje kilka wieków, odtwarzając napięcia tłące się między prawosławnymi Serbami a nawróconymi na islam. Brzemienna w skutki budowa pewnego mostu wzbudza gniew przewoźników rzecznych, którzy nocą niszczą to, co zostało zbudowane za dnia, i muszą za karę – widać tu zbieżność z *Mostem o trzech przesłach* – poświęcić życie jednego ze swoich. W miarę jak akcja powieści posuwa się naprzód, ku końcowi XIX stulecia i ku wybuchowi wojny domowej, polityka krwawego hołdu przekształca się w politykę okupacji, a lokalne bojówki dwoją się, pełniąc funkcję oddziałów wojskowych, i *vice versa*. Przemoc, podobnie jak w powieści autorstwa Kadarego, wybucha przy okazji tłumaczenia dyplomatycznego: od strony Turcji do obozu serbskich [żołnierzy] przybywa niczego niepodejrzewający staruszek, uznany za derwisza, i zostaje poddany przesłuchaniu za pośrednictwem tłumacza o „skapej znajomości języka tureckiego” (A 95). Celowo wykonując swoje zadanie niechlujnie, tłumacz „najwyraźniej przekręca słowa jak najbardziej na niekorzyść starca [...]” (A 96), tak że wydają się one „podejrzane, tracą polityką i niebezpiecznymi zakusami” (A 95–96). I tym sposobem staruszek zostaje skazany na stracenie, co wprawia w ruch maszynę wojny językowej według zasady „oko za oko, ząb za ząb”. Tureccy żołnierze znajdują okazję do odwetu, gdy natykają się na młynarczyka, który w odległym borze na całe gardło wyśpiewywał balladę o dawnej Serbii, zwykle wykonywaną „z dala od uszu tureckich” „za zamkniętymi drzwiami” (A 97). Śpiewka opowiadająca o dziewczynie, której ukochany ma nadzieję w bitwie ponieść dla niej sztandar, jest szczególnie obraźliwa dla Turków, przekonanych, że wyrazy „dziewczę” i „sztandar” zostały przewrotnie skradzione z ich języka. Narrator wyjaśnia:

W tych wielkich i przedziwnych bojach, jakie od wieków toczyły w Bośni między sobą dwa wyznania pod pozorem wiary o ziemię i władzę, o własny styl życia i ład na świecie wedle swego rozumienia, przeciwnicy nie tylko porywali sobie kobiety, konie i broń, ale kradli też pieśni. Tym sposobem niejedna pieśń jak cenny łup przechodziła z rąk do rąk. [A 97]

W fikcyjnych światach Andricia i Kadarego przekraczanie granic językowych (od przyjęcia zapożyczeń po zawłaszczenie tekstu pieśni z rywalizującego kraju) wyzwala paranoję i morderczą wrogość. Każda strona słucho o kradzieży swojego dziedzictwa w języku tego innego. Słowa, śledzone jak nielegalni włóczędzy, zaczynają podlegać patrolom wojskowym, a za naruszenie ich granic wymierzana jest kara śmierci.

Bałkany w powieściach Kadarego stają się mikrokosmosem takiego stanu społeczeństwa obywatelskiego, w którym jest ono kierowane przez to, co Manuel de Landa nazywa „inteligentnymi maszynami”. Tylko że tutaj [tj. u Kadarego], przedstawiona przez de Landę wizja inteligentnych bomb i zrobotyzowanych mediów będących kanałami ludzkiej woli, zostaje w kontekście bałkańskim zastąpiona obrazem wiekowych technologii językowych, napędzanych przez działania niezależne od poszczególnych czynników⁹. Rozważmy z tej perspektywy konkretnie

⁹ M. de Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*. New York 1991.

momenty w powieści *Most o trzech przęsłach*. Kiedy Wschód i Zachód, chrześcijaństwo i islam ruszają do walki na pełnych obrotach, machina wojny zostaje wprawiona w ruch przez „kominację”, akt mowy wykonany za pomocą gestu czy rytualną klątwę („*comminari*” oznacza ‘grozić karą lub zemstą’). Oficjalnie wystosowana przez Turków wobec Europy groźba ta przypomina technologię maszynową stworzoną wedle surowych zasad i środków bezpieczeństwa wyselekcjonowanych z archiwalnych podręczników. Owa groźba, stanowiąca ucieleśnienie strasznej powagi, z jaką wiąże się wypowiedanie klątw w krajach bałkańskich, ma moc uderzyć pierwsza. Klątwa podlega kodeksowi honorowemu wymagającemu krwawej zapłaty za odzyskanie dobrego imienia i skazującemu przyszłe pokolenia na niekończącą się wojnę. Dowód na to, że obarczone fatalnym piętnem dziedzictwo przekazywane jest przyszłym generacjom, pojawia się nieoczekiwanie w powieści będącej kontynuacją *Mostu o trzech przęsłach*, zatytułowanej *Pałac snów*, w której główny bohater odkrywa, że jego nazwisko rodowe to przeklęte patronimikum, ponieważ jeden z jego przodków przyjął za nazwisko nazwę „mostu o trzech przęsłach w środkowej Albanii [...], w którego fundamentach zamurowano człowieka”, skazując w ten sposób swoich potomków po wsze czasy na bycie kojarzonymi z „piętnem morderstwa”¹⁰. Poprzez tę gramatykę pogróżek i kar – cykliczność aktów zemsty i ofiary krwi – groźba ujawnia analogię między mechanizmem wojny a budową języka.

W prawdopodobnie najbardziej wstrząsającej powieści Kadarego *Krew za krew* odnajdujemy skrajny przykład tej strukturalistycznej wizji narodów plemiennych związanych ze sobą wspólnym językiem nieustannej wojny. Przypomina się teoria „archeologii wojny” [francuskiego antropologa] Pierre’a Clastres’a, a w szczególności przypadek Indian Tupi-Guarani, którzy według badacza uczestniczyli w niezmiennym modelu kulturowym, nie wykształcając nigdy struktury państwowej, ponieważ pozostawali w stanie ciągłej wojny¹¹. Jeśli ściśle stosujemy się do reguł umowy językowej i społecznej, mamy do czynienia z niejednoznacznością o sumie zerowej, a więc suma zysków i strat wynikłych z ruchów każdej ze stron wynosi dokładnie zero. Każde naruszenie praw gościnności skutkuje rytualnym mordem, którym gospodaruje się w walucie okresów rozejmu i danin za krew [dosł. dziesięcin pogrzebowych], długu spłacanego ludzkim życiem czy prawa do „posiadania śmierci”, które wiązało się z zabiciem określonej liczby członków rodziny. Owa machina wojny, choć zredukowana do skali lokalnej, wykazuje jednak kluczowe funkcje strukturalne, jakie George Bataille w swoich rozważaniach na temat struktury i roli wojska przypisywał subkulturom militarnym: duchową ekonomię poświęcenia ofiary, mistyczny korporacjonizm, lojalność wobec autonomicznej maszyny zniszczenia [na wzór stosunku lennego], z jej mocą przekształcania ludzi w kastę sfabrykowanych istot zwanych „mężczyznami na wojnie”¹².

Kadare wielokrotnie przedstawia wojnę jako język, czyli jako przejrzyste relacjonowanie liczby ofiar śmiertelnych, rejestrowanie wygranych i przegranych, bez

¹⁰ I. Kadare, *Pałac snów*. Przeł. D. Horodyska. Kraków 2006, s. 62.

¹¹ P. Clastres, *Archeology of Violence*. Transl. J. Herman. New York 1994, s. 55. [Zob. też edycję francuską:] *Recherches d'anthropologie politique*. Paris 1980.

¹² G. Bataille, *Structure et fonction de l'armée* (1938). W: D. Hollier, *Le Collège de sociologie*. Paris 1979.

emocji, czy też z precyzją i oschłością matematycznej notacji. „Martwa” mowa – coś w rodzaju tego, co George Steiner zidentyfikowałby jako „postjęzykową” kondycję niehumanizmu – określa język jako czystą technologię językową przeznaczoną do użytku wojskowego. Opis ten przypomina z całą pewnością sugestie wysuniętą przez Carla von Clausewitza, że walka nie jest już poddana „woli kierującego nią intelektu”, a wojna:

wypływa z celu politycznego [...]. Jednak ten cel polityczny nie jest przez to jeszcze despotycznym prawodawcą, musi on przystosować się do natury użytych środków [...]. Polityka przewija się wówczas przez całą akcję wojenną i wywiera na nią nieustanny wpływ w granicach, jakie jej określa natura sił wyzwalających się podczas wojny¹³.

W odróżnieniu od chaotycznych walk granicznych, które wypełniają stronicę powieści *Most o trzech przęsłach*, przeciwstawiając osmański poliglotyzm europejskiej jednojęzyczności w bitwie mogącej się zakończyć tylko bałkańską wieżą Babel, paradygmat utworu *Krew za krew* jest zbudowany wokół technokratycznego języka o niemalże cyfrowej prostocie. Składają się nań celne i daremne uderzenia, trafienia i chybiaenia, minimalne marginesy błędu. W tym paradygmacie, zarówno dialekty, jak i języki standardowe zostają spłaszczone do jakiegoś esperanto inteligentnych urządzeń, do sztucznego, prostego języka bliskiego temu, co językoznawca Randalph Quirk określił mianem „angielszczyzny jądrowej”.

Angielszczyzna jądrowa oznacza uproszczony system językowy zbliżony do *Basic English* (BASIC), a więc do takiej formy języka, która według jej inicjatora – [brytyjskiego językoznawcy] Charlesa Kaya Ogdena – byłaby tak samo „wolna od kultury jak rachunek różniczkowy i całkowity”:

Wolna od kultury jak rachunek różniczkowy i całkowity, bez żadnych literackich, estetycznych czy emocjonalnych aspiracji, [angielszczyzna jądrowa] jest odpowiednio bardziej wolna niż „angielszczyzny narodowe” od jakichkolwiek podejrzeń o to, że traci językowym imperializmem lub że daje niektórym krajom przewagę nad innymi w komunikacji międzynarodowej (skoro nawet rodowici użytkownicy języka angielskiego musieliby zostać przeszkoleni z zasad używania takiej angielszczyzny). Ponieważ nie jest językiem naturalnym (a jedynie wykazuje powiązania z takim), nie wchodziłaby pod względem zasobów edukacyjnych w konkurencję z prawdziwymi językami obcymi, ale raczej z tym innym fundamentalnym przedmiotem interdyscyplinarnym – matematyką. Z tych samych względów nie można by też zarzucić jej nauczycielom marnowania zasobów na elitarną ozdobę dyscypliny służącą nielicznym (jak się czasem rozpaczliwie dzieje z językami obcymi i literaturami). Angielszczyzna jądrowa jest mniej związana z wieżą z kości słoniowej niż z publiczną wygodą¹⁴.

Angielszczyznę jądrową reklamuje się w wymiarze politycznym jako siłę demokracji, ale demokracji skierowanej do zarządów międzynarodowych korporacji. W praktyce zdaje się sprowadzać do „ograniczania modalności”, czyli redukcji liczby przypadków występowania polisemii, gdzie to tylko możliwe, kontrolowania niekonwencjonalnych czy pidżynowych gramatyk oraz maksymalizowania intencjonalności semantycznej. Angielszczyzna jądrowa promuje coś na kształt wynarodowionego, Taylorowskiego alfabetyzmu, w którym znaki nie chybia, ale raczej

¹³ C. von Clausewitz, *O wojnie*. Przeł. A. Cichowicz, L. Kuc, F. Shoener. Warszawa 2022, s. 49.

¹⁴ R. Quirk, *International Communication and the Concept of Nuclear English*. W zb.: *English for International Communication*. Ed. C. J. Brumfit. Oxford 1982, s. 19.

trafiają w sedno z matematyczną precyzją¹⁵. Angielszczyzna jądrowa, doprowadzona do logicznego końca, jest, rzecz jasna, równoznaczna z receptą na wojnę totalną wypowiedzianą zróżnicowaniu językowemu i odmianie [dosł. fleksji] kulturowej – to nic innego jak atak nuklearny na język ludzi. Ale oczywista riposta humanistyczna może być aż nazbyt łatwa. Wydawałoby się, że tym, co czyni ideę angielszczyzny jądrowej dość ciekawą, jest to, iż w dobie inteligentnych maszyn aktualizuje ona marzenie o doskonale ustandaryzowanym języku uniwersalnym.

Cóż bowiem stanowi angielszczyzna jądrowa, jeśli nie kulminację przeplatających się wątków polityki imperialnej i filozofii utopijnego języka? Przy czym pierwszy z tych wątków przypomina o czasach rewolucji i epoce kolonializmu, a drugi sięga do przełomu XIX i XX wieku i eksplozji licznych *lingua franca*. Co się tyczy dziedzictwa rewolucyjnego, René Balibar ([językoznawca francuski, autor wydanej w 1985 roku książki] *L'Institution du français* [Ustanowienie francuszczyzny]), Pierre Clastres oraz jezuicki językoznawca Louis-Jean Calvet prześledzili, jak – szczególnie w okresie terroru jakobińskiego – szwadrony [propagatorów reformy] języka zostały rozmieszczone na obszarach wiejskich w ramach kampanii zmierzającej do dostosowania gwar do nowo wprowadzonych ujednoczeń w zakresie reguł standardowej odmiany francuskiego¹⁶. Dokumentując wdrażanie francuskiej polityki językowej na terytoriach zamorskich Francji i wynikające z tej polityki utrwalenie dominacji kultury francuskiej na obszarach znajdujących się poza kontynentem europejskim, Calvet pokazuje, jak owa [wewnętrzna] kolonizacja [z okresu rewolucji francuskiej], która narzucała francuszczyznę na własnym terenie, została rozszerzona na kolonie. Bada on także brak tolerancji wobec języków mniejszościowych w Rosji w czasach zarówno przed rewolucją październikową, jak i po niej. Doktryna „jeden car, jedna religia, jeden język” ulega przekształceniu przez reżim sowiecki w postulat społeczeństwa bez granic i narodów. Ta „wyjątkowa kultura” miała ewoluować etapami, od *rascwiet* (rozkwit różnych kultur), przez *sblizhenie* (zbliżenie się ich do siebie), po *slijanije* (harmonijne połączenie w jeden język światowy)¹⁷.

Oprócz ukazania związków przyczynowo-skutkowych między narodzeniem się ideologii języka uniwersalnego a imperializmem Calvet interpretuje powstanie esperanto jako odpowiedź na rosnące podziały w Europie w przededniu pierwszej wojny światowej. XIX-wieczni „logoteci”, zauważa badacz, wynaleźli około 500 schematów dla sztucznych języków, które przekroczyłyby niedoskonałości języków naturalnych. Do najpopularniejszych należały: *cosmoglossa* (1858), *universalglot* (1868), *volapük* (1879), *Weltsprache* (1883), *esperanto* (1887), *mundolingue* (1890), *dil* (1903), *simplo* (1911) oraz *européo* (1914). W języku *volapük*, przykładowo, ukazywało się 25 czasopism, propagowały go 283 towarzystwa i [przynajmniej] jedna akademia.

Idea angielszczyzny jądrowej ujawnia pęd do redukcji wpisany w Leibnizowskie

¹⁵ Nawiązanie do teorii przedstawionej przez J. R. Taylora w *Gramatyce kognitywnej* (Przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka. Red. nauk. E. Tabakowska. Kraków 2007). [Przypis tłum.].

¹⁶ R. Balibar, *L'Institution du français: Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*. Paris 1985. – Clastres, *op. cit.*

¹⁷ L.-J. Calvet, *Language Wars and Linguistic Politics*. Transl. M. Petheram. Oxford 1998.

schematy języka naukowego, które spotkały się ze słynną krytyką Ernesta Renana w książce *De l'origine du langage* ([Pochodzenie mowy] 1859) jako „zmasakrowane, storturowane, sztuczne, boleśnie skonstruowane i nieharmonijne”, w skrócie – „*plus barbare que l'iroquois*” (bardziej barbarzyńskie niż [przedstawiciel plemienia] Irokez). Twierdził, że jeszcze gorsza od niefortunnej formy jest ich zwodnicza udawana logika: „Zawczasu obmyślane reformy językowe [...] często są mniej logiczne niż skromna gwara”¹⁸. Mimo iż angielszczyzna jądrowa z jednej strony wywodzi się od Leibniza, czy też wynikała z rewolucyjnych zabiegów standaryzacji języka, ze sponsorowanej przez państwo polityki jednojęzyczności, a także z ruchów na rzecz *lingua franca* w Europie przełomu wieków, z drugiej strony, źródła tejże angielszczyzny doszukano się również (dzięki badaniom prowadzonym m.in. przez Alistaira Pennycooka) w brytyjskich tradycjach filozoficznych pragmatyzmu, pozytywizmu i utylitaryzmu, które wpłynęły na opracowanie przez Ogdena w roku 1930 uproszczonej odmiany języka angielskiego nazwanej „BASIC” (skrót od British American Scientific International Commercial). Zawierający słownictwo w liczbie zaledwie 850 wyrazów, propagowany przez Winstona Churchilla w latach czterdziestych XX wieku jako element programu rozwoju kolonii, *Basic English* aspirował do rangi technologicznego racjonalizmu i matematycznej prostoty. Odmiana BASIC stworzyła precedens dla przyszłych wojen przeciwko mnożeniu języków i torowała drogę późniejszym fetyszyzacji nadmiernie uproszczonej angielszczyzny ludzi niewykształconych czy mowy globalnej (*globalspeak*) ułatwiającej komunikację na temat technologii.

Oczywiście, można argumentować, że dokładnie w chwili, gdy *globalspeak* zaczyna znajdować praktyczne zastosowanie w erze inteligentnych maszyn, na pograniczach wybuchają konflikty przypominające bałkańską wieżę Babel. Przykładowo, w Japonii wieżę Babel można rozpoznać w pidżynowych żargonach używanych przez nastolatków w celu „wymknięcia się spod kontroli rodzicielskiej”. Taki zaszyfrowany język polega na transliterowaniu angielskich wyrazów i wymawianiu ich z japońskim akcentem („*wonchu*” zamiast „*I want you*”); posługiwaniu się świńską łaciną¹⁹, w której miesza się nazwy produktów z japońskimi czasownikami („*deniru*” zamiast „*let's go to a Denny's restaurant*”, „*hageru*” zamiast „*let's get a Häagen-Dazs ice cream*”; a także stosowaniu różnych form technobelkotu (jak np. w wyrażeniu „*daburu-kurikku mausu*” oznaczającym „*double click the mouse*”)²⁰. Wydawałoby się zatem, że im większy zasięg języka angielskiego, tym

¹⁸ E. Renan, *De l'origine du langage*. Paris 1859, s. 95–96.

¹⁹ Jest to gra językowa polegająca na dołączaniu wymyślonych przyrostków lub przesuwaniu początkowej zbitki spółgłosek na koniec wyrazu i dodawaniu po niej sylaby zbudowanej z samych samogłosek. [Przypis tłum.].

²⁰ Opublikowany w „New York Times” (1997, nr z 19 X 1997, s. 33) artykuł N. D. Kristofa, *State-side Lingo Gives Japan Its Own Valley Girls*, daje dobre wyobrażenie o tym zjawisku: „W obliczu rozprzestrzeniającej się z każdym dniem potęgi globalizacji nie dziwi być może, iż 15-letnie Japonki, takie jak Kaori Hasegawa, używają angielskich wyrażań w stylu »chekaraccho«. Angielskich? Cóż, w wersji angielszczyzny, którą posługują się japońskie nastolatki. »Chekaraccho« powstało ze zniekształcenia »Check it out, Joe« i pełni rolę zwykłego pozdrowienia, trochę jak »Hi there [co słyhać?]«. Japonia zawsze szybko wchłaniała obce słowa wraz z obcymi technologiami, a w XIX wieku toczyła się nawet poważna dyskusja nad tym, czy państwo to powinno

większa produkcja „innych angielszczyzn”, które zarówno podważają, jak i wzmacniają jednojęzyczne polecenia.

Albowiem w celu utrzymania i zintensyfikowania rosnącej kontroli nad komunikacją międzynarodową język angielski stara się powstrzymać proces bałkanizacji poprzez patrolowanie odłamów językowych, popieranie językობjstwa (*linguicide*) bądź tępienie „bezużytecznych” zagrożonych gatunków językowych, a także poprzez dokonywanie rutynowych „czystek” w języku z zamiarem wyeliminowania z niego odpychających regionalizmów czy odparcia ataków „skundlonych” odmian języka. Jednak już to zadanie staje się skomplikowane ze względu na występujące ostatnio efekty uboczne znajomości technologii, za pomocą której hakerzy – korzystający z możliwości, jakie daje Internet – włamują się i rozbijają języki oraz kody chroniące komputery²¹. W dobie ataków internetowych przyszłe pole walki, przyszła strefa przekładu, przenosi się do przestrzeni elektronicznej, i kluczowe staje się pytanie: jak prowadzimy wojnę, zawieramy pokój czy kontrolujemy wroga, kiedy nawet nie wiemy, kim ten wróg jest ani gdzie się znajduje?

Z języka angielskiego przełożyła *Olga Mastela*
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0003-4528-4388

Abstract

EMILY APTER

BALKAN BABEL: TRANSLATION ZONES, MILITARY ZONES

In her paper, Emily Apter defines “translation zone” as a war zone, by showing resemblance between war mechanisms and language structure and policy in the regions with high language diversity,

przerzucić się na angielski. W tym miesiącu »The Japan Times« – jeden z czterech tokijskich dzienników o charakterze ogólnym publikowanych w języku angielskim, odnotował fakt związany z naciskami globalizacji i zasugerował, że być może znów nadszedł czas, kiedy należałoby rozważyć przejście na język angielski.

Japoński już stanowi mieszaninę wpływów chińskich, angielskich, niderlandzkich i niemieckich. Nowością tym razem jest jednak sposób chwytania przez młodych ludzi angielskich wyrazów i manipulowania nimi dla stworzenia własnego modnego dialektu, znanego jako »ko-gyaru-go«. Człon »gyaru« pochodzi od angielskiego słowa »gal« [potoczne określenie na dziewczynę], a »ko-gyaru-go« można z grubsza przetłumaczyć jako »high school gal-talk [mowa/gadka licealistek]«. Używają jej głównie nastolatki – jako tajnego kodu, dzięki któremu mogą zadzierzgnąć więzi rówieśnicze i umknąć przed nadzorem wrogich sił, takich jak np. rodzice”.

²¹ Zob. *Hacker Attacks on the Internet*. „New York Times” 2000, nr z 11 II, s. A30: „Kontrolowanie Internetu jest niemalże niemożliwe, z tego samego powodu, z jakiego tak trudno go zdefiniować. Nie jest on »własnością« ani nie podlega regulacjom prywatnych przedsiębiorstw czy jednostek. Składa się z linii telefonicznych i niezliczonych portów komputerowych połączonych w system, po którym każdy może poruszać się anonimowo. W tym środowisku wolność wypowiedzi, transakcje handlowe, działalność polityczna oraz prosta przyjemność gromadzenia informacji i komunikowania się rozwinęły się w sposób, który wydawał się nie do pomyślenia jeszcze kilka lat temu. Same te cechy powodują, że Internet jest podatny na anonimowe ataki. <...>

W jeszcze bardziej podstępny sposób hakerzy najwyraźniej zwerbowali niczego nieświadomych sprzymierzeńców, dokonując inwazji na wrażliwe systemy komputerowe i używając tych komputerów do kolejnych ataków”.

where there are long-standing feuds over not only territorial, but also linguistic borders or dominance of one language or dialect over the other. Discussing selected novels by two authors—an Albanian writer Ismael Kadare and a Bosnian-born Ivo Andrić—Apter turns to the sphere of social semiotics, which is deeply rooted in tribal customs and ancient legends of the Balkan peoples, paying attention to cultural untranslatability between the East (Islam) and the West (Christian tradition). Inspired by the mode in which monolingual (not only Balkan) nations protect the internal borders of their language, Apter provides insights into the issues of linguistic standards and political attempts to impose them against the increased diversity and multilingualism. A manifestation of this kind of language policy is visible in the domination of English in the globalized world, the example of which is nuclear English that leads to excessive simplification of language through depriving it of cultural elements, which may remind of the still-reviving idea of artificial language that might overcome the cultural and political differences.

OSMAN FIRAT BAŞ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

**„NO DOBRZE, ALE CZYŻBY WSZYSTKIE DZIECI POLSKIE BYŁY
NIEGRZECZNE” PERCEPCJA LOSÓW WOJENNYCH POLSKI
I POLAKÓW W TURECKIEJ POEZJI LAT CZTERDZIESTYCH
XX WIEKU**

„Polska znowu płakała”

Turcja nie przystąpiła do drugiej wojny światowej. Zdolała zachować neutralność do ostatnich miesięcy konfliktu zbrojnego, stąd w społeczeństwie tureckim odczuwalne były jedynie jego skutki uboczne – czyli ubóstwo niższych klas, coraz bardziej pogłębiające się w warunkach niedoboru towarów, rosnących cen i ograniczonego handlu zagranicznego, a także powszechny pesymistyczny nastrój wywołany ciągłym zagrożeniem napaścią ze strony III Rzeszy i Związku Radzieckiego. Oczywiście stanowiło to nieznaczące koszty w porównaniu z poniesionymi przez narody, którym przyszło bezpośrednio doświadczyć straszliwych konsekwencji zawieruchy tamtych lat. Dlatego w tureckiej prozie wydarzenia w świecie ogarniętym wojną służyły przeważnie jako tło i pretekst do ukazania biedy warstw niższych, działań spekulantów i wyzyskiwaczy oraz antysemityzmu i faszystowskich przekonań panujących w niektórych kręgach¹. Przykładowo, globalny konflikt zbrojny, będący jedną z przyczyn wielkiego ubóstwa i głodu narratora-bohatera noweli Faika Bay-sala (1922–2002) *Terlikler* (Kapcie), pojawia się nagle w nagłówkach gazet przejrzanych w kiosku, a potem błyskawicznie znika z narracji:

¹ Zob. A. S. Uğurlu, *Türk Romancısının Gözüyle II. Dünya Savaşı* (Druga wojna światowa oczyma tureckich powieściopisarzy), „Turkish Studies” 2009, z. 1/2, s. 1742–1747. Wyjątek stanowić mogą tytuły: *Bu Harbin Romanı. Varşova Yanarken...* (Powieść tej wojny. Gdy Warszawa płonie...) Vedata Örfiiego Bengü (1900–1953), wydany w 1945 r. w Stambule, oraz *Ölüm ve Korku Günleri* (Dni śmierci i trwogi) Cengiz Dağcı (1919–2011), pisarza pochodzenia krymskotatarskiego tworzącego w języku tureckim, opublikowany w r. 1962 w Stambule. Bohaterka pierwszej książki, Sevim, jest studentką medycyny w Warszawie. W drodze powrotnej do Polski z odwiedzin u wuja, lecącego się w Budapeszcie, dowiaduje się w pociągu, że wybuchła wojna. Pomimo tego postanawia kontynuować podróż, aby znaleźć siostrę, uczęszczającą do konserwatorium w Warszawie. Zastaje tam piekło. Dağcı zaś w swoim utworze przedstawia walkę o przetrwanie pod niemiecką okupacją z perspektywy młodej warszawianki. Autorowi udaje się nakreślić zaskakująco realistyczny obraz okupowanej stolicy, co zawdzięcza przede wszystkim świadectwom małżonki Barbary Reginy Kleszko. Dlatego C. Dağcı w przedmowie do książki (*Ölüm ve Korku Günleri*, Wyd. 9. İstanbul 2022, s. 9) zaznacza, iż powieść w rzeczywistości wyszła spod pióra żony. Zob. także G. Zając, *Słowo o Cengizie*. „Przegląd Tatarski” 2012, nr 3, s. 27.

Niemcy szybko posuwali się w głąb radzieckich stepów. Piąta kolumna szalała w naszym kraju. Teraz dobrze nie pamiętam, ale chyba Smoleńsk padł. Polska znowu płakała. Mniejszości i zamożni Turcy uciekali² ze Stambułu³.

Niemniej, krótkie wieści, przypadkowo usłyszane w radiowym biuletynie informacyjnym lub przeczytane na pierwszych stronach gazet, narastając już echem w wyobraźni A. Kadira⁴, zamieniają się w wiersz:

I tu nagle Warszawa.
Śnieg aż po kolana.
Na rogach ulic stoją na warcie wrogowie.
Rżący koń pociągowy jest tu niemile widziany.
Ludzie są wrogami warkotów silnika⁵.

Dzieci, bracie, dzieci,
są tak chude, że stapać nie mogą po ziemi
z powodu chudości⁶.

Wers „Rżący koń pociągowy jest tu niemile widziany” odnosi się zapewne do wozów konnych przewożących zwłoki warszawskimi ulicami, natomiast „warkoty silnika” – do niemieckich ciężarówek wojskowych, jakie po łapankach transportowały ludzi na egzekucje bądź do obozów.

Zatem najsilniejsza, a zarazem niemalże natychmiastowa reakcja antywojenna

² W roku 1941, kiedy to Bułgaria przystąpiła do państw Osi i zaczęła się okupacja Grecji, ludność opuszczała Turcję, ponieważ wojska niemieckie dotarły już do granic kraju.

³ F. Baysal, *Terlikler*. W: *Elleri Sesinin Rengindeydi* (Miał głos o tej samej barwie, co jego ręce). İstanbul 1998, s. 71. Należałoby tu dodać, że Baysal, będący jednocześnie poetą, w niektórych fragmentach opowiadania eksponował obrazy wojny. Przykładowo, odległy krzyk kogoś obwieszczonego „Niemcy weszli do Charkowa!” przywołuje – przed oczami osłabionego z głodu, półprzytomnego, leżącego na chodniku bohatera-narratora – obrazy dzieci i kobiet, całych we krwi, uciekających przed czołgami i bombowcami ulicami miasta (*ibidem*, s. 39). Wszystkie przekłady, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

⁴ Właśc. İbrahim Abdülkadir Meriçboyu (pseud. A. Kadir; 1917–1985) – lewicujący poeta pokolenia '40. Znany jest też jako znakomity tłumacz Homera, C. Rumiego i P. Éluarda. Zob. M. Łabęcka-Koecher, *Poezja współczesna*. W: S. Płaskowicka-Rymkiewicz, M. Borzęcka, M. Łabęcka-Koecher, *Historia literatury tureckiej. Zarys*. Red. nauk., wprowadz. T. Majda. Wrocław 1971, s. 265–266. Dalej do tego opracowania odsyłam skrótem Ł. Ponadto stosuję skrót S = H. Sa z y e k, *Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Garip Hareketi* (Ruch „Garip” w poezji tureckiej okresu republikańskiego). Wyd. 2., rozszerz. Ankara 1999. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁵ Por. z epitetem „furgony porąbanych ludzi” z wiersza *Ocalony* T. Róże wicza (w: *Wybór poezji*. Wstęp, oprac. A. Skrendo. Wrocław 2016. BN I 328, s. 18).

⁶ A. Kadir, *Han Odasında* (W izbie gospody). W: *Mutlu Olmak Varken. Bütün Şiirleri* (Kiedy można było być szczęśliwym. Wiersze zebrane). Wyd. 4. İstanbul 2012, s. 104. Cyt. za: M. A. Erzen, *Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Savaş (40 Kuşağı)* (Postrzeganie wojny w socrealistycznej poezji tureckiej <pokolenie '40>). Praca doktorska napisana pod kierunkiem Z. Taştana. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi 2018, s. 126. *Nb.* nietrudno się domyślić, że poeta widział zdjęcia przedstawiające dzieci, zwłaszcza w okolicach warszawskiego getta. Kadir napisał wiersz *Han Odasında* w 1944 roku, kiedy przebywał na zesłaniu w Konyi. Debiutancki tomik *Tebliğ* (Komunikat), w którym zgromadził antywojenne wiersze, został skonfiskowany przez rząd, a autor otrzymał 4-letni wyrok zesłania. Jak można wnioskować z przedmowy, pierwodruk utworu ukazał się w pierwszym wydaniu zbioru *Mutlu Olmak Varken* w Stambule w 1968 roku.

i antyfaszystowska nadeszła ze strony poezji, która zawsze i wszędzie stanowi najszybszy sposób przekazywania najintensywniejszych emocji.

Wojna przyniosła również polityczne reperkusje dla Turcji: w obliczu rosnącego niezadowolenia społecznego spowodowanego trudną sytuacją ekonomiczną turecki rząd coraz bardziej skłaniał się ku autorytarnej polityce inspirowanej reżimem nazistowskich Niemiec (Ł 261). Ów rząd prowadzący ukrytą proniemiecką i antyradziecką politykę zagraniczną aż do momentu, kiedy klęska Niemiec stała się już pewna, w kraju represjonował intelektualistów o poglądach socjalistycznych i antywojennych, którzy występowali w roli rzeczników szerokich mas ludzi uciskanych w złych warunkach ekonomicznych i sprzeciwiali się proniemieckiej polityce państwa (S 6). Młodzi twórcy, urodzeni w czasie pierwszej wojny światowej, podążali drogą urotowaną przez starszego od nich o pokolenie i odsiadującego od r. 1938 karę 28 lat więzienia poetę Názima Hikmeta Rana – romantycznego komunistę. Wielkim nowatorstwem Hikmeta, pozostającego pod silnym wpływem rosyjskiego futuryzmu, który z determinacją wprowadzał do liryki tureckiej od lat dwudziestych XX wieku, była literatura odrzucająca rygory tureckiej poezji klasycznej – w formie wolna od systemów metrycznych, gdzie rytm i dynamizm osiągało za pomocą metody „schodków”, a w treści – zaangażowana w koncepcje lewicowe (S 251–252)⁷. Młodzi pisarze lat czterdziestych, kontynuujący poetykę stworzoną przez Hikmeta, z czasem podzielili się na dwa główne nurty: gdy jedni, zrzeszający się pod znakiem nurtu realizmu społecznego lub realizmu krytycznego, pozostawali wierni tematyce społecznej, określonej przez mistrza, drudzy – aczkolwiek nie byli obojętni na problemy społeczne – zainicjowali odrębny ruch awangardowy, charakteryzujący się przede wszystkim indywidualizmem, dowcipem i ironią (S 15).

Realizowali różne koncepcje literackie, ale łączył ich fakt, że niemalże każdy z nich zobrazował wojnę rozpoczętą 1 IX agresją Niemiec na Polskę. W artykule tym zamierzam przybliżyć polskiemu czytelnikowi – choćby we fragmentach – wiersze tureckich poetów lat czterdziestych, inspirowane wojennym losem Polski i Polaków.

„...tysiące zabitych w Warszawie”

Pierwsi wypowiedzieli się trzej awangardziści, którzy odnosili się z rezerwą do upolitycznionej, zaangażowanej w wielkie sprawy sztuki, czyli: Orhan Veli Kanık (1914–1950), Oktay Rifat (1914–1988) i Melih Cevdet Anday (1915–2002)⁸.

Już na smym początku wojny powstał wiersz *Masto* (*Tereyağı*) Kanıka – pośmiertnie wydany w dzienniku „Vatan [Ojczyzna]”⁹. Utwór przyjął formę liściku

⁷ Zob. M. Łabęcka-Koecherowa, wstęp w: N. Hikmet, *Wiersze i poematy*. Wybór, przekł., wstęp M. Łabęcka-Koecherowa. Warszawa 1973, s. 15.

⁸ Z tym że tematyka wojny w dziełach M. C. Andaya pojawia się z lekkim opóźnieniem, w 1941 r., w wierszu *Zavallı Balıklar* (〈Biedne ryby〉 „Gün [Dzień]” 1941, nr z 24 V, s. 8) i w utworze *İkinci Harbi Umumi* (〈Druga wojna powszechna〉). W: O. V. Kanık, O. Rifat, M. C. Anday, *Garip* (〈Dziwoląg〉). İstanbul 1941, s. 21) napisanym wspólnie z O. V. Kanikiem i O. Rifatem. – Zob. też S 137, 223.

⁹ O. V. Kanık, *Masto*. W: *Takie jest życie. Hayat Böyle Zaten*. Wybór, przekł., oprac. J. Tulisow. Warszawa 2018. Pierwodruk: O. V. Kanık, *Tereyağı*. „Vatan” 1952, nr z 16 XI. Zob. też

zaadresowanego przez chłopczyka do „wujka Hitlera”. Dziecko zapraszało go – będącego ze swoją armią w drodze do podbojów – do siebie, żeby matka mogła zobaczyć z bliska jego słynną „grzywkę i wąsik”, proponując mu w zamian za krótką wizytę masło podkradzione z szafki kuchennej. Bo po co ludzie mieli się zarzynać, skoro mogli się dzielić po bratersku jedzeniem?

Natomiast w październiku tegoż roku w periodyku „Varlık [Byt]” ukazał się utwór *Goździk (Karanfil)*:

Masz rację, te tysiące zabitych w Warszawie
To nie jest wdzięczny temat,
To nawet wulgarnie.
Co się liczy, to „goździk w ustach ukochanej”
Nie kolumny pancerne.
Fuj, co za dysonans.

Wrzesień 1939¹⁰

Z całym szacunkiem dla tłumacza ośmielam się stwierdzić, iż wersy czwarty i piąty polskojęzycznego przekładu wymagają nieco więcej przemyśleń, a może nawet drobnej korekty. Zarówno tytuł utworu, jak i wizja goździka w ustach ukochanej to cytaty z wiersza symbolisty tureckiego Ahmeta Haşima (1885–1933). W piątej linijce zaś Kanik sparafrazował fragment innego wiersza *O belde* (Ta kraina) (S 137) – u Haşima stoi: „*O belde / Hangi bir küt'a-i muhayyelde?* [Na którym wynionym lądzie jest ta kraina?]”¹¹, a u Kanika: „*Bir motorlu kuta...* [Kontyngent zmotoryzowany...]”¹². W tytule oraz w owych dwóch wersach kryje się sarkazm¹³, wymierzony oczywiście nie w samego Haşima, zmarłego w 1933 r., ale we współczesnych naśladowców jego poetyki zbliżonej do muzyki¹⁴ – w twórców piszących w zaciszu domowym wiersze miłosne w wyszukany styl, przepełnione bogactwem symboli i wzniosłymi uczuciami, którzy przymykają oko na brutalną rzeczywistość. Trzeba zatem od nowa przełożyć także otwierający wers i odmienić czasownik przez drugą osobę liczby mnogiej: „Macie rację...” Podmiot liryczny zdaje się mówić: „Wy! Poeci największego kunsztu poetyckiego, poeci najbardziej

A. Bezirci, *İlk Şiirler* (Pierwsze wiersze). Rec.: O. V. Kanık, *Bütün Şiirleri*. İstanbul 1951. „Papirus [Papyrus]” 1967, nr 8 (styczeń), s. 13.

¹⁰ O. V. Kanık, *Goździk*. W: *Takie jest życie*. Pierwodruk: O. V. Kanık, *Karanfil*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Zob. S 137, 223.

¹¹ „*Küt'a-i muhayyel*” – izafet perski.

¹² Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że słowo „*kuta*” lub „*küt'a*”, etymologicznie – arabskie, odziedziczone z języka osmańskiego, ma trzy znaczenia: 1) kontynent, ląd; 2) kontyngent, jednostka wojskowa, oddział; 3) zwrotka, strofa.

¹³ Z czego zdaje sobie sprawę też Tuliśow (w: Kanık, *Takie jest życie*, s. 143, przypis 9), dlatego opatrzył przekład następującym komentarzem: „Dla Polaka to jeden z najbardziej przejmujących wierszy w tym zbiorze. Stojąca pod nim data, wrzesień 1939, nie pozostawia wątpliwości, czego dotyczy. Do przetłumaczenia jest dość trudny, między innymi ze względu na pobrzmiwające w nim echa ówczesnych polemik literackich. Szokujący w danym kontekście *passus* o goździku to cytat z utworu tureckiego symbolisty Ahmeta Haşima (1885–1933). Mój przekład określiłbym jako wolny”.

¹⁴ Jak pisze Łabęcka-Koehler (Ł 251): Haşim „uważał za istotę poezji nie treść, ale formę, nie przejrzystość wypowiedzi, lecz jej »tajemniczość«, nie znaczenie słów, lecz ich brzmienie jako cel sam w sobie”.

przejmujących wierszy miłosnych! Pewnie macie rację... Czym przecież są tysiące zwłok leżących pod gruzami zbombardowanej Warszawy w porównaniu z waszą wymagowaną miłością?”

W październikowym numerze „Varlık” opublikowano także dwa utwory innego autora z tej samej grupy literackiej, wspomnianego już Oktaya, które dotyczą Polki i Polaków. Pierwszy z nich nosi tytuł *Yaramaz Çocuklar* (Niegrzeczne dzieci). Kończy się pytaniem, mającym jednak charakter oznajmujący, sformułowanym z gorzką ironią:

Dzieci łobuzujące.
Zamykają je w komórce na węgiel,
Oddają złodziejom,
Wieszają do góry nogami u sufitu.
No dobrze, ale czyżby wszystkie
Dzieci polskie były niegrzeczne¹⁵.

Drugi wiersz nosi tytuł *Şehitlik* (Cmentarz poległych)¹⁶. W utworze widma ofiar wojny odwiedzają nocami pokój poety i opowiadają mu własne historie. Aby jednak go nie przestraszyć, ukazują mu się najpierw w postaci jego zmarłych krewnych: szeregowca floty pozbawionego oczu, gdyż wyjadły je ryby, oraz innych poległych żołnierzy, a wśród nich polskiego starszego sierżanta... Odnalazł on w rajcu córeczkę, o której śmierci nie wiedział za życia. Eksplozja bomby pozbawiła ją ręk. Dziecko jest jeszcze tak małe, że nie potrafi pojąć, jak można je stracić – wciąż myśli, że po prostu zostawiło je w Warszawie przez zapominalstwo:

Miałem pięcioletnią córeczkę,
Też nie żyje – teraz jesteśmy razem.
Ale nudzi się tutaj.
Rączek zapomniała w Warszawie
Obrećcy toczyć¹⁷ już nie może¹⁸.

¹⁵ O. Rif at, *Yaramaz Çocuklar*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Cyt. za: S 137, 223. Wiersz ten wszedł w skład innego zbioru poety (*Bütün Şiirleri I* [Wiersze wszystkie I]. İstanbul 2020) pod zmienionym tytułem: *Polskie dzieci* (Polonyalı Çocuklar).

¹⁶ O. Rif at, *Şehitlik*. „Varlık” 1939, nr z 15 X. Cyt. za: S 137, 223. Utwór zawiera trzy ponumerowane części: każda z nich została opublikowana oddzielnie, w innym czasie. Słowo „*şehitlik*” oznacza ‘miejsce pochówku osoby/osób poległych’. Ewentualnie może mieć znaczenie *abstractivum*: ‘męczeństwo’, ‘bycie szehidem (poległym w słusznej sprawie)’.

¹⁷ Toczenie obrećcy było popularną zabawą dziecięcą w okresie międzywojennym. Polegała ona na popychaniu obrećcy prętem metalowym.

¹⁸ Jest to druga część wspomnianego utworu, o nazwie *Şehitlik I* (w: Kanık, Rif at, Anday, *op. cit.*). Utwór ten wraz z 20 innymi wierszami trzech poetów zebranych w ich wspólnym debiutanckim tomiku *Garip*, wydanym w 1941 r., przetłumaczyły moje studentki Joanna Smoleńska, Jana Lucheska, Natalia Rosiak, Beata Wawryków, Milena Ciach, Julia Wasiak, Dominika Wykret i Greta Strzelecka w ramach warsztatów translatorskich prowadzonych przeze mnie w 2021 r. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wymieniona grupa trzech poetów zainicjowała w tureckiej liryce tzw. pierwszą nową falę, która zaczęła być nazywana „Garip”, od tytułu ich tomiku. Taki właśnie tytuł zaproponował kolega owych poetów, literat Cavit Yamaç. Użył tego określenia ze względu na fakt, że jego przyjaciele pisali dziwaczne, ekscentryczne, surrealistyczne wiersze. Słowo „*garip*” znaczy również ‘biedak, sierota, wygnaniec, osamotniony na obczyźnie’. Zob. S 41.

Raj w wyobraźni Rifata nie okazuje się niebem muzułmanów¹⁹, chrześcijan, żydów czy buddystów; jeśli w ogóle istnieje, powinien stanowić miejsce, do którego po śmierci trafiają tylko niewinni. W rzeczywistości nie można nawet nazwać go rajem, ponieważ nie da się uzyskać w nim rekompensaty za piekło, jakiego doświadczyli za życia ludzie przybywający do nieba. Dziewczynka pozostaje tam wiecznie 5-letnim dzieckiem, które w Warszawie straciło rękę²⁰, a ojcu nic już nie złagodzi bólu spowodowanego na ziemi utratą ukochanej córeczki, jej przedwczesną i straszną śmiercią, mimo że niby są znów razem. Dlatego, jak powiedziała na koniec pierwszej części wiersza jedna ze zjaw wypełniających pokój autora, nie może istnieć ani raj, ani piekło prócz świata: „To wszystko jest kłamstwem, / Nie wierzcie im, nas nie ma”.

W utworze *Polonyalı Hemşire* (Polska sanitariuszka) Mehmeda Kemala (1921–1998), młodego poety piszącego w duchu realizmu społecznego²¹, do czytelnika przemawiają już nie polegli żołnierze, lecz pacjenci szpitala polowego – ocaleli, ale pragnący śmierci. Czują, że na to zasługują, ponieważ żaden z nich nie jest żołnierzem z prawdziwego zdarzenia, każdy ma inną profesję, mogącą coś znaczyć jedynie w cywilizowanym świecie, który, wydaje się, jakby istniał tysiące lat temu. Ci pacjenci to pianista bez palców, mknących kiedyś po klawiszach fortepianu, malarz, pozbawiony wzroku, i poeta, który stracił nogi i nie doświadcza już radości życia – a przy ich łóżkach pojawia się czuwająca nad nimi dziewczyna:

To ja – polska sanitariuszka
 Walczyłam przez wiele dni w okolicach Warszawy
 Widziałam i oddających ducha na moich rękach,
 i zmartwychwstających
 Opatrywałam rannych
 Widziałam i śmiejących się we śnie,
 i płaczących
 [.]

To ja – polska sanitariuszka
 Walczyłam aż do końca w okolicach Warszawy
 Wróg w dzień wkroczenia do miasta odebrał mi cnotę
 Zachowałam ją dla mego narzeczonego,
 był on silny jak dąb²²

¹⁹ „Şehit [męczennik]”, etymologicznie wywodzący się z arabskiego słowa „*shahid*” to honorowy tytuł muzułmanina, który oddał życie za wiarę.

²⁰ Gdyż „umarłe dzieci nie rosną” – jak N. Hikmet napisał w utworze *Zmarła dziewczynka* (*Ölü Kızcağız*) (w: *Wiersze i poematy*, s. 25), dedykowanym Sadako Sasaki (1943–1955), która „w wieku 2 lat przeżyła wybuch bomby atomowej, zrzuconej 6 sierpnia 1945 roku na Hiroszimę. [...] W wieku 11 lat zdiagnozowano u niej białaczkę będącą wynikiem napromieniowania. Sadako, wierząc japońskiej legendzie, postanowiła złożyć origami z tysiąca papierowych żurawi (symbolu długowieczności), aby wyzdrowieć. Dziewczynka zmarła rok później, do czasu śmierci złożyła 644 żurawie. Przyjaciele dokończyli jej dzieło, a tysiąc papierowych ptaków złożono do grobu razem z nią” (*Sadako Sasaki*. Hasło na stronie: https://pl.wikipedia.org/wiki/Sadako_Sasaki (data dostępu: 22 IV 2024)).

²¹ Mehmed Kemal Kursunluoğlu był również dziennikarzem, dlatego wyróżniał się wśród rówieśników-poetów swoistym „publicystycznym ujęciem” problemów społecznych. Zob. Ł 268.

²² *Polonyalı Hemşire* znalazł się w debiutanckim tomiku M. Kemala (*Birinci Kilometre* (Pierwszy kilometr). İstanbul 1945, s. 32–33. Cyt. za: Erzen, *op. cit.*, s. 156, 421).

Wśród wierszy o tematyce wojennej napisanych przez tureckich poetów pokolenia '40 istnieje jeszcze taki, którego datę powstania można określić z niemal absolutną dokładnością. Utwór ten *Utanyorum Yaşamaktan* (Wstyd mi, że żyję) Cahita Irgata (1916–1971), aktora dramatycznego i jednego z najbardziej płodnych poetów nurtu realizmu społecznego w latach 1942–1950 (Ł 267), musiał zostać stworzony tuż po 19 VIII 1944, gdyż jego wersy poświęcone są powstańcom warszawskim²³ i paryskim²⁴:

Biją się bracia moi,
W Warszawie, Paryżu
Konwojami konwojowani, konwojowani
Bracia moi – rozstrzeliwani
Bądź przy murze,
Bądź na samym środku placu²⁵.

Naziści karali Polskę za opór, systematycznie niszcząc jej stolicę od początku wojny, a ostatecznie całkowicie zrównując ją z ziemią podczas powstania warszawskiego w 1944 roku. Miasto nie odzyskało jeszcze w pełni dawnej świetności, kiedy 10 lat później odwiedził je Hikmet²⁶:

O miła moja,
gdzie i kiedy walczyła wolność,
a na jej pierwszej linii nie było Polaka?

[.]

Warszawa spłonęła, o mój paku róży,
Warszawa spłonęła.
Śmierć ze swoją swastyką wkroczyła do Paryża
i stanęła u bram Moskwy²⁷.

Mur

W roku 1939 Hikmet zaczął pracować w więzieniu nad utworem *Kuvâyi Milliye Destanı* (Epopcja o siłach narodowych), znanym także jako *Kurtuluş Savaşı Destanı*

²³ Powstanie warszawskie: 1 VIII – 2 X 1944.

²⁴ Powstanie paryskie lub bitwa o Paryż: 19–25 VIII 1944.

²⁵ C. I r g a t, *Utanyorum Yaşamaktan*. W: *Irgatın Türküsü. Bütün Şiirleri* (Pieśń parobka. Wiersze zebrane). İstanbul 1991, s. 37. Utwór ukazał się pierwotnie w 1945 r. w debiutanckim zbiorze C. I r g a t a *Bu Şehrin Çocukları* (Dzieci tego miasta).

²⁶ Poeta po 12 latach więzienia wyszedł na wolność w związku z amnestią w 1950 roku. Aby jednak uniknąć dalszych prześladowań, potajemnie opuścił Turcję w 1951 r. i osiedlił się w Moskwie. Został pozbawiony obywatelstwa tureckiego. Dzięki temu, że w jego żyłach płynęła krew polskiego emigranta, Konstantego Borzęckiego, otrzymał w r. 1952 polskie obywatelstwo. Jako członek Światowej Rady Pokoju odbywał liczne podróże z polskim paszportem, kilkakrotnie odwiedzał także Polskę. Zob. Ł 255. – W. S z a b ł o w s k i, *Nâzum*. W: *Zabójca z miasta moreli. Reportaże z Turcji*. Wołowiec 2010, s. 15–41.

²⁷ N. H i k m e t, *Lehistan Mektubu* (List z Lechistanu). W: *Şiirler*. [T.] 6: *Yeni Şiirler (1951–1959)* (Liryki. [T.] 6: Nowe wiersze <1951–1959>). Ed. M. F u a t. Wyd. 2. İstanbul 1989, s. 30–31. Fragment wiersza spolszczył J. I w a s z k i e w i c z (zob. N. H i k m e t, *List z Polski*. W: *Wiersze*. Wybór, przekł., wstęp M. Ł a b e c k a - K o e c h e r o w a. Warszawa 1968).

(Epopcja o wojnie wyzwoleniczej). Wiadomość o tym zainspirowała początkującego poetę Attilę İlhan (1925–2005) – uznającego Hikmeta za swojego mistrza – do napisania epopcji o drugiej wojnie światowej. Autor początkowo zamierzał opublikować wiersze o tej tematyce w odrębnym tomiku *şafak vakti dünnya* (świat o świecie), ale ostatecznie część z nich została włączona jako osobny rozdział do jego debiutu książkowego *duvar* (mur), który ukazał się w 1948 roku²⁸. W utworach tych przemawia do czytelnika młody poeta, zaliczający siebie do pokolenia wojennego, mimo że pochodzi z kraju niedotkniętego bezpośrednio konfliktem zbrojnym:

w *duvar* zawarte są wiersze młodzieńca będącego dzieckiem wojny, który być może nie doświadczył wojny z pierwszej ręki, a jednak „poczuł jej okrucieństwo i zło na własnej skórze” [...], wszędzie wojna była wokół nas; morze wyrzucało trupy żołnierzy na nasze brzegi, czuliśmy na każdej jego fali zapach prochu i ognia z bombardowanych miast, wszystkie pierwsze strony gazet podawały wielkimi czcionkami nazwy utraconych krajów, wysadzonych w powietrze przyczółków, zatopionych krążowników²⁹.

Nazwa „*duvar*” ma tutaj trzy metaforyczne znaczenia. Pierwsze z nich można łatwo rozszyfrować za pomocą dedykacji umieszczonej nad wierszem tytułowym, „napisanym z myślą o wszystkich murach świata, które zostały zdruzgotane smutkiem”³⁰. Adresatem dedykacji są ściany, uczynione w trakcie wojny murami egzekucyjnymi i więziennymi. Bezradnie i ze wstydem oglądając katowanie i rozstrzelanie przed nimi ludzi, pograżyły się w wiecznej żałobie. To jest zarazem ściana celi tortur, odgradzająca tureckich pisarzy i poetów od świata podczas „polowania na czarownice” wszczętego przez jednopartyjny reżim przeciwko lewicowej opozycji³¹ w latach czterdziestych XX wieku, czyli w okresie nazwanym przez İlhan „ciemnością '40”³². Wreszcie to solidny mur przekazywanego ustnie dziedzictwa tureckiej poezji ludowej, istotny dla autora. W tomiku *duvar* İlhan czerpał wiele z tradycyjnych, regionalnych składni, słownictwa i fonetycznych środków stylistycznych. Tym samym z jednej strony nawiązał do kierunku literackiego, reprezentowanego także przez jego najwybitniejszego twórcę, Hikmeta³³, a z drugiej – stworzył poetykę na przeciwległym biegunie koncepcji trzech awangardzistów³⁴.

²⁸ Zob. A. İlhan, *meraklıstı için notlar* (notatki dla ciekawskich). W: *duvar*. İstanbul 2015, s. 187–188. Nb. poeta miał zwyczaj dołączania do swoich tomików wyjaśnień w postaci epilogu – dla czytelników, którzy mogliby chcieć dowiedzieć się więcej o idei przewodniej lub wydarzeniu leżącym u podstaw poszczególnych wierszy, zawartych w danym zbiorze. Wyjaśnienia w *duvar* zostały napisane w Izmirze w 1973 roku. Należałoby również dodać, że İlhan w tomikach nie używał wielkich liter (i znaków przestankowych – z wyjątkiem myślnika).

²⁹ A. İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı* (na początku zawsze byli poeci). Przedmowa w: *duvar*, s. 9–10. Przedmowa pierwotnie ukazała się w drugim wydaniu *duvar* z 1959 roku.

³⁰ A. İlhan, *duvar*. W: jw., s. 88.

³¹ Rząd turecki lat wojennych prowadził ukrytą politykę zagraniczną – proniemiecką i antyradziecką. W kraju natomiast represjonował opozycyjną inteligencję, zwłaszcza pisarzy i poetów o poglądach socjalistycznych i antywojennych. Nacjonalistyczno-konserwatywna inteligencja zaś doświadczyła podobnych prześladowań dopiero pod koniec wojny, kiedy klęska Hitlera stała się już pewna. Zob. S 6.

³² İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı*, s. 10.

³³ W latach trzydziestych XX w. powstał nowy nurt w poezji – jedna z jego cech charakterystycznych stanowiło nawiązywanie do tradycji liryki ludowej. Zob. Ł 252.

³⁴ İlhan był pierwszym z młodych autorów lat czterdziestych, który przywrócił poezji jej „poetyckość”, wygnaną przez trzech awangardzistów. Zob. B. Asiltürk, *Atilla İlhan Şiirinde Görşellik*

Ci ostatni nie zostali objęci dotkliwymi represjami reżimu monopartyjnego³⁵, dzięki unikaniu klarownej wypowiedzi ideologicznej. Według İlhana ich pisarstwo nie znaczyło więcej niż imitacja europejskiej liryki i „rymowanka”³⁶.

Wiersz *yollarda karanlık karanlıkta insanlar* (na drogach ciemność w ciemności ludzie), opublikowany pierwotnie w 1946 r. w czasopiśmie literackim „Gün”, wszedł w skład zbioru *duvar* pod zmienioną nazwą: *düştü polonya kalesi* (padła polska twierdza)³⁷. Jak sugeruje tytuł, Polska stała się twierdzą kresową przeciw faszyzmowi, a Polacy – obrońcami cywilizowanego świata. Esencjonalnie wiersz stanowi poetycka, bardzo bogatą w obrazowość, rejestrację momentu rozpoczęcia wojny i następujących po nim kilku pierwszych dni.

İlhan był wielkim miłośnikiem kina, zajmował się także pisaniem krytyk filmowych oraz scenariuszy seriali telewizyjnych i długometrażowych filmów fabularnych³⁸. To medium odcisnęło piętno na jego twórczości, co zresztą często podkreślał: „Zwłaszcza filmy Carné³⁹. [...] Zawsze mówiłem, że kino to miało pośredni, lecz niezaprzeczalny wpływ na konstruowanie mojego poetyckiego uniwersum”⁴⁰. Wykorzystywał w wierszach technikę montażu filmowego, co można odczytać także jako kolejną inspirację jego mistrzem Hikmetem⁴¹. Na akt w wielu utworach İlhana składają się – podobnie jak w filmie – sekwencje, których odpowiednikami w liryce są obrazy poetyckie, powiązane ze sobą jakby dynamicznymi przeskokami kamery filmowej. Wiersz *düştü polonya kalesi* należy również do tych, w których poeta, tak jak montażysta, łączył poszczególne ujęcia, co pozwalało zamknąć długi utwór o charakterze epickim w trzech uderzających sekwencjach.

Pierwsza scena: granica polsko-niemiecka. W otwierającym ujęciu początkowej

ve Sinematografi (Wizualność i kinematografia w poezji Attilâ İlhana). „Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi [Czasopismo Studiów nad Kulturą Turecką]” 2017, nr 36, s. 184.

³⁵ W okresie 1923–1944 Republikańska Partia Ludowa sprawowała rządy jednopartyjne. Ustrój wielopartyjny został wprowadzony dopiero po zakończeniu drugiej wojny, w 1946 roku.

³⁶ İlhan, *başlangıçta daima şairler vardı*, s. 11. Należy tutaj podkreślić, że owe krytyczne uwagi İlhana pod adresem trzech tureckich awangardzistów zapewne są zbyt surowe, a nawet niesprawiedliwe. Zostały sformułowane pod wpływem niezwykle polaryzacji środowiska politycznego i literackiego tamtych lat. Zarówno zagadnienia poruszane w ich utworach, jak i ich teoretyczne rozprawy na temat relacji między poezją a społeczeństwem pokazują, że reprezentanci nowej fali nie byli snobami, którzy pisali jedynie wierszowane żarciki, nieświadomymi sprzeczności klasowych oraz problemów ludzkości i tureckiego społeczeństwa. Poszukiwali oni innych środków literackich do wyrażania tych kwestii. Przykładowo, O. Rifat w artykule *Ölümsüz Sanatçı* (Artysta nieśmiertelny), opublikowanym w r. 1949, stwierdził, iż artysta pragnący osiągnąć nieśmiertelność nie może być obojętny w swoich utworach na „wielkie sprawy, rzeczywistość i problemy społeczeństwa” (cyt. za: S 74).

³⁷ Zob. Erzen, *op. cit.*, s. 365, przypis 1044. W dalszej części artykułu wszystkie cytaty z wiersza *düştü polonya kalesi* pochodzą z przywoływanego już tu tomu *duvar*.

³⁸ Zob. Asiltürk, *op. cit.*, s. 181.

³⁹ Marcel Carné (1906–1996) – francuski reżyser i scenarzysta filmowy, przedstawiciel nurtu realizmu poetyckiego.

⁴⁰ A. İlhan, *sisler bulvarı* (bulwar mgieł). Ankara 1997, rozdz. *meraklısı için notlar* (notatki dla ciekawskich), s. 153. Warto też dodać, iż siostra poety Çolpan İlhan (1936–2014) i jej mąż Sadri Alışık (1925–1995) byli bardzo popularnymi aktorami filmowymi w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

⁴¹ Hikmet stosował technikę „scenariusza filmowego”. Zob. Ł 254. – Asiltürk, *op. cit.*, s. 180.

sceny wita czytelnika panorama kawałka świata obserwowanego z punktu widzenia młodego żołnierza stojącego na warcie. Kamera wykonuje orbitowanie, pokazując całe otoczenie. Zbliża się świt, jednak wciąż panuje absolutna ciemność, pada ulewny deszcz, chłopak nuci pieśń ludową. W „nefrytowo-zielonym łonie” lasu czai się śmierć... i niespodziewanie się wyrывa. Niemiecka artyleria rozpoczyna ostrzał! Mrok jeszcze bardziej gęstnieje, mimo że wybuchy pocisków spadających jeden po drugim oświetlają wszystko dookoła. Aż wreszcie cały świat znika z oczu młodego żołnierza:

naziści ostrzeliwują granicę polska
wciąż ta sama pieśń przyczepiona do ust wartownika
za włosy on deszcz chwyta
dostaje gęszej skórki – szczeka się zaciska
krew w jego skroniach – ciałem wstrząsa
nie widzi – krew go zaślepiła
nie widzi – cóż – już nie widzi
ani wolności ani pieśni ani człowieka
niech zagrają trąbki – niech całemu światu obwieszczają
ofensywa przeciwko polsce dziś rano się rozpoczęła

Od razu należy tu podkreślić uderzające pokrewieństwo imaginacyjne İlhana z wybranymi rówieśnikami-poetami, którzy doświadczyli całego okrucieństwa i zła wojny. Motywy ciemności, utraty zdolności widzenia czy zniknięcia świata pojawiają się także np. w wierszach Tadeusza Różewicza: w *Ocalonym* podmiot liryczny szuka „nauczyciela i mistrza”, dzięki któremu mógłby odzyskać wzrok i oddzielić „światło od ciemności”, a w *Lamencie* – jest on „narzędziem tak ślepym jak miecz” i, „okaleczony”, przez „sześć lat” nie widzi „ani nieba ani róży / ptaka gniazda drzewa / Świętego Franciszka / Achillesa i Hektora”⁴².

Druga scena: Warszawa. Czarne chmury zasnuwają niebo nad miastem. Kamera wykonuje jazdę w dół i zatrzymuje się na błękitnych oczach dziewczynki, śledzących „całą kawalkadę” bombowców, które powracają, gdyż ukończyły „swe dzieło zniszczenia”:

nad warszawą unoszą się chmury śmierci
w powietrzu – zapach benzyny – ulice płoną
dzieci konające na chodnikach
mała warszawianka – oszalała
z błyskawicami nienawiści w jej błękitnych oczach
patrzy na oddalające się bombowce

Ujęcie finałowe: czarny orzeł – godło III Rzeszy, metafora niemieckich bombowców – z szeroko rozpostartymi skrzydłami leci nad Wisłą, rzucając cień na polską ziemię, a tam na dole, w mroku jego cienia, odbywa się masowy przemarsz ludności cywilnej, uciekającej przed nalotami, które zostawiają za sobą zrujnowane miasta:

na drogach ciemność w ciemności ludzie
znów z ludźmi krzyżują się nasze ścieżki

⁴² T. Różewicz: *Ocalony; Lament*. W: Różewicz, *op. cit.*, s. kolejno 18, 8. Oba wiersze ukazały się w wydaniu w r. 1947 tomie *Niepokój*.

przesuwają się powoli kolumny uchodźców
 [.]
 orzeł rozpostarł skrzydła ku wiśle
 leci i okupuje niepodległe niebiosy
 cień jego rozciąga się po polskiej ziemi
 [.]
 oto nowi ludzie wychodzą naprzeciw nam
 mają serce rozdarte krwawiące
 brody długie oczy głębokie

Pewne wiersze İlhan, napisane jako części epopei o drugiej wojnie światowej, weszły w skład jego późniejszych tomików. Jednym z nich jest utwór *yeraltı ordu-su* (armia podziemna) z książki *sisler bulvarı*, opowiadający o akcjach sabotażowych przeprowadzanych przez podziemne organizacje ruchu oporu oraz o terrorze i represjach okupanta w postaci telegramów wysyłanych z zajmowanych przez Niemców miast europejskich – z Pragi, Marsylii, Antwerpii i Warszawy:

kreska
 kropka:
 [. . .]
 – ... wiadomość z warszawy
 znowu rozstrzelali piętnaście osób
 nie było wśród nich ani jednego partyzanta
 sami starcy
 i dzieci
 na ustach z hymnem – zginęli⁴³

Piece nienasycone

Charakter i zakres zbrodni popełnionych w obozach koncentracyjnych, z których największy działał na ziemiach polskich, stawały się po r. 1945 stopniowo coraz bardziej znane światowej opinii publicznej – zwłaszcza w krajach, którym udało się trzymać z dala od wojny. Przyczyniły się do tego procesy norymberskie, ale przede wszystkim filmy i utwory literackie o obozach zagłady i Holokauście. W tu-reckiej poezji znowu İlhan jako pierwszy odwołał się do nich w swoim debiutanc-kim tomiku:

owszem, chcę, żeby grzmiały jak wielkie armaty
 przeciwko prześladowaniom i obozom koncentracyjnym
 wersy nieustannie wołające: wolność – wolność⁴⁴

A bohater liryczny wiersza *exodus* czuje nieustanny lęk przed „krótkowzrocznymi Żydami”, bo widzi w każdym z nich „grób gotowy, wciąż otwarty od zakończenia wojny”⁴⁵.

Jeszcze innym przykładem, w którym pojawia się motyw obozów koncentrac-yjnych, jest utwór *Nazi Gecesi* (Noc nazistowska) Hasana İzzettina Dinama

⁴³ A. İlhan, *yeraltı ordusu*. W: *sisler bulvarı*, s. 73.

⁴⁴ A. İlhan, *sabaha kadar* (do rana). W: *duvar*, s. 125.

⁴⁵ A. İlhan, *exodus*. W: *yasak sevişmek* (zakaz kochania się). İstanbul 2011, s. 40. Wyd. 1: 1962.

(1909–1989), opublikowany w 1976 roku: „Piece Auschwitz, Majdanka, Buchenwaldu, Dachau / Pochłoneły miliony ludzi, a najeść się nie mogły”⁴⁶.

Konkluzje

Omawiane w niniejszym artykule wiersze wskazują na fakt, iż wielu tureckich poetów lat czterdziestych, podejmujących w swoich utworach tematykę wojny, nawiązywało do wojennych losów dzieci. Rzecz jasna, zagadnienie „wojna i dziecko” jest samo w sobie poruszające ze względu na bezradność tych najniewinniejszych i najbardziej bezbronnych (obok zwierząt) istot w krwawym konflikcie dorosłych. Niemniej zawiera ono w sobie także humanistyczne przesłanie, które – hipotetycznie – powinni rozumieć wszyscy niezależnie od dzielących ich różnic językowych, wyznaniowych, rasowych, płciowych i światopoglądowych, ponieważ każdy był dzieckiem, zanim stał się kimś: komunistą, faszystą, żołnierzem czy wielkim wodzem, który jednym rozkazem posyła miliony istot na śmierć. Nawet sam Hitler, choć wygląda na to, że zapomniał o tym, ale – jak przedstawia go Wiśława Szymborska w wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera*⁴⁷ – zanim stał się Hitlerem, był dzieckiem oglądającym świat ciekawymi oczyma i oczekującym od swojego otoczenia tylko dobroci i miłosierdzia.

Znajdziemy w owej poezji także wiele wersów poświęconych bohaterstwu narodu polskiego oraz męczeństwu ludności cywilnej. Wojska niemieckie wkroczyły na terytorium Polski 1 IX 1939, ale Polacy nie poddali się i – jak donoszą tureckie dzienniki z tamtego okresu – bohatersko stawiali opór faszystom: w Warszawie i w jej okolicach. Pomimo intensywnych bombardowań okupanta, walczyli na barykadach i w okopach aż do 28 IX, a następnie – podczas powstania w getcie warszawskim (1943) i w powstaniu warszawskim (1944), nie wspominając już o leśnej partyzantce. Wszystko to znalazło swoje odbicie w tureckiej liryce.

Zaskakujący jest wysoki poziom empatii İlhana – jako młodego poety z kraju dalekiego od działań zbrojnych – wobec swoich rówieśników, którym przyszło przeżyć całe okrucieństwo wojny. Motywy z jego wierszy, czyli ciemność, brak zdolności widzenia, zaniknięcie świata, występują także np. w wierszach *Ocalony* czy *Lament Różewicza*, twórcy powojennej generacji w Polsce, tzw. pokolenia Kolumbów. „Utrata wzroku” była niewątpliwie tylko metaforą, w rzeczywistości dla członków tego pokolenia świat, do którego przygotowali się wkroczyć, zaniknął raptem wraz z wartościami wpajanymi im w szkołach, meczetach, kościołach i synagogach jako jego filary. To pokrewieństwo imaginacyjne przypuszczalnie, jak İlhan to ujmuje, wiąże się z jego własnymi – również ciężkimi – doświadczeniami żywymi⁴⁸: poeta, kiedy miał 16 lat, w lutym 1941, został aresztowany za cytaty z zakazanej twórczości Hikmeta zawarte w liście wysłanym do koleżanki

⁴⁶ H. İ. Dinamo, *Nazi Gecesi*. W: *Gecekondumdan Şiirler* (Wiersze z mego domku w slumsach). İstanbul 1976. Cyt. za: Erzen, *op. cit.*, s. 586.

⁴⁷ Wiersz wydany w 1986 r. w tomiku *Ludzie na moście*.

⁴⁸ İlhan, *meraklısı için notlar*, s. 184.

szkolnej. Po 3-tygodniowym przesłuchaniu w siedzibie tajnej policji znanej z tortur odbył dwa miesiące kary pozbawienia wolności i został wydalony ze szkoły⁴⁹.

Względnie małej liczby odwołań do obozów koncentracyjnych i Holokaustu w tureckiej poezji tamtych lat nie należy – wydaje się – przypisywać antysemityzmowi tureckich autorów: nie dlatego, że nastroje antysemityczne nie występowały wówczas w niektórych kręgach społeczeństwa (bo występowały i nadal występują), lecz dlatego, że żaden z wymienionych w tym tekście poetów nie mógł mieć żadnego związku z jakąkolwiek formą rasizmu, o czym świadczy humanizm pojawiający się w ich utworach. Chyba lepiej wyjaśnić pozostawienie tych dwóch zagadnień nieco na drugim planie w tureckiej poezji lat czterdziestych ograniczoną wiedzą twórców na ich temat. Rzeczywistość obozowa stanowiła tak specyficzne doświadczenie, iż z pewnością bardzo trudno było o niej pisać tylko na podstawie strzępków doniesień prasowych.

Abstract

OSMAN FIRAT BAŞ Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-9303-1604

**“NO DOBRZE, ALE CZYŻBY WSZYSTKIE DZIECI POLSKIE BYŁY NIEGRZECZNE
[WELL, BUT ARE ALL POLISH CHILDREN NAUGHTY]” PERCEPTION OF WARTIME
FATE OF POLAND AND POLES IN TURKISH POETRY OF THE 1940s**

This paper presents the reflections of Poland's and Poles' wartime fate during WWII in the Turkish poetry of the 1940s, thereby bringing closer to the Polish reader—even in fragments—some pieces by Turkish poets whose works have never before been translated into Polish. The first version of the text was a presentation prepared for the 10th Conference of Turkology organised by the Chair of Turkish Studies of the Jagiellonian University in Cracow, on 10–11 October 2024. The text and particularly the translations of the poems were edited by the Polish writer Andrzej Juliusz Sarwa.

⁴⁹ D. Yılmaz, *Attilâ İlhan. Yaşamı ve Yapıtları* (Attilâ İlhan. Życie i twórczość). „Azizm Sanat E-Dergi [Organizacja Artystyczna »Azizm« – E-Czasopismo]” 2017, nr 1, s. 41.

JUSTYNA DĄBKOWSKA-KUJKO Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**DOSŁOWNOŚĆ PRZEKŁADU – PROBLEMY I KONSEKWENCJE CASUS
STAROPOLSKIEGO TŁUMACZENIA DIALOGU „DE CONSTANTIA”
JUSTUSA LIPSJUSZA**

Najwcześniejszym literackim śladem zainteresowań Justusa Lipsjusza (niderl. Joost Lips, łac. Iustus Lipsius (ur. 1547 w Overijse, zm. 1606 w Leuven)) praktyczną nauką szkoły stoickiej była publikacja dialogu *De constantia libri duo, qui alloquium praecipue continent in publicis malis* (wrzesień 1583, z datą na karcie tytułowej 1584; pierwsze zaś szkice tekstu istniały z pewnością jesienią 1581¹). Dzieło niemal natychmiast obiegło całą Europę, zyskało międzynarodowy rozgłos i zostało przetłumaczone na liczne języki wernakularne: najpierw na niderlandzki, bo już w r. 1584 przez Johanna Moretusa – zięcia słynnego drukarza Christophe’a Plantina – po czym na francuski, niemiecki, kastylijski, angielski, włoski oraz polski; do końca XVIII stulecia utwór przekładano wielokrotnie, samych tłumaczeń na język angielski było cztery, wszystkie ukazywały się w Londynie z zadziwiającą częstotliwością: Johna Stradlinga (1594), Thomasa Coningsby’ego (1653), Richarda Goodridge’a (1654) i Nathaniela Wanley’a (1670)².

Struktura dzieła *De constantia* (odsyłającego do autentycznych wydarzeń) przyjęła formę rozmowy prowadzonej między 24-letnim Lipsjuszem a znacznie starszym Karolem Langiuszem (niderl. Charles de Langhe, łac. Carolus Langius (ok. 1521–1573)), filologiem, dziekanem katedry w Liège, w którego domu prawdopodobnie

¹ Informuje o tym J. Lipsjusz w liście do Th. Leeuwiusa (ILE I, 81 10 29. Skróttem tym odsyłam do edycji: *Iusti Lipsi Epistolae*. Pars I: 1564–1583. Ed. A. Gerlo, M. A. Nauwelaerts, H. D. L. Vervliet. Brussel 1978; pars II: 1584–1587 (Ed. M. A. Nauwelaerts, S. Sué. 1983). Cyfra rzymska po skrócie wskazuje na część, a cyfry arabskie kolejno na rok, miesiąc i dzień). Na temat etapów powstawania dialogu, jego wydawniczych losów i reakcji po opuszczeniu przez dzieło drukarni w Lejdzie i Antwerpii szczegółowo pisze N. Mout w pracy *“Which tyrant curtails my free mind?” Lipsius and the Reception of “De constantia”* (w zb.: *Lipsius in Leiden. Studies in the Life and Works of a Great Humanist on the Occasion of His 450th Anniversary*. Ed. K. Enenkel, Ch. Heesakkers. Voorthuizen 1997, s. 126 n.).

² Angielskie przekłady omawia R. Kirk (wstęp w: I. Lipsius, *Two Bookes of Constance, Written in Latin by Iustus Lipsius, Englished by Sir John Stradling*. Ed., introd. R. Kirk. Notes C. M. Hall. New Brunswick, N. J. 1939, s. 57–62. Zob. też G. Oestreich, *Neostoicism and the Early Modern State*. Ed. B. Oestreich, H. G. Koenigsberger. Transl. D. McLintock. Cambridge 1982, s. 13. – J. De Landtsh eer, *Justus Lipsius (1547–1606) and Lucius Annaeus Seneca*. „Annales Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsaliensis / Årsbok” 1998, s. 221. Pełny rejestr publikacji Lipsjusza zob. F. van der Haeghen, *Bibliographie Lipsienne: œuvres de Juste Lipse*. T. 1–3. Gand (Ghent) 1886–1888.

u końca 1571 r. rzeczywiście autor dialogu gościł przejazdem, podróżował bowiem do Wiednia³. W czasie, kiedy tekst został ukończony, Lipsjusz miał zaledwie 36 lat, wciąż był więc zbyt niedojrzały, by przyjąć postawę mędrca i filozofa, rolę tę odegrał zatem starszy od niego o 21 lat Charles de Langhe. Owa strategia umożliwiła też przypisanie przyjacielowi uchodzących wtedy za kontrowersyjne opinii, z powodu których Inkwizycja nie mogła (bo nie żył już w chwili publikacji dialogu) obłożyć go żadnymi sankcjami. Po opublikowaniu dialogu *De constantia* w 1584 r. autor zebrał wiele głosów krytycznych zarówno ze strony katolików, m.in. od Leavinusa Torrentiusa (niderl. Lieven van der Beken, łac. Livinus Torrentius <1525–1595>), kanonika z Liège, późniejszego biskupa Antwerpii, jak i protestantów. Oskarżano go o preferowanie filozofii pogańskiej, o brak cytatów oraz odwołań do *Biblii*, wiary, łaski i Chrystusa jako religijnego i moralnego przewodnika; o to, iż ilustrował swe idee przykładami klasycznych herosów, takich jak Kato, Brutus, Regulus i inni, nie wspominając zaś nawet o Hiobie czy chrześcijańskich świętych. Potępiano go za doktrynę „prawego rozumu” (*recta ratio*), Logosu wszechświata oraz za brak odniesień do Boga; za koncepcje fatum, *necessitas* i wolnej woli jako – zdaniem krytyków – pozostających względem siebie w sprzeczności. Atakowano go także z powodu teorii, według której Bóg dopuszcza zło (a nawet jest jego autorem), by upominać i karać ludzi za grzechy, czy wreszcie dlatego, że wyakcentował Lipsjusz „globalistyczną” wizję prowadzącą do zanegowania wartości tego, co jednostkowe. Zgodnie z nią bowiem pełnię harmonii w świecie jako organicznej całości można osiągnąć tylko kosztem poszczególnych części: świat jest perfekcyjnym dziełem sztuki i nie ma w nim piękna bez różnorodności, światła bez mroku, życia bez śmierci. Na głosy krytyki Lipsjusz lakonicznie odpowiedział w przedmowie (*Ad Lectorem pro Constantia mea praescriptio*) do drugiego wydania swego utworu (1585), pisząc, iż nie jest teologiem, lecz filologiem. Kontrastował swą filozofię z pedanterią pozostałych uczonych, porównując się do architekta przynoszącego nowe materiały, by wesprzeć antyczną strukturę filozofii, a do samego tekstu dzieła wprowadził pewne (wymuszone) zmiany, które miałyby nieco schryścianizować pierwsze wydanie, naznaczone (jak dowodzili oponenti) wyraźnymi wpływami pogańskiego antyku. Bronił się też w listach, m.in. do Torrentiusa, który po lekturze dialogu przypomniał Lipsjuszowi o ważnej roli chrześcijaństwa⁴.

Punktem wyjścia rozmowy prowadzonej w dziele są aktualne wydarzenia w Niderlandach – wojna domowa i wiążące się z nią trudne warunki życia w państwie. Autor – zatrzymawszy się w Liège – mówi Langjuszowi, iż właśnie zmierza do Wiednia, zdecydowany nie wracać do rodzinnej ziemi. Doświadczony interlokutor stawia przed sobą zadanie wyrwać za pomocą doktryny starożytnej Stoi młodego Lipsjusza (dialog – przypomnijmy – odsyła do lat 1571–1572) ze stanu

³ Podróż rozpoczęła się na przełomie jesieni i zimy 1571, jakkolwiek z powodu poważnej choroby, która przykuła Lipsjusza do łóżka we francuskim Dole – a zatrzymał się tam, by wziąć udział w uroczystości nadania stopnia doktora medycyny swojemu przyjacielowi Wiktorowi Giselinowi (niderl. Victor Ghyselincq, łac. Victor Giselinus <1543–1591>) – do Wiednia przybył on dopiero w czerwcu 1572.

⁴ Zob. *ILE* II, 84 05 06 (= I. Lipsius, *Epistolarum selectarum centuria miscellanea*. Pars I. Lugdunum Batavorum 1586 <Cent. misc. I, 97>). Szerzej na ten temat zob. J. Dąbkowska-Kujko, *Justus Lipsjusz i dawne przekłady jego dzieł na język polski*. Lublin 2010, s. 145 n.

przygnębienia i pokierować jego umysł ku nauce filozofii z jej podstawową tezą, że wytrwałość duchowa, nie zaś ucieczka, winna cechować człowieka silnego, że „prawdziwe choroby umysłu przez pielgrzymowanie nie bywają odjęte ani umniejszone, ale odjątrzone. Umysł w nas chorzeje, a ten mądrością i statecznością ma być leczony” (I 3)⁵. Tak oto trzy pojęcia: *constantia*, *patientia*, *firmitas* (czasem *recta ratio*), odsyłające do przestrzeni duchowej, wystawione zostają jako oręż przeciwko zewnętrznemu światu wojen, przez co możemy widzieć w nauce stoików z jednej strony „teorię sztuki życia w znacznej mierze determinującą człowiecze myśli i postawy, a – z drugiej strony – nową antropologiczną dyscyplinę, która służyła za podłoże dla naturalnego systemu nauk humanistycznych w XVII wieku”⁶. Poznajemy ją także jako doktrynę odpowiednią i atrakcyjną do kształtowania jednostkowych postaw moralnych, jak również ideę z gruntu polityczną w swym charakterze, przydatną w dobie krwawych wojen religijnych, nie tylko zresztą w Niderlandach (najdotkliwsze wydarzenia tego czasu to oblężenie Antwerpii w 1576 r. i spalenie Lowanium w 1578 r.), ale też we Francji, Niemczech czy Anglii. Jak powiada Gerhard Oestreich „*Sancte Seneca, ora pro nobis*” stało się hasłem zarówno wśród zwolenników różnych wyznań, jak i tych, którzy byli neutralni (pozawyznaniowi). Co prawda każdy rozumiał przez to coś innego, jak pokazuje *Constantia* Lipsjuszowa – niechrześcijańska wszakże w swych źródłach, ale interpretowana w chrześcijańskim sensie”⁷.

Kiedy dialog ukazał się drukiem, Lipsjusz, profesor historii i prawa w Lejdzie, mieście, gdzie – po krótkich i z punktu widzenia jego kariery interesownych, a zarazem pełnych rozczarowań pobytach jako katolik w Rzymie (1568–1570) i Wiedniu (czerwiec–wrzesień 1572), natomiast jako luteranin w Jenie (koniec września 1572 – marzec 1574) – znalazłszy wreszcie bezpieczną przystań, uznanie jako uczonego i nauczyciel oraz przyjazną akceptację, pędził żywot jako kalwinista oddalony od świata w swych ogrodach (w latach 1578–1591)⁸. Dzieło to było pierwszym

⁵ J. Lipsjusz, J. Piotrowicz, *O stałości księgi dwoje*. Wyd. J. Dąbkowska-Kujko. Warszawa 2025 (w druku) cyfra rzymska oznacza numer księgi, arabska numer rozdziału). Pierwodruk: J. Lipsjusz, *O stałości księgi dwoje, barzo rozkoszne i pożyteczne*. Teraz świeżo z łacińskiego na rzecz polską przełożone i annotacjami krótkimi objaśnione przez J. Piotrowicza. Wilno: drukarnia Jana Karcana, 1600. Wydanie 2 dialogu Lipsjusza w przekładzie Piotrowicza jest przedrukiem i z całą pewnością ukazało się po śmierci tłumacza – Kraków 1649; wydanie 3 – Wilno 1770.

⁶ Oestreich, *op. cit.*, s. 14. Por. też J. Papy, *Lipsius' (Neo-)Stoicism: Constancy between Christian Faith and Stoic Virtue*. W zb.: *Grotius and the Stoa*. Ed. H. W. Bloom, L. C. Winkel. Assen 2004, s. 47–71. Wszystkie przekłady na język polski, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

⁷ Oestreich, *op. cit.*, s. 15.

⁸ Dla Lipsjusza, który w zależności od sytuacji, w jakiej się znalazł, oraz miejsca zamieszkania kilkakrotnie dokonywał konwersji wyznaniowej, zasadniczym kryterium przywoływania wydarzeń życiowych była *utilitas*, stąd danymi biograficznymi posługiwał się dowolnie, ze względu na odbiorcę i cel, jaki chciał osiągnąć; tak więc w różnych miejscach twórczości prezentował swoją biografię na wiele sposobów: zacierał ślady, usuwał fakty, zmieniał motywy działań, a nawet zupełnie wymyślał pewne zdarzenia. Z tego powodu jeden z badaczy jego dorobku pisał o nim, iż był „kameleonem, który dopasowuje swój kolor do otoczenia” (K. A. E. E. Enenkel, *Odysseus auf der Rückreise ins Vaterland oder Chamäleonik als autobiographische Methode. Justus Lipsius (1600)*. W: *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanis-*

w istocie znaczącym wyrazem przejścia scholara od filologii ku filozofii, pierwszym też świadectwem interpretacji stoickiej mądrości, jak sam pisał do Michela de Montaigne'a w liście z 20 IV 1588 – „*ad usum vitae*”⁹.

De constantia jest dziełem szczególnym, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jego szatę artystyczną. Należy bowiem do rzadkich w piśmiennictwie dawnej Europy utworów filozoficzno-parenetycznych, w których myśli autor wyraża językiem poezji o silnym nacechowaniu emocjonalnym, dzięki czemu dyskurs osiąga pułap daleko posuniętej abstrakcji, a idee (czerpane z zasobów kultury filozoficznej i literackiej) wbudowuje w swój estetyczny czy retoryczny system.

W roku 1584 w przedmowie do pierwszej edycji *De constantia* Lipsjusz, świadom wprawdzie, iż temat gruntowanej w cnocie stałości ducha wielokrotnie był już podejmowany w pismach filozoficznych (sam choćby tytuł jego dzieła odsyła do dialogu Seneki *De constantia sapientis*), twierdził wszelako, że kroczy ścieżkami nowymi zarówno w zakresie stylu („*in novo hoc scribendi genere* [w tym nowym rodzaju pisania]”¹⁰), jak i podejmowanej problematyki. Dialog *O stałości* znacznie bowiem różni się od pozostałych dzieł łowańskiego filologa, różnice te widać zwłaszcza w porównaniu z nieco późniejszym *Politicorum, sive Civilis doctrinae libri sex* (1589)¹¹. Sam zresztą Piotrowicz w przedmowie do swego tłumaczenia niezwykle trafnie zestawiał ze sobą te dwa najważniejsze dzieła Lipsjusza¹², wyraźnie spolaryzowane w obszarze treści, a także w sposobie prowadzenia dyskursu czy estetycznej prezentacji materii treściowej. *Politicorum libri* to adresowany do władców mistrzowski i nowatorski centon z zakresu filozofii polityki, utwór, który należy rozumieć nie tylko jako dzieło literackie, ale jako rzeczywisty instrument politycznego oddziaływania na rządzących. *De constantia* z kolei to dialog z dziedziny aktywistycznie pojętej etyki, tj. filozofii bycia, kierowany do człowieka pry-

mus von Petrarca bis Lipsius. Berlin – New York 2008, s. 799). Więcej na ten temat zob. wstęp w: Lipsjusz, Piotrowicz, *op. cit.*, s. 9–16.

- ⁹ I. Lipsius, *Cent. misc.* II, 41 (I. Lipsius, *Epistolarum selectarum centuria miscellanea*. Pars II. Lugdunum Batavorum 1590). Cel swego dialogu wyłożył również w przedmowie do czytelnika, zatytułowanej w pierwodruku *Ad Lectorem de consilio meo scriptiois et fine*.
- ¹⁰ I. Lipsius, *Ad Lectorem de consilio meo scriptiois et fine*. W: *De constantia libri duo, qui alioquum praecipue continent in publicis malis*. Antverpiae: apud Christophorum Plantinum, 1584, k. *3r.
- ¹¹ I. Lipsius, *Politicorum, sive Civilis doctrinae libri sex, qui ad principatum maxime spectant*. Lugduni Batavorum: Plantin-Raphelengius, 1589. Staropolski przekład tego dzieła sporządzony został przez prawnika, sekretarza królewskiego Pawła Szerbica (1552–1609) i opublikowany po raz pierwszy w krakowskiej drukarni Łazarzowej w r. 1595 pt. *Polityka pańskie, to jest Nauka jako pan i każdy przełożony rządnie żyć i sprawować się ma*; zmienione przez tłumacza wydanie 2 wyszło (wraz z przekładem Lipsjuszowego dziełka *De Calumniā oratio*) w krakowskiej oficynie Andrzeja Piotrkowczyka w 1608 roku.
- ¹² Być może za J. Lipsjuszem (*De consilio et forma nostri operis*. Cyt. z: *Politicorum, sive Civilis doctrinae libri sex*. Antverpiae: ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1604, s. 8), który, rozpoczynając wykład dotyczący koncepcji i formy swojego politycznego dzieła, pisał: „*Quod nunc tibi damus, POLITICA esse, vides, in quibus hoc nobis consilium, ut quemadmodum in »Constantia« cives formavimus ad patiendum et parendum, ita hic eos, qui imperant, ad regendum* [To, co ci teraz przedkładamy, jak widzisz, to rzecz POLITYKI, w której takim kierowaliśmy się zamysłem, aby podobnie jak w *O stałości* ukształtowaliśmy obywateli do wytrzymalności i posłuszeństwa, tak tutaj [ukształtować] tych, którzy rządzą, do sprawowania władzy]”.

watnego, świadka i ofiary wojennych nieszczęść w Niderlandach i w całej ówczesnej Europie; funduje on indywidualny wymiar przetrwania i znoszenia przemian losu, ale również rozumnej, pełnej zgody partycypacji w tym, co nieuniknione¹³.

Choć oba te dzieła ilustrują niezwykle sprawność intelektualną i językową niderlandzkiego humanisty, w istocie tylko ów dialog (*Politicorum libri* to wszakże dzieło, w którym – jak pisał o nim sam autor – „*omnia nostra esse, et nihil [wszystko jest nasze, a zarazem nic]*”¹⁴) odsłania retoryczne możliwości Lipsjusza, stając się świadectwem głównych cech jego prozy: własnej, bo „nie usnutej z wypożyczzonej nici” (choć oczywiście – jak każdy erudyta – chętnie posługuje się on cytatem, zmuszając do deszyfracji kodu intertekstualnego), bogatej w ornament, w całości zmetaforyzowanej i abstrakcyjnej, a jednak obrazowej, wyraźnie poetyckiej, chętnie sięgającej po alegorię, opartej na zestrojach brzmieniowych (autor *De constantia* upodobał sobie zwłaszcza paronomazję, aliterację oraz gramatyczne rymy wewnątrzdaniove), emocjonalnej, gwałtownej, eliptycznej i wybujałej na przemian – w zależności od nurtu myśli, skłonnej ku paradoksom, antytezom, a to nerwowej, a to znów delikatnej, harmonijnej, wypracowanej, a zarazem namiętnie osobistej i uwodzicielsko aluzyjnej, zanurzonej w nieklasycznym nurcie wyrażenia i kolokwialnych zwrotów, skorej ku złożonym formom przymiotników i zdrobnień, gdzieś w odległych (czasem jakże bliskich) tonacjach przywołującej *De consolatione philosophiae* Boecjusza lub odsyłającej do pism św. Augustyna. Jedyne to w swoim rodzaju dzieło uczonego z Północy o tak wyrazistej i złożonej amplitudzie estetycznej, ujawniające rzadko praktykowaną w prozie skalę możliwości językowych, będące wyrazem mistrzowskiej harmonii cech stylu oratorskiego i filozoficznego, stylu podlegającego jednocześnie percepcji sensualnej i intelektualnej.

Wydawać by się nawet mogło, iż dialog *De constantia* został przez Lipsjusza stworzony – to oczywiście świadome i prowokacyjne nadużycie – by wabić raczej artystyczną tkanką niż ideowym przesłaniem. Filozoficzny dyskurs bowiem, porwany przez nurt różnorodnej tonacji pióra wrażliwego humanisty, niemalże traci właściwe sobie znaczenie. Wypowiedź, mająca skłaniać do namysłu, przybiera cechy dyskursu z dziedziny „filozofii piękna” i pcha ku refleksji nad istotą oraz retorycznymi własnościami słowa. Estetyka mowy zawłaszcza powoli dialog, przekształcając go niejako w „kalejdoskop” plastycznych i dynamicznych obrazów autonomizujących się prawie względem siebie, obrazów manierystycznych, których komponenty trzeba oglądać każdy z osobna, by w pełni móc się cieszyć urokiem szczegółu. A nie są one przy tym statyczne i jednorodne, ale rozpedzone w twórczym rozmachu za pomocą pytań i udzielanych od razu na nie odpowiedzi, paralelizmów, antytez, wykrzyknień, apostrof, wyliczeń, konstrukcji asyndetycznych; drgają wskutek gry dźwięków i znaczeń słów prowadzących między sobą nieustanną batalię o semantyczne i estetyczne przywództwo, słów „rozpanoszonych” w dziele, jakby wszczynały niebezpieczną rebelię, wypadając niemal poza jego ramy, a na

¹³ Szerzej na ten temat zob. J. Dąbkowska-Kujko, *Alegoria istnienia. Justusa Lipsjusza filozoficzne i filologiczne strategie czytania świata*. „Roczniki Humanistyczne” 2023, z. 3, s. 59–80. Zagadnieniom stoicyzmu rozumianego jako sztuka życia książkę poświęcił J. Sellars (*The Art of Living: The Stoics on the Nature and Function of Philosophy*. London 2009).

¹⁴ Lipsius, *De consilio et forma nostri operis*. Cyt. z: *Politicorum [...] (1604)*, s. 9.

pewno poza zwyczajowe ramy filozoficznego dyskursu, słów „rozpychających się” semantycznie i fonicznie w wielu kierunkach naraz. Taki rezultat autor otrzymuje, sięgając też po rzeczowniki złożone, metonimie czy metafory – albo przestrzenne, albo budowane dzięki zderzeniom abstraktu i konkrety, albo wreszcie konstruowane poprzez nadanie pojęciom cech fizycznych. Owe obrazy współtworzy nadto bogactwo przymiotników i spiętrzonych struktur z przydawką oraz dopełnieniem jako konstytutywnymi elementami zdania¹⁵.

Tak ukształtowane dzieło staje się dla tłumacza nie tylko formą „mentalnego joggingu”, ale zwłaszcza prawdziwym sprawdzianem jego retorycznej ekwilibrystyki oraz estetycznej czujności; dla polszczyzny końca XVI wieku zaś – z jednej strony, testem możliwości w zakresie dźwignia filozoficznej aparatury pojęciowej, z drugiej – miarą pojemności semantycznej leksemów czy wreszcie egzaminem z elokucyjnej dyspozycji.

W przedmowie do swojego przekładu Janusz Piotrowicz (XVI/XVII w.)¹⁶ pisał, iż „łacińskie książki *Iusti Lipsii De constantia* [...] mają rzecz barzo potrzebna, krótkość wdzięczna, sposób dowcipny i pojęty, a słowa na wybór”, wyraźnie sygnalizując, że jest on świadom niezwykle ważnej i użytecznej tematyki dzieła, które prócz doniosłej treści cechują przyjemna zwięzłość, błyskotliwa i jasna forma wywodu oraz wyborne słownictwo. Urzeczony więc ornamentyką łacińskiej reto-

¹⁵ Drobne przykłady artystycznej prozy Lipsjusza (I 13): „*Naturae enim, naturae ista vox est et quocumque oculos animumque convertas, mortalia, immortalia, sublimia et terrena, animata et inanima clamant clare et loquuntur, quiddam super nos esse, quod haec tam mira, tam magna, tam multa, creavit, fecerit et creata, facta etiam nunc dirigit et conservet* [przeł. W. Kopek: „Natury bowiem jest to głos, samej natury i gdziekolwiek zwróciłbyś oczy i umysł, co śmiertelne, nieśmiertelne, wzniosłe i przyziemne, ożywione i nieożywione woła wyraźnie i oznajmia, że ponad nami istnieje coś, co te rzeczy tak cudowne, tak wspaniałe, tak liczne stworzyło, uczyniło i stworzone, uczynione wciąż porządkuje i zachowuje”]; „*Id autem est Deus, cuius summae et perfectissimae naturae nihil magis convenit, quam ut curam tutelamque operis sui gerere et velit, et possit. Quidni autem velit? Optimus est. Quidni possit? Maximus est. Adeoque vires nullae supra ipsum, ut nullae nisi ab ipso. Nec distringit eum aut distinet magnitudo haec rerum aut varietas. Spargit enim Aeterna illa Lux quoquo versum suos radios, et uno eodemque, ut ita dicam, ictu sive nictu, sinus omnes et abyssos penetrat caeli, terrae, maris. Nec praest solum divinitas haec rebus omnibus, sed interest, imo inest* [I tym właśnie jest Bóg, którego najwyższej i najdoskonalszej naturze nie przystoi bardziej niż to, by chciał i mógł otaczać troską i opieką swoje dzieło. Dlaczego miałby nie chcieć? Jest najlepszy. Dlaczego miałby nie móc? Jest najpotężniejszy. Tak dalece bowiem żadne siły nie przewyższają Go, że żadne nie istnieją, jeśli nie pochodzą od Niego. Nie rozprasza Go ani nie obciąża ów ogrom rzeczy czy ich różnorodność. Rozlewa bowiem ta Odwieczna Światłość swoje promienie na wszystkie strony i jednym i tym samym – jeśli tak można rzec – tchnieniem czy spojrzaniem przenika wszelkie zakamarki i otchłanie nieba, ziemi, morza. A ta Boskość nie tylko przewodzi wszystkim rzeczom, lecz uczestniczy w nich, a raczej – mieszka wewnątrz nich]”. Wszystkie cytaty z dialogu Lipsjusza za wydaniem: I. Lipsius, *De constantia libri duo, qui alloquium praecipue continent in publicis malis*. Tertia editio, melior et notis auctior. Antverpiae: apud Christophorum Plantinum, 1586. Wszystkie przywoływane tu przekłady W. Kopeka znajdują się w *Objaśnieniach* do dialogu *O stałości księgi dwoje* (w: Lipsiusz, Piotrowicz, *op. cit.*) opracowanym krytycznie przez autorkę artykułu.

¹⁶ Niewiele dziś wiadomo o tłumaczu Lipsjuszowego dialogu; skromne dane biograficzne zebrał H. Lulewicz (*Piotrowicz Janusz*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 26. Wrocław 1981, s. 447–448).

ryki, przekonany, iż stanowi ona źródło niezwyklej mocy artystycznej prozy Lipsjusza, przyjął Polak taką metodę przekładu, jaką zapewne znał najlepiej, a jaką zdawali się praktykować dawni tłumacze *Pisma Świętego* na łacinę i potem na języki narodowe; staje się w ten sposób dzieło Lipsjusza swoiście „święte” dla tłumacza, który – by posłużyć się opinią św. Hieronima – niemal w samej „kolejności słów” dopatrywał się „tajemnicy”¹⁷. Znamiennej bowiem cechą pracy domniemanego Inflantczyka (bo tak o Piotrowiczu mówił jezuita Ignacy Omieciński <1717–1783>, XVIII-wieczny tłumacz dialogu *De constantia*)¹⁸ jest troska o drobiazgową odpowiedniość analogicznych właściwości przekładu; odwzorowuje on tok wywodu, dba o zwięzłość, kopiuje metaforykę, wsłuchuje się w melodię współbrzmiących słów i całych fraz, imituje środki stylistycznej ekspresji. Tego rodzaju maniera tłumacza zaowocowała bezcenną zdobyczą w polszczyźnie u progu XVII stulecia – stworzyła nieznaną dotąd na taką skalę w prozie polskiej (zwłaszcza filozoficznej) zasób konstrukcji frazeologicznych, składniowych oraz figur artystycznego wyrazu¹⁹. Niecodzienna to doprawdy precyzja, z jaką Piotrowicz wykonał swoją pracę: troskliwie, subtelnie i błyskotliwie oddał własności łacińskiego pierwowzoru, bezprecedensowego i niemającego już nigdy podobnego sobie.

Tłumaczenie owo wydaje się rzadkim świadectwem spotkania *reddere i exprimere*, zwykle wykluczających się terminów w dawnych teoriach przekładu. Przenosząc tekst łaciński w polski, Piotrowicz bowiem tak to robi, że jednocześnie przedstawia nieuchwytny sposób obrazowania i naoczności obecny w oryginale, nie czując przymusu poświęcenia elegancji dla wierności, sprzeniewierza się jakby przez to sądom, iż stylu i siły wyrazu nie da się przetłumaczyć (słynne Kwintyliane *inimitabilia*, zob. *Inst. orat.* 2, 16, 16). Świadczą o tym drobiazgi, będące efektem śledzenia słów i konstrukcji składniowych (II 15): „*pro patria et cum patria moriens* [za ojczyznę i z ojczyzną umierającego]”; „*in Senatu et a Senatu interfectum* [w senacie i od senatu zabity]”; pokazują to znakomicie oddane, interesujące, perfekcyjnie zwięzłe, ajtiologiczne konstrukcje retoryczne, uwypuklone wizualną anaforą zaprzeczenia (II 15): „*Non punitur nunc ille? Mane, punitur. Non in corpore? Sed fortasse in animo. Non vivus? Sed certe mortuus*”²⁰ / „Nie karze Bóg tego teraz? Stój, będzie go karał. Nie w ciele? Ale podobno na umyśle. Nie żywego? Pewnie umarłego”.

¹⁷ Zob. S. Hieronimus, *De optimo genere interpretandi. Epistula ad Pammachium* (O najlepszym sposobie tłumaczenia) 57, 5. W: Cyceron, Św. Hieronim, Burgundiusz z Pizy, Leonardo Bruni, *O poprawnym przekładaniu. Teksty łacińskie i przekłady polskie*. Przeł. W. Sieńko, J. Domański, W. Olszaniec. Wstęp J. Domański. Kęty 2006. Tekst łac.: s. 118; tekst pol.: s. 119.

¹⁸ Czytamy o tym w przedmowie kierowanej przez I. Omiecińskiego do czytelnika, zob. obszerny cytat przywołany dalej w końcowym passusie tego artykułu.

¹⁹ Grzegorz Knapki, Salomon Rysiński i Andrzej Maksymilian Fredro (ten ostatni skądinąd zauroczony pismami Lipsjusza), świadomi istotnej roli przysłów i ich ważnej funkcji stylistycznej, przekładając na mowę ojczystą łacińskie sentencje i maksymy (bądź zestawiając polskie paremie z rzymskimi), wykonali podobne zadanie jak Piotrowicz: przyswoili polszczyźnie bogactwo frazeologiczne, leksykalne i intelektualne łaciny w zwięzłym i skondensowanym semantycznie toku mowy, wydobywającym wdzięk, ciętość, paradoksy, skłonny do antytez i point.

²⁰ Przekł.: „Nie ponosi kary natychmiast? Zaczekaj, zostanie ukarany! Nie na ciele? Ale może na umyśle. Nie za życia? Ale z pewnością po śmierci!”.

Świadczą o tym wreszcie przykłady w paradoks spowitych ujęć, na dowód kompendialnej zwiezłości, aluzyjnej mowy, błyskotliwej myśli, mistrzowskiego kadrowania historii (II 15): „*En, in fune cruentis manibus pendes! En, vivus in monumentum tuum repis! En, ne moriens quidem avelleris ab ea, quae tibi morti!*”²¹ / „Oto okrutnem i rękami zawieszony na powrozie wisisz! Oto żywo do grobu twój leżysz! Oto i umierając, tej się nie puszczasz, co tobie śmierć przyniosła!” Warto zwrócić uwagę, iż Piotrowicz, przy całej swej maestrii retorycznej, daje zarazem przykład (niejedyńcy niestety w polskim dialogu) błędnego zrozumienia słów, skądinąd podobnych do siebie brzmieniowo: łaciński przymiotnik „*cruentus* [zbrzyżany krwią, zakrwawiony]” przeczytał bowiem jak „*crudelis* [okrutny, srog]”.

Aby należycie pojąć i poprawnie przełożyć przywołany jako ostatni, dynamicznie skompresowany obraz, staropolski tłumacz potrzebowałby wiedzy na temat aluzyjnie tylko wspomnianych w podstawie łacińskiej wypadków, a i dziś konieczny jest całkiem rozległy komentarz, wprowadzający w przebieg wydarzeń tak widzianych, jak widział je Lipsjusz, korzystający z Plutarchowego przekazu żywotu Marka Antoniusza, który zapewne był przez niego traktowany jak źródło historyczne. Wydarzenia te dotyczą ostatnich godzin życia rzymskiego wodza, wtedy małżonka Kleopatry. Królowa po zwycięskim wkroczeniu wojsk Oktawiana do Egiptu 1 VIII 30 p.n.e. – a zatem wówczas, gdy zrozumiała, iż klęska Antoniusza jest zupełna i ostateczna, i że po tym, jak armia opuściła go i przeszła na stronę Oktawiana, może on ją oskarżać o zdradę – w obawie przez gniewem męża, wraz z dwiema służebnymi, Charmioną i Iras, zamknęła się wewnątrz wcześniej przygotowanego mauzoleum, po czym wysłała do Antoniusza gońca z informacją o swojej śmierci. Rzymski wódz na wieść o tym – jak relacjonuje Plutarch (*Vit. parall.: Ant.* 76) – rzekł do samego siebie: „Na co czekasz jeszcze, Antoniuszu? Ten jeden i ostatni los zabrał ci powód, by trzymać się życia”²². I wszedł do swego pokoju, odpiął oraz odstawił pancerz, po czym zwrócił się do ukochanej: „Kleopatro, nie nad tym boleję, żem pozbawiony ciebie, bo zaraz tamże przyjdę, ale nad tym, że ja, tak wielki imperator, łapię się na tym, że mnie odwaga kobiety uprzędziła”²³, i zadał sobie cios mieczem w brzuch. Nie umarł wszelako od razu. Królowa z kolei, przekonana, iż wódz już nie żyje, posłała do jego komnaty swego osobistego sekretarza, by sprowadził zwłoki do mauzoleum. Antoniusz wciąż jednak żył i zachowywał przytomność. Gdy Diomedes przekazał konającemu, iż zaszło nieporozumienie, a Kleopatra pozostaje przy życiu, sam kazał się do niej zanieść. Do grobowca wciągnęły go na linach trzy będące tam kobiety, po czym Kleopatra, ułożywszy ukochanego na podłodze, rozdzierała na sobie szaty, nieprzytomnie lamentując. Rzymianin umarł w ramionach tej, która go oszukała, doprowadzając tym samym do jego dramatycznej, a w istocie upokarzającej śmierci²⁴.

²¹ Przeł. Kopek: „Oto zakrwawionymi rękoma trzymasz się liny! Oto wciąż żywy pełniesz do grobu! Oto umierając nawet nie odrywasz się od tej, która jest sprawczynią twojej śmierci!” Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

²² Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów* (z „*Żywotów równoległych*”). Przeł., koment. opatrzył M. Brożek. Wrocław 1996, s. 322.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 323: „Przeniesiono go zatem na rękach ku kracie grobowca. Kleopatra nie otwierała jej, lecz pokazawszy się przez jakieś drzwiczki spuściła powrozy i sznury i do nich przywią-

Kolejny zaś przykład niech będzie dowodem urzekającego piękna oraz delikatności zmetaforyzowanych obrazów, wykorzystujących jeden z najchętniej przywoływanych przez Lipsjusza w dialogu *De constantia* motywów ogrodu i jego uprawy. Niewielki *passus* demonstruje niezwykle bogactwo: zestroje brzmieniowe, krótkie człony wewnątrzdaniove, wybijane płynnie powracającymi przysłówkami-spojnami: „*alias*”, „*alibi*”, przeplecionymi liczebnikiem „*aliquot*”, technikę łączenia spójnikami w pary przymiotników i rzeczowników pokrewnych semantycznie, wreszcie hendiadyczne pary („*decerpt ac destringit*”) i zdrobnienia (II 11):

*Atque ut ii qui magna plantaria habent, arbores alias transferunt, alias inserunt, alias excidunt, eaque omnia perite administrant et in bonum ac fructum, sic in vasto hoc mundi agro Deus, scientissimus enim ille Cultor est, et alibi onerosos aliquot familiarum ramulos defringit, alibi hominum aliquot folia decerpit ac destringit. Iuvat hoc stirpem, at illi cadunt et haec volant ludibrium ventis*²⁵ / A jako ci, co wielkie sady mają, insze drzewa przenaszają, insze szczepią, insze wycinają, a to wszystko umiejętnie sprawują, a ku dobremu i dla owoców, tak Bóg na tej szerokiej roli świata, bo On jest barzo umiętny Rolnik: na niektórych miejscach oblamuje kilka ciężących gałązek domów albo familij, indziej kilka listów ludzi uszczknie i zemknie. Pomaga to szczepowi, ale gałązki i te listeczki latają na pośmiech wiatrom.

Spod pióra Piotrowicza, tropiącego każde słowo oryginału, wyłania się obraz niemal nienaruszony, oglądamy bowiem wciąż subtelny i finezyjny wizerunek człowieka-szczepu czy metaforę wielopokoleniowych drzew genealogicznych, pielegnowanych w Boskim ogrodzie świata.

W przypadku z kolei egzemplum tyrana Syrakuz Dionizjosa II Młodszego (405–343 p.n.e.), który po utracie władzy w 344 r. wskutek swych okrutnych rządów resztę życia spędził w Koryncie, gdzie – jak głoszą anegdoty, a źródła nie potwierdzają – miał założyć szkołę i gdzie umarł w samotności i ubóstwie, pisze Lipsjusz (II 15): „*ludum Corinthi aperiet, ipsae fortunae verus ludus*”²⁶ / „w Koryncie szkołę otworzył, a sam w szkole szczęścia”. Interesująca gra znaczeń słowa „*ludus*” na określenie „zabawy” czy „igrzyska” (ma więc sygnalizować, jak los zakpił z władcy, jak stał się on igraszką Fortuny, jego natomiast egzystencja żalonym widowiskiem²⁷), zarazem zaś wskazującego na szkołę niższego rzędu, a zatem

zanego Antoniusza ciągnęła do góry z pomocą dwu kobiet, jedynych, jakie z sobą wzięła do tego grobowca. Obecni mówią, że nic żałośniejszego nie widziano w życiu. Ociekającego krwią i walczącego ze śmiercią ciągnięto go w górę, a on wyciągał do niej ręce i tak wisiał. Bo nie była to praca łatwa dla kobiety. Kleopatra z wplątanymi w sznury rękami, z twarzą napiętą, z trudem ciągnęła go do góry, gdy te z dołu pomagały jej i same się z nią męczyły. W ten sposób osiągnęła go, ułożyła i pochyłona nad nim rozdarła szatę, i bijąc się w pierś rozszarpywała ją rękami, i własną twarzą ocierała zeń krew, nazywała go swym panem, mężem, władcą, i prawie już zapomniiała całkiem o swoich nieszczęściach w tej boleści nad jego losem” (*Vit. parall.: Ant. 77*).

25 Przeł. Kopek: „I jak ci, którzy mają wielkie szkółki, jedne drzewa przesadzają, inne nasadzają, a jeszcze inne wycinają, słowem pracują nad nimi ze znajomością rzeczy – dla ich dobra i owoców, tak też na tym olbrzymim polu świata [czyni] Bóg. Najbiegłym jest On bowiem Rolnikiem; w jednym więc miejscu odłamie z dużych rodzin [tj. z całych rodzinnych drzew genealogicznych] kilka obciążających je gałązek, w innym z poszczególnych ludzi kilka listków delikatnie uszczknie i oberwie. Wspomaga to całe drzewo, mimo że tamte gałęzie padają na ziemię, a liście ulatują porwane wiatrem”.

26 Przeł. Kopek: „otworzył w Koryncie szkołę, a sam prawdziwą zabawką fortuny w szkole życia / prawdziwą igraszką samego losu”.

27 Wspomina o tym m.in. C y c e r o n w *Rozmowach tuskulańskich* (C i c. Tusc. 3, 27).

przeznaczoną dla dzieci, którą podobno otworzył i w której rzekomo uczył z dyscypliną w rękę ów Dionizjos²⁸, nie ginie w staropolskiej translacji dzięki literalnie oddanej metaforze²⁹.

Powyższe równoległe wywiedzione z oryginału i tłumaczonego tekstu egzemplra pozwalają nabrać głębokiego przekonania, że mamy oto przed sobą osobliwą formę przekładu, który jest filologiczną kopią, ale (zabrzmiałoby paradoksalnie) właśnie dlatego zawiera jednocześnie cechy imitacji i emulacji na poziomie języka. Nie chodzi jednak o model naśladowania oparty na ambicji przewyższenia wzoru, tylko o ideał oddania mowy łacińskiej w polszczyźnie prozy filozoficznej (mało przecież wtedy giętkiej) i uczynienie z niej tworzywa najwyższej sztuki, „bezwstydnej” wobec manierystycznego modelu Lipsjuszowej łaciny. Wiele zatem wskazywałoby na to, iż XVI-wieczna polszczyzna udźwignęła ciężar filozoficznej dysputy i pozwoliła reanimować wiarę – wyrażoną już wcześniej m.in. przez Leonarda Bruniego w pracy *De interpretatione recta* (ok. 1420) – „w zdolność tłumacza do oddania wszystkich aspektów przekładanego dzieła przy równoczesnym dochowaniu wierności oryginałowi”³⁰:

Jak bowiem ci, co kopiują portrety, biorą z nich ukształtowanie, chód oraz postawę całego ciała i nie na tym się koncentrują, co mieliby sami stworzyć, lecz co stworzył ktoś inny, podobnie co się tyczy przekładów, tłumacz doskonale całym swoim umysłem i wolą przetworzy samego siebie i przekształci niejako w pierwotnego autora i skupi się na tym, aby odtworzyć ukształtowanie, postawę, chód i całą postać oraz kształt i barwę jego tekstu. Skutek, jaki z tego wyniknie, będzie godny podziwu.

Skoro bowiem styl prawie każdego pisarza ma sobie tylko właściwą postać, na przykład styl Cicerona jest rozlewny i bogaty, Salustiusza skąpy i zwięzły, Liwiusza wzniosły a zarazem nieco chropawy, to dobry tłumacz przekładając każdego z nich dostosuje się do niego w taki sposób, że osiągnie swoistą postać każdego z tych stylów. [...] Siłą rzeczą bowiem wydany jest tłumacz na łup stylu wypowiedzi tego, kogo tłumaczy, i tylko wówczas będzie dobrze zachować sens, gdy sam wejdzie i wplecie się w jego zawile okresy, a zarazem we właściwe znaczenia słów poszczególnych i w ogólny obraz stylu. To jest najlepsza metoda przekładu: zachować postać stylistyczną oryginału tak, aby mu nie zabrakło wdzięku i piękna. Lecz choć każde trafne tłumaczenie jest trudne, ponieważ wymaga, jak wyżej powiedziałem, spełnienia wielu różnorodnych warunków, najtrudniejszy jest przekład tego, co autor oryginału napisał rytmicznie i ozdobnie³¹.

Paradoksalnie jednak owa akcentowana tu przyległość przekładu wobec wzorca, przekładu hojnie wpuszczającego na teren polszczyzny bogactwo oryginału, sta-

²⁸ Zob. Cic. *Epist.* 9, 18, 1: „*Dionysius... Corinthi dicitur ludum aperuisse* [Mówi się, że Dionizjusz otworzył szkołę w Koryncie]”.

²⁹ Inne jeszcze, udane, jakkolwiek drobne, przykłady dosłownego odwzorowania pierwowzoru przez Piotrowicza: I 13: „*exercitus tui doloris* [wojsko twej boleści]”; „*in hoc pulcherrimo mundi corpore* [w tym ozdobnym ciele świata]”; I 20: „*Fatum veluti praesultor est et funem ducit in mundi ista chorea* [nieodmiennosc jest jakoby wódz i ciągnie powróz w tańcu tego świata]”; II 20: „*melle tibi tempero exemplorum* [ocukruję-ć ją miodem przykładów]”; I 6: „*ex hoc pelago maerorum* [w tym morzu frasunków]” i także: „*a limine mortis* [od progu śmierci]”; I 7: „*scintilla... boni ignis* [iskierka dobrego ognia]”; I 7: „*civilis... belli flamma* [wnętrznej wojny płomień]”, i także: „*manu, quod aiunt, tangam tuum ulcus* [dotknę się ręką wrzodu twego, jako mówia]”, itd.

³⁰ A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000, s. 93.

³¹ Leonardo Bruni Aretino, *De translatione recta ad Bertum Senensem (O poprawnym przekładaniu)*. W: Ciceron, Św. Hieronim, Burgundiusz z Pizy, Leonardo Bruni, *op. cit.*, tekst łac.: s. 174, 176; tekst pol.: s. 175, 177.

wała się niekiedy – jakkolwiek w sposób niezamierzony – antytezą siebie samej, bogactwo zamieniając w dziwactwo. Dosłowność tłumaczenia tak oto okazuje się i zaletą, i wadą jednocześnie. Dlaczego zaletą (a te są dominujące), można było zaobserwować na przykładach tutaj zaprezentowanych. Osobliwe wady natomiast widać dopiero, gdy wejdzie się w głąb relacji intertekstowej. W związku z tym bowiem, iż nieczęsto podczas prac filologicznych mamy do czynienia z odpowiedniością słowa oryginalnego i tłumaczonego w proporcjach niemal jeden do jednego, czytając pracę Piotrowicza równoległe z pierwowzorem, możemy ze swobodą marnierystycznego zachwytu detalem przyglądać się sztuce przechodzenia czy przemiany albo fraz, albo poszczególnych łacińskich leksemów w ich staropolskie odpowiedniki, naturalnie – z uwzględnieniem należnych kontekstów ich występowania. Ta mozolna, ale w istocie fascynująca praca ujawniła coś, co wolno określić jako symetryczną nierównorzędność przekładu, bo z jednej strony otrzymujemy kalkę oryginału, z drugiej (i w tej samej chwili) doświadczamy semantycznych przesunięć albo zmieniających optykę percypowania struktur metaforycznych, albo uruchamiających tryb ich generowania czy nawet namnażania, w skrajnych zaś przypadkach tworzenia – bez wsparcia oryginału – fraz semantycznie nieprzeniknionych, a tylko sprawiających wrażenie metaforycznych. Oto fragment opisu ogrodu z drugiego rozdziału wtórej księgi dzieła (II 2):

*Animum tuum mentemque percontare: capi se hoc adspectu dicet, imo pasci. Oculos sensumque fatebuntur non alibi libentius se acquiescere, quam in his hortorum areis et pulvillis. Circumsiste, quaeso te, paululum haec agmina florum et augmenta. Vide mihi illum e calyce, hunc e vagina, alium e gemma protuberantem. Vide hunc morientem subito, alium subnascentem. Denique inspice in uno aliquo genere cultum, formam, faciem, mille modis paria et diversa*³² / Pytaj umysłu i myśli swojej, powie, że jej miło tym się bawić i jakoby paść. Pytaj oczu i smysłu, zeznają, że nigdzie raczej nie odpoczywają, jedno w tych krzesełkach i proszkach ogrodnych. Stań troszkę, proszę cię, przy tych kupeczkach kwiatków, patrz sobie jako on jakoby z kubka roście, ten z poszew idzie, trzeci w perły wyskakuje. Patrz jako ten nagle upada, inszy narasta. Na ostatek – patrz jako w jednych rodzaju ozdobę mają, jaki kształt, jaka twarz, będąc sobie w tysiąc sposobów różnemi i różnemi.

Ów staropolski *passus* jest skrajną ofiarą dosłownego potraktowania specjalistycznych terminów pierwowzoru, wywiedzionych przez Lipsjusza z dziedziny botaniki czy sztuki uprawiania ogrodów³³, z którymi Piotrowicz zapewne nie miał

³² Przeł. Kopek: „Umysłu twego i myśli spytaj, a odpowie, że wabi ją do siebie ten widok, co więcej – syci. [Spytaj] oczu i zmysłów, a powiedzą, że nigdzie chętniej nie odpoczywają, niż na tych kłombach i rabatach. Przystań, proszę, na moment przy tych grzędach i rozwijających się kwiatkach. Spójrz, jeden wyrasta z kielicha, drugi z łuski, trzeci z paczka. Zauważ, że gdy jeden nagle więdnie, w jego miejsce zakwita następny. Przyjrzyj się na koniec, jak w jednym [kwiecie] jakiegokolwiek rodzaju kolorystyka, kształt, specyficzne cechy są na tysiąc sposobów podobne i różne”.

³³ Lipsjusz był wielkim miłośnikiem ogrodów i znawcą sztuki ich uprawiania; w czasie, gdy przebywał w Lejdzie, posiadał dwa – jeden w samym mieście, drugi poza jego murami. Lubił tam pracować, prowadzić dysputy z przyjaciółmi czy ćwiczenia ze studentami, cenił sobie odpoczynek w nich. Przyjaźnił się też i korespondował z przyrodnikami, m.in. z lekarzem i w latach 1582–1585 opiekunem ogrodu botanicznego w Lejdzie Rembertem Dodoensem (niderl. Rembert van Joenckema / Rembert Dodonée, łac. Rembertus Dodonaeus (1517–1585)); z wszechstronnie

nigdy kontaktu. Przekłada je więc niemal desperacko, by nie rzecz – bezmyślnie, co daje obraz dziwaczny, jeśli nie absurdalny, tym samym mało rozumiały, choć przecież stwarzający wrażenie intrygującej metafory, której deszyfracja zmusza do aktywnej współpracy intelektualnej czytelnika. Terminy „*area*” i „*pulvillus*” zostały wywiedzione z traktatów o ogrodnictwie Warrona i Kolumelli, mają więc techniczne desygnaty, oznaczają bowiem specyficzne rodzaje klombów: „*area*” (być może Piotrowicz skojarzył to słowo z krzesłem dlatego, że oznacza ono głównie powierzchnię) to podłużne, większe nasadzenie kwiatów; „*pulvillus*” (tłumacz pomylił ten wyraz z „*pulvis*, -*ēris*” „kurz”, „proch”) z kolei to łagodny nasyp ziemi nieco przypominający poduszkę, często obłożony np. kamieniami i obsadzony roślinami, a więc zasadniczo oznacza grządkę czy rabatę. Podobnie specjalistycznym określeniem jest słowo „*facies*”, rozumieć zatem je należy nie jako „twarz”, lecz ogólny kształt i wygląd bądź całego gatunku, bądź jego poszczególnego przedstawiciela; pojęcia zaś *vagina* i *gemma* to przecież nie „pochwa” i „perła”, jak chce „wprostwerbalny” Polak, lecz odpowiednio „luska” oraz „pączek”, użyć których w obfitości dostarczają wspomniane prace Warrona i Kolumelli *De re rustica*.

Piotrowicz tłumaczy literalnie, biorąc pod uwagę najprostsze znaczenia słów, podczas gdy Lipsjusz – nie tylko miłośnik ogrodów i ich znawca, ale i prawnik z wykształcenia – wplata do swego dyskursu terminologię specjalistyczną, czerpaną z wyuczonej przez siebie dziedziny. Spójrzmy na prostą z pozoru frazę Piotrowicza (II 17): „Tak jest jakaś z wiązka i łanuc ch grzechów przed Bogiem”. Sens tego zdania można co prawda odczytać dosłownie, ale Lipsjusz z pewnością odwołał się do dobrze sobie znanej nomenklatury prawniczej: „*Ita nexus et catena quaedam haec criminum coram Deo est*”. Wyraz „*nexus*” w tym przypadku oznacza każdy rodzaj zobowiązania wynikający z prawa, szczególnie zobowiązania do spłaty długu, na mocy którego pożyczkobiorca dostaje się w posiadanie wierzyciela (nawet – wskutek niespłacenia należności – w formie osobistej nie-

uzdolnionym cesarskim posłem w Konstantynopolu Ogierem Busbekiem (niderl. Ogier Ghiselin de Busbecq, łac. Augerius Gisleinius Busbequius <1522–1592>); mieszkającym w Brukseli i tam uprawiającym swój wirydarz filozofem Janem Boisotem (fr. Jean Boisot, zm. ok. 1602) oraz z Karolem Clusium (fr. Jules Charles de L'Écluse, łac. Carolus Clusius <1526–1609>), który w latach 1573–1577 i 1582–1588 kierował ogrodem cesarskim w Wiedniu, a w latach 1593–1609 zarządzał „medycznym ogrodem” w Lejdzie. Udzielali mu oni rad, jak opiekować się roślinami, pomagali mu również pozyskiwać cenne okazy natury. Biograf Lipsjusza – A. Miraeus [cyt. za: *Vita Iusti Lipsi, sapientiae et litterarum antistitis*. W: I. Lipsius, *Opera omnia. Postremum ab ipso aucta et recensita, nunc primum copioso rerum indice illustrata*. Vesaliae: apud Andraeam ab Hoogenhuysen et Societatem, 1675, s. 33], tak o tym pisał: „*Animum studiis fessum ut revocaret ac reficeret, flores et hortos impense coluit, bulbis tuliparum praesertim ab noto ignotoque orbe, per Rembertum Dodonoëum, Carolum Clusium et Ioannem Boisotum, rerum hortensium in paucis peritos, perque amicos alios studiose petitis* [By odwrócić swój zmęczony umysł od studiów, ochoczo pielęgnował kwiaty i ogrody, zwłaszcza bulwy tulipanowe zdobyte ze znanych i nieznanymi częściami świata za pośrednictwem Remberta Dodoënsa, Karola Clusiusa i Jana Boisota, nielicznych ekspertów w sztuce ogrodnictwa, a poprzez przyjaciół chętnie poszukiwał innych]”. Więcej na ten temat zob. Dąbkowska-Kujko, *Justus Lipsjusz i dawne przekłady jego dzieł na język polski*, s. 64–70. Zob. też M. Morford, *The Stoic Garden*. „*Journal of Garden History*” 1987, t. 7, s. 151–175 (zob. zwłaszcza s. 167–169). – J. de Landtsheer, *Justus Lipsius and Carolus Clusius: A Flourishing Friendship*. „*Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*” t. 68 (1998).

woli); pojęcie zaś „*catena/cathena*” wskazuje na warunek lub klauzulę prawną, tj. zadośćuczynienie, odszkodowanie, zapłatę czy na inne konsekwencje prawne; wszystko to razem daje następujący sens przytoczonej frazie łacińskiej (przeł. Kopek): „Istnieje więc w oczach Boga jakieś wiążące zadłużenie czy zobowiązanie do zapłaty wynikające z przewinień”³⁴.

Więcej jest przykładów poświadczających semantyczną dosłowność przekładu, która – nieco przewrotnie – generuje zwroty o metaforycznej wartości lub istniejące metafory po prostu zmienia na inne, niechciane: w miejsce „*ventosa haec durities*” (I 4: „ta próżna hardość/wyniosłość”) w staropolskim tekście otrzymujemy mało zrozumiałą, osobliwą „wietrzną twardość”; „*clavum... recti iudicii*” (II 15: „ster słusznego osądu”) oddaje Polak jako „gwóźdź prawego rozsądku”, bo „*clavus*” w pierwszym znaczeniu to „gwóźdź” czy „ćwiek” właśnie, ale dziełem rządzi przecież nomenklatura nautyczna, która odsyła przy tej okazji do żeglarskiego pojęcia rumpel, samo zaś użycie metafory – do jednego z Cyceronowych listów³⁵; „*conscientiae stimuli*” (I 5: „wyrzuty sumienia”, „skrupuły”) Piotrowicz przekłada jako „żądła sumnienia”, bo „*stimulus*” to również „kolec” czy „ościen”; zabawnie brzmiące w polszczyźnie „powietrze smutne” jako określenie niekorzystnej pogody czy po prostu chłodu jest odpowiednikiem Lipsjuszowego „*aura tristior*” (II 8: „gorsza pogoda”); „obraz żółtawej śmierci” (II 14: „*imago luridae mortis*” – „obraz bladej/sinej śmierci”, w sensie: kaźni czekającej skazańca) z kolei wywiódł Piotrowicz ze słowa „*luridus*”, które co prawda można tłumaczyć jako „pożółkły”, „żółtawy”, jakkolwiek przymiotnik ów w odniesieniu do ludzkiego ciała (a taki jest kontekst) zasadniczo oznacza 'bładość' czy 'siność' spowodowane wykrwawieniem; wyrażenie zaś „*in hoc gyro*” (I 13: „w tym zakresie”, „w tych granicach”) przełożył Polak jako „w tym kole”, bo „*gyrus*” nade wszystko sugeruje przecież i „koło”, i „krag”; wyraz „poważnie” w odniesieniu do farbowania tkaniny pojawia się w tłumaczeniu nie dlatego, że przenośnie w polszczyźnie oznaczał on 'mocno/bardzo', lecz dlatego, iż w oryginale znajduje się przysłówek „*serio*”, a pierwszy jego sens jest właśnie taki, jakim posłużył się Piotrowicz (I 5): „tą szarłatną farbą stałości poważnie ufarbuję” w miejsce: „*hac constantiae purpura serio tingam* [tą purpurą stałości w pełni ufarbuję]”; podobnie stało się w przypadku wyrażenia (I 15) „przez tę... rurę szkód”, choć oddanego wiernie za oryginałem (jakkolwiek w tłumaczeniu ginie aliteracja), to przecież ledwie zrozumiałego w polszczyźnie dlatego, że wyraz „*canalis*”, który wystąpił w polskim dialogu właśnie jako „rura”, użyty został przez Lipsjusza za-

³⁴ Inny przykład użycia specjalistycznej terminologii, tym razem udany, bo dosłowność nie wygenerowała niechcianych lub fałszywych obrazów (II 13): „idź, wiedz, bij, załom mu głowę, obieś go na nieszczęsnym drzewie”; jest to zarazem przykład konstrukcji asyndetycznej, wiernie oddany za oryginałem, por.: „*Abi, duc, verbera, caput obnubito, arbori infelici suspendito*” (przeł. Kopek): „Idź, prowadź, biczuj, głowę zasłoń, powieś na nieszczęsnym drzewie [tj. na szubienicy]”; „*arbor infelix*” jest właśnie wspomnianym określeniem technicznym (jak np. nasza „sucha gałąź”), w istocie więc chodzi o szubienicę, czyli coś, co zostało wykonane z drewna, które nie wydaje owoców (w przeciwieństwie do „*arbor felix*”).

³⁵ Słowo „*clavus*”, rozumiane tu jako „rumpel”, oznacza 'drażek steru', który pozwala utrzymać prosty kurs, a który wymknął się z rąk i stał się powodem skretu, jak u Cyce r o n a (C i c. *Fam.* 9, 15, 3): „*sedebamus enim in puppi et clavum tenebamus [rei publicae]*”.

pewne w sensie znanym z Plauta (zob. Plaut. *Curc.* 476) jako „kanał kloaczny”: „*per hunc... cladium canalem* [przez tę... kloakę klęsk]”³⁶.

Dosłowność niekiedy „osiada” na pojedynczym słowie i prowadzi do subtelnych, lecz istotnych zmian, wynikających z poczynionych przez nią przesunięć semantycznych; tak właśnie się stanie, kiedy występujące w oryginale słowo „*animus*”, użyte przez Lipsjusza w liczbie mnogiej w znaczeniu ‘przekonania’, ‘zapatrywania’ czy ‘poglady’ (II 25): „*Sed corporum istae oppressiones sunt, inquires, hodie hoc exitium, quod etiam a n i m o r u m*” (przeł. Kopek: „Lecz te wszystkie przykłady ucisku dotyczą sfery cielesnej; to, co wyróżnia czasy obecne, to [prześladowanie] przekonani [tj. sfery duchowej]”), w polszczyźnie da literalne „umysły”: „Lecz to uciski na ciała – rzeczesz – ale dziś to znaczniejsza, że u m y s ł o m gwałt czynią”. Wyrażona w tej frazie uwaga, osadzona w kontekście polemicznego wykładu na temat potrzeby pielęgnowania w swym wnętrzu – niezależnie więc od panującej w danym miejscu i czasie religii – prawdy indywidualnych przekonań, może, a nawet powinna być rozumiana w odniesieniu do biograficznych uwarunkowań Lipsjusza, należącego do działającej w ukryciu grupy Familia Charitatis. Poczucie bowiem autonomii wobec dogmatów, *Biblii* oraz zinstytucjonalizowanych kościołów, do których członkowie stowarzyszenia przynależeli tylko z rozsądku, uważając się za duchowo wolnych względem panującej religii kraju, gdzie się osiedlili, było istotnym aspektem ideowym tego niezwyklego ugrupowania humanistów rekrutowanych z wielu krajów Europy³⁷.

Innym zaś razem obserwujemy, jak w polskim tekście wyrażają się określenia, powstałe wskutek niewłaściwego odczytania łacińskich leksemów, np. gdy Piotrowicz myli słowo „*ferrugo* [rdza]” (od „*ferrum* [żelazo]”) z „*frenum* [wędzidło]” i pisze (II 25): „Tedy oto r d z ę na język twój kłada, nie na umysł”, podczas gdy w oryginale czytamy: „*Sed linguae tuae igitur frena ponuntur, non animo* [Lecz wędzidła są więc nakładane na twój język, a nie na umysł]”; gdyby nie otwarta dosłowność przekładu, pozwalająca nie tylko na bliskie przyglądanie się procesowi przechodzenia łaciny w polszczyznę, ale i na witanie u progu tego przejścia każdego bez mała indywidualnego słowa tekstu, „rdzę języka” odczytalibyśmy z pewnością jako jedną z wielu metafor wiernego tłumacza.

Są też w przekładzie takie leksemy, w odniesieniu do których można zaledwie domyślać się, jaką drogą wtargnęły do polskiego dialogu, np. wtedy, kiedy autor tłumaczenia nazywa Marka Antoniusza „odźwiernym rzymskich wojsk” (II 15), podczas gdy w pierwowzorze wyraźnie czytamy: „*lanista Romanorum exercituum* [podlegacz rzymskich wojsk]”; skądinąd wszakże wiadomo, że leksemu „*lanista*” (w podstawowym znaczeniu wskazującego na trenera gladiatorów) na określenie tego, który podburza do przemocy, w stosunku właśnie do Antoniusza użył Cy-

³⁶ Z prób literalnego oddania gier słownych oryginału podjętych przez Piotrowicza wyrażały się zaś niekiedy interesujące, jakkolwiek mało przejrzyste semantycznie, określenia, np. tego, co już minęło i czego sami bogowie już nie cofną: „uchwycić albo nieuczynioną uczynić” jako odpowiednik (I 13): „*reprendere et injectam reddere* [cofnąć i wymazać]” (tj. „uczynić niebyłą”).

³⁷ Na temat Familia Charitatis zob. A. Hamilton, *The Family of Love*. Cambridge 1981. W kontekście biografii samego Lipsjusza szerzej zob. Dąbko wska - Kujko, *Justus Lipsjusz i dawne przekłady jego dzieł na język polski*, s. 37 n., 253 n.

ceron w *Filipikach* (zob. Cic. *Phil.* 13, 40). Zgadywać zatem trzeba, iż słowo „lanista” musiał Piotrowicz błędnie odczytać jako „ianitor”, tj. „pełniący służbę przy drzwiach” (jak łac. „ostiarus”). Tak oto ten, który otworzył drzwi do pożogi, stał się ich strażnikiem.

Tenże zaś sam Marek Antoniusz, który w oryginale mieni się wielorako w świetle semantycznych refleksów określenia „sector”, u Piotrowicza stanie się „naśladowcą”. Trzeba się tu zatrzymać na chwilę, bo oto pośród tych niebywale starannie dopilnowywanych przenosin łacińskich leksemów w polszczyznę obserwować zarazem możemy (tak też było w odniesieniu do omówionego wcześniej wyrazu „animorum”), jakie konsekwencje wyniknęły z mniejszej dbałości w przekładzie o konteksty występowania pojedynczych słów. Swoją propozycję leksykalną Polak zapewne wyprowadził od czasownika „sequi” oznaczającego chodzenie krok w krok za kimś, co pozwalałoby zrozumieć, w jaki sposób Lipsjuszowy „sector [łupieżca]” stał się Piotrowiczowym „naśladowcą”, a więc w istocie „prześladowcą” (słowniki dawnej polszczyzny nie rejestrują jednak takiego użycia słowa „naśladowca”) – jak wskazuje kontekst – Pompejusza Wielkiego i republiki rzymskiej. „Sector” oryginału zaś (II 15): „*Pompeii et reip[ublicae] sector* [łupieżco dóbr Pompejusza i rzeczypospolitej]”, wywiedziony z kolei od „secare”, wyraźnie prowadzi ku przenośnemu określeniu tego, kto skupuje na licytacji mienie pochodzące z konfiskat lub z łupów wojennych, a skoro w wypadku Antoniusza zdobycze, jakie zagarnął, pochodziły z wojny domowej, jawił się on w istocie i łupieżcą, i spekulantem, bo u Cyncerona (zob. Cic. *Rosc.* 80–94, 151–152, i in.) „sector” to tyle, co „emptor atque possessor [kupujący i właściciel]”³⁸.

Gdy z kolei Piotrowicz stanie wobec słowa dającego się zrozumieć co najmniej dwójako, wbrew kontekstowi, a nawet anegdotycznej dokumentacji historycznej podpowiadającej jeden tylko sens, multiplikuje, namnażając znaczenia i tym samym zawiloci, których źródło trzeba najpierw odsłonić, potem zrozumieć, następnie zaś wyjaśnić. Wróćmy zatem na chwilę do wątku tyrańcy Dionizjosa II Syrakuzyńskiego. Po okresie swych krwawych rządów miał rzekomo trafić do szkoły w Koryncie (II 15): „*Videbis eumdem mox infamem, extorrem, inopem, a sceptro (quis credat!) a deferaula devolutum*” (przeł. Kopek: „Wkrótce zobaczysz tego samego jako zniesławionego, wygnańca, ubogiego, który wskutek swego upadku berło królewskie (kto uwierzyłby!) zamienił na różgę [dyscyplinę nauczyciela] / z pozycji króla stoczył się do roli nauczyciela”), co u Piotrowicza wybrzmi następująco: „Obaczysz tegoż zaraz być bezecnym, wywołańcem, ubogim, od *sceptrum* (a któż by się tego spodziewał!) do różgi zwalonym, a od tej – do wiechy kuchennej”. Na końcu frazy staropolski tłumacz zupełnie niepotrzebnie, a jakby bezradnie wobec dwuznaczności słowa „ferula”, dodaje „wiechę kuchenną”, uwypuklając sens łaciński-

³⁸ Zob. też Cic. *Phil.* 2, 65. Cynceron w *Filipikach* pisał, że jak powodem wojny trojańskiej była Helena, tak wojny domowej w Rzymie Marek Antoniusz, por. Cic. *Phil.* 2, 55: „*Ut Helena Troianis, sic iste huic rei publicae belli causa, causa pestis, atque exiti fuit*” (przeł. Kopek: „Jak Helena dla Trojan, tak on był przyczyną wojny w tym państwie, przyczyną zguby i zniszczenia”). Antoniusz w wojnie domowej Cezara z Pompejuszem stanął po stronie tego pierwszego, po śmierci Cezara zaś – przejąwszy dokumenty z kancelarii dyktatora i zagarnawszy skarb państwa – najpierw zawiązał triumwirat z Oktawianem i Lepidusem, po czym sam wszczął wojnę domową o władzę ze spadkobiercą Cezara – Oktawianem.

go leksemu w dwóch aspektach: „*ferula*” jako ‘rózga’, tj. dyscyplina używana do karania w szkole, oraz – idąc za znaczeniem podstawowym – „*ferula*” jako ‘żarnowiec’, z którego wyrabiano właśnie miotły³⁹.

Pozbawiona intertekstowych zakotwiczeń, nieświadoma aluzyjnych gier, wolna od wsparcia wiedzy specjalistycznej dosłowność potrafi nie tylko generować jednak uproszczenia czy prowadzić do semantycznych transpozycji bądź degeneracji znaczeń lub wykołejania retorycznych norm estetycznych, ale i wznosić banalizacje (nawet jeśli utrzymuje sensy podstawy łacińskiej). Jednym z ich świadectw może być użycie przez Piotrowicza słowa „*ruminatio*” – przeniesione do polszczyzny w swym podstawowym znaczeniu (jako ‘przeżuwanie’) tak oto pospolituje frazę przekładu (II 27 <nagłówek>): „Całej mowy zamknięcie, a ku powtórzeniu jej i p r z e ż u w a n i u krótkie upominanie”⁴⁰, podczas gdy należałoby je tu oddać przenośnie jako „roztrząsanie”, „nieustanne powtarzanie” lub „ponowne rozważanie”, jak w Lipsjuszowym pierwowzorze, chętnie i sprawnie wykorzystującym Cyceronowe wyrażenia idiomatyczne⁴¹: „*Sermonis totius conclusio et ad repetendum eum r u m i n a n d u m q u e brevis admonitio*”⁴².

Dosłowność tego niezwykłego XVI-wiecznego przekładu pozwala zaobserwować coś jeszcze więcej: w jaki sposób czy z jakim semantycznym skutkiem pojedynczy polski wyraz, uobecniający się w różnych gramatycznych formach w tłumaczonym dziele, semantycznie obsługuje odmienne leksemy łacińskie oryginału o skądinąd dość rozległych i subtelnym polach znaczeniowych, dlatego też osadzone przez Lipsjusza w ściśle określonych kontekstach. Oto wyselekcjonowane z dzieła przykłady: r z e c z o w n i k i – „postępek” (= łac. *progressus*: poczyniony postęp, rozwój; *scelus*: występki, zbrodnia); „plac” (= łac. *theatrum*: widowia; *theatrum/amphitheatrum*: miejsce widowisk, odgrywania sztuk teatralnych; *palaestra*: miejsce, gdzie się coś odbywa, miejsce ćwiczeń; *scaena*: scena teatralna; *publica villa*: budynek urzędowy na Polu Marsowym); „obyczaj” (= łac. *mos*: zwyczaj, tradycja, uzus społeczny, postępowanie wynika z przyzwyczajenia; *ingenium*: natura, wrodzone usposobienie, przyrodzone właściwości; *modus*: sposób <postępowania>, rodzaj; *genus*, w wyrażeniu *in suo genere*: sposób, modła, tryb <działania>, rodzaj; *usus*: nawyk, pożytek, doświadczenie; wyrażenie: „jako ma obyczaj”, *soleo*: mieć zwyczaj, zazwyczaj coś czynić); „postanowienie” (= łac. *institutio/institutum*: ustanowienie, postanowienie, zarządzenie; *dictum*: rzeczenie, nakaz, rozkaz, polecenie; *sanctio*: nakaz prawny); p r z y m i o t n i k i – „przyrodzony/przyrodny” (= łac. *legitimus*: właściwy, prawowity, zgodny z prawem <natury>, przypisany <przez naturę>; *insitus*: zaszczipiony <z natury>, wkorzeniony; *genitalis*: rodzinny, ojczysty, związany z miej-

³⁹ Odzwierciedla to np. nazwa *Cytisus scoparius* (żarnowiec miotlasty), a z kolei *Ferula communis* (zapalczka pospolita) była ceniona jako miotła zapachowa.

⁴⁰ Jakkolwiek warto zarazem dopowiedzieć, iż w tradycji polskiej znane są użycia czasownika „przeżuwać” w odniesieniu albo do medytacji nad przeczytanym tekstem, albo do powtarzania tego samego bez końca.

⁴¹ Zob. np. Cic. *Att.* 2, 12, 2, gdzie mowa „o codziennym roztrząsaniu [sprawy]” („*de ruminacione cotidiana*”).

⁴² Przeł. Kopek: „Zakończenie całego dyskursu i aby go powtórzyć i ponownie rozważyć, krótkie napominanie”.

scem urodzenia, naturalny od urodzenia; *natalis*: odnoszący się do urodzenia (<o miejscu, ziemi>), rodzinny, ojczysty; *naturalis*: wynikający z natury rzeczy, wrodzony, odnoszący się do przyrody; *cognatus*: krewny, spokrewniony, złączony wspólnym pochodzeniem; *agnatus*: prawowity dziedzic, naturalny krewny); „powszechny” (= łac. *publicus*: publiczny, należący do wszystkich; *communis*: ogólny, wspólny, całościowy, globalny; *universus*: cały, ogólny, globalny); „obłudliwy” (= łac. *futilis*: nietrwały, marny, próżny; *fallax*: złudny, zwodniczy, fałszywy, kłamliwy; *vagus*: błąkający się, niepewny, płochy, niestały); „pospolity” (= łac. *vulgarius/vulgatus*: zwyczajny, normalny, ogólnie dostępny; *communis*: ogólny, wspólny, publiczny, dotyczący wielu; *publicus*: stanowiący wspólną własność, publiczny, należący do / dotyczący ogółu; *plebeius*: ludowy, plebejski, gminny; *popularis*: powszechny, zwykły, przeznaczony dla ludu); c z a s o w n i k i – „namówić” (= łac. *impono*: zwać, szukać, podejść podstępnie; *persuadeo*: mówieniem przekonać, nakłonić); „postanowić” (= łac. *stabilio*: utwierdzić, umocnić, wzmocnić, utrwalić, zrównoważyć; *constituo*: postawić, umieścić, postawić; *facio*: ustanowić, sporządzić, stworzyć; *scribo*: spisać, nakazać, polecić na piśmie; *tranquillo*: uspokoić, wygładzić, ukoić; *repono*: postawić, umieścić, ulokować; *instituo*: ustanowić, zarządzić); p r z y s ł ó w k i – „prawie” (= łac. *recte*: należyście, właściwie, słusznie, prawidłowo; *vere*: prawdziwie; *potius*: niemal, raczej; *ipse*: właśnie); „poważnie” (= łac. *serio*: w pełni, mocno, głęboko, bardzo; *severe*: surowo, z całą powagą).

Przebadany materiał przekonuje, iż dla wielu kontekstowych użyc polskich wyrazów w przekładzie Piotrowicza nie znajdziemy świadectw leksykograficznych, tj. znaczeń zaksięgowanych w dzisiejszych słownikach dawnej polszczyzny. Nie potrafilibyśmy zatem prawidłowo ich zrozumieć, co więcej – w ogóle nie moglibyśmy trafnie odczytać przełożonej treści bez możliwości przeprowadzenia bezpośredniej i tak bliskiej konfrontacji z oryginałem; polskie słowa bowiem za sprawą tłumacza podlegają przeróżnym semantycznym konwergencjom czy wchodzą w przedziwne semantyczne role w tym osobliwym *theatrum* translacji Piotrowicza, wydatnie i na niespotykaną dotąd skalę rozbudowując swe znaczeniowe zakresy.

Praca z przekładem, który tak szczelnie chce przylegać do swego wzorca, przysparza trudności, wymaga nadto szczególnej czujności wobec nawet pojedynczych słów najpierw pierwowzoru, potem tłumaczenia. A słowa te – co oczywiste – nie są słownikowymi leksemami, lecz mają naturę kontekstową; stają się takie, jak autor pragnie, by się stawały w przydanej im intertekstowej fasadzie czy kulturowej bądź intelektualnej aranżacji dzieła. Tłumacz Lipsjuszowego dialogu zaś na ogół odnie- sień tych ani nie badał, ani nawet nie rozpoznawał czy wręcz nie rozumiał ich (podobnie jak nie czuł oczywistych czasem idiomów), przedkładając literę nad sens, słowo nad głębię metaforycznych odesłań i literackich aluzji, w oryginale nierzadko budujących przeciw iluzje znaczeń bądź tworzących simultaniczne multiplikacje, wchodzące ze sobą w stan estetycznego i semantycznego agonu.

Wobec takiej spektakularnej profuzji oryginału praktykowana przez Polaka doslownosc tłumaczenia jest wszelako bardzo cenna. O ile bowiem humaniści pokroju Lipsjusza (wcześniej spośród takich jak on Niderlandczyków m.in. Erazm) sami nie pisali w swym języku narodowym, nic właściwie nie wnosząc do rodzimej genety jego gramatycznej czy leksykalnej architektury, o tyle ideowo-retoryczne

bogactwo ich łacińskich dzieł poprzez właśnie przekłady na europejskie języki wernakularne wtórnie niejako, ale wydatnie i efektywnie przyczyniały się do rozwoju tychże języków, wyznaczając im estetyczny i semantyczny trakt na przyszłość, a im doskonalszy i trudniejszy był wzorzec, tym rozwój bardziej intensywny czy po prostu pełniejszy i pewniejszy.

I niewątpliwie wbrew oczekiwaniom przekład dialogu *De constantia* intencyjnie dosłowny – paradoksalnie i prawdopodobnie wbrew oczekiwaniom samego tłumacza – dosłowny przecież nie jest, ze względu właśnie na... tę swą dosłowność. Bo to ona fabrykowała w polszczyźnie niezamierzone sensy, to ona tworzyła niechciane, czasem kuriozalne metafory, ona to banalizowała semantykę, wycierała aluzje, nie rozumiała specjalistycznej terminologii, nie badała kontekstu; dosłowność ta – rządząc translacją – stawała się imperatywnym narzędziem sięgania po pierwsze, słownikowe znaczenia leksemów; to ta dosłowność... wszystko to szerokim gestem wpuściła do staropolskiego przekładu, zmuszając współczesną badaczkę dialogu do licznych (wy)tłumaczeń z tłumaczenia Janusza Piotrowicza. A choć praca Polaka ma wiele zalet, nie dostrzegł ich kolejny amator Lipsjuszowego dzieła – wspomniany już tu eksjezuista Ignacy Omieciński, wady za to ochoczo i skądinąd bardzo celnie zarejestrował w przedmowie do własnej translacji *De constantia* z 1783 roku:

Już blisko dwa wieki temu, jak pismo te Justa Lipsjusza, godnego po wszystkie wieki nieśmiertelnej sławy krasomówcy i filozofa, uczony niegdyś Janusz Piotrowicz na polski język przetłumaczył. Jeżeliś kiedy, Czytelniku, to tłumaczenie miał przed oczami, a smaku w nim nie widział, nie miej, proszę, podobnego niesmaku w tej mojej pracy. Jeżeliś nie miał, a słyszał kiedy o nim, znowu cię proszę, nie sądź przed czasem, że próżno przedsięwzięłem te dzieło tak dawno przede mną dopelnione. W samym owym dawniejszym tłumaczeniu jawne tego przyczyny znajdziesz. Jako albowiem Piotra w Piśmie Świętym własna jego mowa wydała, że był Galilejczyk, tak uczonego owego Piotrowicza własne jego tłumaczenie wydało, że był Inflantczyk. A zatem mniej będąc w polskim krasomównstwie ćwiczonym, już to krajowe swoje wyrazy w polszczyznę mieszając, już polskie słowa z łacińskich słowników, pomimo wiadomość właściwego onych brzmienia, zasiągając, tak prześliczne owe dzieło Lipsjusza zaczął i wyrazami swojemi pomiszał, że w tłumaczeniu swoim trudnym do zrozumienia i wcale dla czytelnika niesmacznym uczynił się. Szukałem ja więc smaku tej książki w samym jej źródle, to jest w czystej owej Lipsjusza łacinie, a tam go znalazzszy, niosę precudny ten ludzkiego rozumu pokarm do tego Narodowej Mądrości Stołu, któremu służę⁴³.

⁴³ I. Omieciński, *Przenoszący Justa Lipsjusza na polski język do Czytelnika*. W: *Rozumna rada w nachylonej ojczyźnie do upadku rozzumnemu obywatelowi ku ratowaniu się podana, to jest Justa Lipsjusza Księgi dwie o męstwie i stałości umysłu, w roku 1599, gdy niegdyś Belgijum całe pouszczelna nieszczęśliwość niszczyła, w łacińskim języku wydane, a teraz powtórnie, pomimo ciemne owegoż wieku tłumaczenie, jaśniejsze i czystsze na polski język przez księdza Ignacego Omiecińskiego, proboszcza wielednickiego 1783 przeniesione*. Berdyczów: Drukarnia Fortecy Najświętszej Maryi Panny, 1783, k. (5) r–v. Oświeceniowy tłumacz, zgodnie ze znanymi już od antyku praktykami translatorskimi (np. Cyceron), zdanie uznał – odmiennie zatem niż jego poprzednik – za podstawową jednostkę przekładanego przez siebie tekstu, mniej dbając o porządek słów i sposób wyrażania. Dalej w tejże samej przedmowie do czytelnika pisał również o własnej metodzie przekładu (*ibidem*, k. (5)v–(6)r): „Ani rozumiej, żebym go myślami mojemi miał przyprawiać. Znam to, że takowa przyprawa, zwłaszcza gdyby miała być ostra, i czytelnikowi rozzumnemu sprawiłaby obrzydzenie, i własnemu memu rozzumowi na zdrowiu szkodziłaby. Odwołuję się więc do świadectwa samego Lipsjusza [...], że tu żadnego słowa, żadnej rzeczy, żadnej mojej myśli nie przymieszał. W swoim więc (jak mówią) sosie precudne te dzieło przed oczy stawiam. Ani wątpię, że sobie w nim smakować będziesz, albowiem nie słowa ja tu tylko łacińskie na polski język bez uwagi na wyraz

Znajomość łaciny przez Piotrowicza była – wiele na to wskazuje – zwyczajnie szkolna, dość powierzchowna, leksykograficzna; jego polszczyzna natomiast, dlatego właśnie, że tak niewolniczo przyległa do bujnego wzorca, bywała z jednej strony a to nieuważnie czy niefrasobliwie odtwórcza, niemal bezmyślnie „rekonstrukcyjna”, a to mało uwrażliwiona na polisemantyczną urodę łaciny, ciasna czy hermetyczna leksykalnie, z drugiej natomiast (z tego samego wszakże powodu) – niekonwencjonalna, nowatorska, awangardowa, nawet jeśli czasem i kuriozalna.

Abstract

JUSTYNA DĄBKOWSKA-KUJKO The John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0001-9873-5555

LITERALNESS OF TRANSLATION—PROBLEMS AND CONSEQUENCES THE CASE OF THE OLD-POLISH TRANSLATION OF JUSTUS LIPSIUS' DIALOGUE “DE CONSTANTIA” (“ON CONSTANCY”)

The authoress makes Justus Lipsius' work *De constantia* (1584) in its old-Polish translation by Janusz Piotrowicz entitled *O stałości księgi dwoje* (1600) (*On Constancy in Two Books*) the subject of her paper. She analyses the specificity of translating the Latin text into Polish with special attention paid to literality as a translation method. Referring to the textual material, she demonstrates that this method requires deep understanding of cultural and intertextual context to make it a valuable instrument for rendering the original sense and rhetorical property. On selected samples of Piotrowicz's translation she shows how literality may stress, enrich as well as impede interpretation of the text. Carrying out a comparative analysis, she shows that faithful reproduction of translation basis does not always guarantee complete agreement with the lexis and semantics of the original work, and that it may lead to misunderstanding, trivialization, and even total deformation of the original author's intention and the source text.

Justyna Dąbkowska-Kujko reveals and accentuates the essence of Piotrowicz's preserving the lexical, stylistic, and conceptual fidelity, emphasising at the same time that literality, although a great advantage, may sometimes lead to overinterpretation or to generating metaphorical structures that are absent from the source text. Conclusions indicate that faithful reproduction of a Latin text into Polish should not solely result from proper understanding the original language anchored in context and referring to specialist terminology of the source text, but it also is a philosophical and aesthetic issue, it calls for precision, vigilance, for a deep reflection upon the translated work and its intercultural and polysemantic potential.

onych przenoszę, ani się do sposobu mówienia łacinnikom zwyczajnego przywiązuję, ale stosując się do wyrazów ojczystemu językowi własnych, na rzecz samą i na istotę onej mam pilną baczność”. Więcej na temat strategii przekładowych Omiecińskiego zob. Dąbkowska-Kujko, *Justus Lipsjusz i dawne przekłady jego dzieł na język polski*, s. 185–196.

ADAM POPRAWA Wrocław

BAJRONICZNY MROŻEK O PEWNYM EPIZODZIE PRZEKŁADOWYM

We wspomnieniowej prozie *Jaworzno* powraca Sławomir Mrożek do wczesnych lat pięćdziesiątych, kiedy był pracownikiem krakowskiego „Dziennika Polskiego”. Obowiązki reporterskie wymagały nieraz wyjazdów w teren, które młody autor odbywał służbowym autem z przydzielonym kierowcą (jak widać, propaganda nie szczędziła kosztów ani udogodnień). Podczas jednej z owych dziennikarskich delegacji pojazd wyprzedził na szosie kolumnę więźniów obozu pracy w tytułowym Jaworznie, eskortowaną przez uzbrojonych strażników. W wyniku doprawdy lakonicznej wymiany spostrzeżeń między szoferem a Mrożkiem okazało się, iż ten pierwszy krytycznie patrzy na socjalistyczną rzeczywistość. Ujawnienie takiej perspektywy zmusiło autobiograficznego bohatera do rozważań nad własnym stanowiskiem, głównym problemem utworu staje się (by posłużyć się słynnym Orwellowskim terminem) analiza dwójmyślenia. Nim jednak do niej dojdzie, pisarz charakteryzuje siebie z perspektywy czterech i prawie pół dekady (pierwodruk eseju pochodzi z paryskiej „Kultury” z roku 1985):

Miałem dwadzieścia jeden lat i co dopiero stał się cud: z biednego maturzysty, z nieudanego studenta – żegnaj, wyższe wykształcenie, z bezdomnego buntownika – żegnaj parafiańska rodzino, jam raczej lord Byron, wyniosło mnie na Pana Redaktora z samochodem [...]¹.

Skąd nagle lord Byron w stalinowskiej Polsce? I to pod piórem późniejszego autora *Śmierci porucznika*, który (autor oczywiście, nie porucznik) wielokrotnie, słowem i kreską, kontestował tradycję romantyczną². Zaczynają działać ironie, bo nie jedna. Jasne jest zatem, że bajroniczna maska dla pisarza wspominającego młodość nie może nie być ironiczna. Co więcej, negatywnym kontekstem takiego Byrona nie są (ogólne) społeczeństwo, polityka ani obyczaje, lecz „parafiańska rodzina”. Inne autobiograficzne teksty Mrożka pozwalają uznać ów hiperboliczny kontrast – Byrona i rodziny – za wręcz szyderscy, skoro około 10 lat przed powstaniem przywołanego eseju, 11 II 1974, zapisał diarysta:

1 S. Mrożek, *Jaworzno*. W: *Varia*. T. 1: *Życie i inne okoliczności*. Wybór, wstęp, oprac. T. Nyczek. Warszawa 2003, s. 93.

2 Problem jest zresztą nader złożony. Zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderscy*. Warszawa 1973, *passim*. – A. Werner, *Racjonalistyczna groteska*. W: *Polskie, arcy-polskie...* Warszawa 1987.

„Muchy srają, będzie wiosna” – oto mądrość cała, jaką wyniosłem z rodziny, posag mój. Tylko to zawdzięczam swojemu pochodzeniu. Reszta jest moja. Co dziwnego, że niewiele w sumie mam?³

Owszem, konstatacja ta pełni również funkcję autokreacyjnego solilokwium, pochodzi wszak z dziennika, niemniej pozostaje wystarczająco mocna, by (późniejszego, przypomnę) przeciwstawienia sławnej figurze angielskiego poety – genealogii własnej, Mrożkowej nie uznawać wyłącznie za retorycznie kontrolowaną przesadnie (takie korzenie rodzinne nie wymagałyby kontry aż byronowskiej), lecz za przedsięwzięcie ironiczne, z którego i lord Byron nie wychodzi bez szwanku. Został przecież przywołany, wciągnięty do zgoła nieswojej i pomniejszającej przestrzeni. Można zasadnie przypuszczać, iż wcale złożona konstrukcja podmiotu powstała w celu zaszyfrowania autobiograficznego epizodu: w tym samym bowiem czasie, kiedy Mroźek jeździł w teren, by zbierać materiały do socrealistycznej publicystyki, tłumaczył on poezję George’a Gordona Byrona⁴.

W roku 1951, na łamach warszawskiego tygodnika społeczno-literackiego „Wies”, pod nagłówkowym tytułem *Ha! Brawo lordowie...* ukazał się zestaw sześciu wierszy Anglika przełożonych właśnie przez Mrożka (tytuły polskie uzupełniam oryginalnymi): *Oda (An Ode to the Frames of the Frame Bill)*; *Na królewską wizytę w grobowych podziemiach (On a Royal Visit to the Vaults)*; *Stance (Stanzas)*; *Podróż przez Cephalonię (Journal in Cephalonia)*; *Pieśń dla towarzyszy Ned Ludd’a (!)* (*Song for the Luddites*); *W trzydziestą szóstą rocznicę moich urodzin (On this Day I Complete my Thirty-sixth Year)*⁵. Dwa spośród tych utworów przedrukował „Przekrój” w 1954 roku, trzeci zaś, *Stance*, w roku następnym pojawił się w krakowskim „Echu Tygodnia”, w nieco zmodyfikowanej wersji przekładowej i z incipitowym tytułem⁶. We wszystkich trzech publikacjach wiersze Byrona w tłumaczeniu Mrożka opatrzone zostały komentarzem Leszka Herdegena⁷.

Niebłaha przyczynę trzykrotnego zaistnienia takiego tandemu stanowiła zapewne okoliczność międzyludzka: obu panów łączyła przyjaźń zadziergnięta jeszcze w szkole średniej. O rok starszy Herdegen debiutował długo wcześniej (w znaczeniu relatywnym, idzie o początki młodych autorów) niż Mroźek, dużo publikował, parał się krytyką literacką, pracował również jako wewnętrzny recenzent wydawniczy. Trwałym śladem edytorskim ich relacji pozostaje pierwsza książka Mrożka, *Półpancerze praktyczne*, której redaktorem był właśnie Herdegen⁸. Píše Anna Nasiłowska:

³ S. Mroźek, *Dziennik*. T. 2: 1970–1979. [Przeł. fragm. z jęz. fr. A. Stańczyk, z jęz. ang. M. Urbanowski, B. Śmietana. Przypisy M. Urbanowski]. Kraków 2012, s. 258.

⁴ Mroźek samodzielnie uczył się angielskiego, o czym wspomina jeden z jego szkolnych kolegów. Zob. S. Szlachtycz, *Hipek i chłopcy z ferajny*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 297, s. 35.

⁵ J. G. Byron, *Ha! Brawo lordowie...* Przeł. S. Mroźek. „Wies” 1951, nr 37. Wszystkie cytaty z Mrożkowych tłumaczeń utworów Byrona pochodzą z tego źródła.

⁶ J. Byron: *Pieśń dla towarzyszy Ned Ludd’a (!)*. Przeł. S. Mroźek. „Przekrój” 1954, nr 476; *Podróż przez Cephalonię*. Przeł. S. Mroźek. Jw.; *** (*Gdy bić się o wolność...*). Przeł. S. Mroźek. „Echo Tygodnia” 1955, nr 4.

⁷ L. Herdegen: *Poeta rewolucyjnego romantyzmu*. „Wies” 1951, nr 37; *Byron nieznan*. „Przekrój” 1954, nr 476; *Poeta nie tylko miłości i śmierci*. „Echo Tygodnia” 1955, nr 4.

⁸ Zob. strona redakcyjna w: S. Mroźek, *Półpancerze praktyczne*. Kraków 1953, s. 4. Gwoli ścisłości: pierwszym, jak mówią bibliotekarze, drukiem zwartym pisarza była opublikowana

Albo inicjatywa wydania zbioru bardziej literackich tekstów Mroźka wyszła od Herdegena, albo Mroźek sam pomyślał, że warto skorzystać ze stanowiska przyjaciela; przerabianie gazetowych kawałków na książkowe było zaś krokiem milowym w rozwoju wciąż uczącego się warsztatu pisarza⁹.

Nie sposób dzisiaj określić, jak intensywnie Herdegen redagował Mroźka. Jeśli uwzględnić charakterystyki psychologiczne obu młodzieńców, rekonstruowane na podstawie wspomnień, to Herdegen wydaje się typem mocniejszym, pewniejszym swego. Czy zatem Mroźek często ustępował nieco starszemu, czy przeciwnie, z uporem bronił tego, co i jak napisał? Rzecz nie do definitywnych orzeczeń, powtórzmy, warto niemniej mieć świadomość, że za niektóre rozstrzygnięcia w pierwszej książce Mroźka odpowiada Herdegen. Być może on też zaproponował przyjacielowi przetłumaczenie kilku wierszy Byrona...

W latach realizmu socjalistycznego publikowanie przekładów ściśle podporządkowano polityce, aczkolwiek Byron miał się wtedy wcale nieźle: *Giaur* wyszedł drukiem w roku 1952, a *Don Juan* ukazał się aż trzykrotnie, rok po roku w 1953, 1954 i 1955¹⁰. Również w tamtym okresie zaczęła się starannie przygotowana i ogłaszana przez Państwowy Instytut Wydawniczy seria „Z Pism Byrona”: w roku zatem 1954 tom 1 *Wiersze i poematy*, w tymże roku wspomniany *Don Juan* (powtórzony w serii w roku 1955), w następnym roku *Wędrowki Childe Harolda. – Dramaty*; dla bibliograficznego porządku dodać wypada, iż kolekcję domknęły w roku 1960 *Listy i pamiętniki*. Nad edycją całości czuwał orędownik Byrona – Juliusz Żuławski, także jego tłumacz, późniejszy monografista i redaktor wyborów. Warto przecież zauważyć, że przekłady Mroźka z tygodnika „Wies” były pierwszymi nowymi polskimi translacjami Byrona po wojnie.

Mimo, można by sądzić, sprzyjających okoliczności wydawniczych, należało jeszcze Byrona ideologicznie podrasować. A właściwie nie ma tu przeciwstawienia: reinterpretacja angielskiego poety, zgodna z założeniami politycznymi Polski Ludowej, ułatwiała, potwierdzała czy praktycznie nawet stanowiła niezbędny warunek jego funkcjonowania w literackim obiegu. Taką wykładnię dzieła i biografii pisarza przygotowali zarówno Herdegen dla publikacji prasowych, jak i Żuławski dla porządnych edycji książkowych.

Już zresztą tytułowi Byronowskiego zestawu we „Wsi” wyznaczono rolę mocnego sygnału nadającego lekturze pożądany kierunek. Periodyk był płachtą o formacie trochę większym od A3, górną połowę strony zajęły wiersze, dolną artykuł Herdegena. Nad tym wszystkim, czcionką pogrubioną w stosunku do tej użytej w tytule omówienia, słowa: *Ha! Brawo lordowie...* Owszem, to początek *Ody*, wiersza otwierającego zestaw (acz wykrzyknik zastąpiono w tytule wielokropkiem), niemniej w semantyce zaczynają się dziać cokolwiek osobliwe rzeczy. Wygląd strony przypomina więc antyarystokratyczny manifest, skoro zaś publikacja uka-

wcześniej w tym samym roku 16-stronicowa broszura S. Mroźka *Opowiadania z Trzmielowej Góry* (Warszawa 1953), w której brak informacji o przygotowaniu redakcyjnym. Mimo że ukazała się w nakładzie 25 220 egzemplarzy (zob. kolofon (*ibidem*, s. 16)), jest dzisiaj białym krukiem.

⁹ A. Nasiłowska, *Mroźek. Biografia*. Kraków 2023, s. 181–182. Autorka powraca wielokrotnie do relacji Mroźka i Herdegena (*ibidem*, *passim*).

¹⁰ Zob. J. Smulski, *Przekłady z literatury zachodniej*. Hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. Łapiński, W. Tomasiak. Kraków 2004, s. 235.

zała się w polskim periodyku o nazwie „Wies”, na myśl przychodzą wysoko cenione w ówczesnej propagandzie buntury chłopskie¹¹. Nie wiadomo, kto nadał tytuł wyborowi sześciu wierszy, w każdym razie Mrozek najpewniej już wtedy dostrzegał dziwność sytuacji, w której buntownikiem klasowym stawał się Byron, lord Byron. Właśnie, wyrażenie „lord Byron” przemieniło się w coś na kształt frazeologizmu, w każdym razie częściej się chyba pisze o lordzie Byronie niż np. o hrabim Fredrze, arystokratyczny tytuł Anglika pełni poniekąd funkcję nazwy własnej, zastępuje imię. Lord Byron tedy w gniewnej apostrofie miałby się zwracać do klasy lordowskiej, co sugeruje tytuł.

Gdyby odbiorca „Wsi” z początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku żywił jeszcze wątpliwości, jak powinien Byrona postrzegać, komentarz Herdegena *Poeta rewolucyjnego romantyzmu* dopowie wszystko aż nadto wyraźnie. Autor nazywa opisywaną postać „największym poetą angielskim” tudzież „największym poetą Wielkiej Brytanii”, lecz pozostaje to aksjologią gołosłowną, skoro zagadnienie estetyki Byronowskiego dzieła sprowadza się w artykule praktycznie do jednego epitetu, kiedy krytyk nazywa *Stance* „pięknym lirykiem”. Herdegen przeciwstawia odrzucenie twórcy przez ojczyznę jego afirmatywnej recepcji w „ZSRR i krajach demokracji ludowej”, zajmuje się nade wszystko politycznymi sensami dzieła i biografii pisarza. Nie unika przy tym ideologicznych nadużyć, jak również przekłamań: „Przed audytorium kapitalistów i polityków wystąpił Byron z odważną mową w obronie gnębionych tkaczy”¹². Rozpoznajemy język socrealistycznej propagandy, a chodzi o słowa Byrona wygłoszone 27 II 1812 w Izbie Lordów. Miał wówczas rzekomo zauważyć, iż „klasa robotnicza jest bardzo upośledzona”¹³. Herdegen nie podaje źródła cytatu ani autora przekładu, w każdym razie Byron bynajmniej nie użył kategorii znanej później z marksistowskiego wokabularza, aczkolwiek nadmienił ironicznie o „główniej zbrodni Ubóstwa” („*the capital crime of Poverty*”¹⁴; angielski przymiotnik „*capital*” współtworzy kolokacje oznaczające karę śmierci). Posiadał też poeta „pasję, która nurtowała [go] w walce z wrogami ludu aż do końca życia”. „Wróg ludu” z kolei wchodził w skład nader groźnych określeń propagandy czasów stalinowskich. Powiada wreszcie Herdegen, iż „sam Byron starał się przewyciężyć swój »byronizm«”¹⁵, co z powodu zastosowanego bezokolnicznika brzmi już jak relacja z zebrania z lat pięćdziesiątych, na którym winny składał samokrytykę. Nie trzeba dodawać, że język użyty przez komentatora był językiem epoki, skoro jeszcze w 1954 roku Żuławski pisał, iż Byron „nie ustawał [...] w atakach na formujący się kapitalizm światowy”¹⁶. Oba nieco późniejsze teksty Her-

¹¹ W roku 1951 przypadała akurat szumnie fetowana 300 rocznica rebelii chłopskiej dowodzonej przez A. Kostkę-Napierskiego. Obchody zrelacjonował i okolicznościowy komentarz napisał redaktor S. M r o z e k (*Tam, gdzie było główne ognisko chłopskiego buntu*. „Dziennik Polski” 1951, nr 174 [pod kryptonimem „mroź”]; *Porównania czorsztyńskie*. Jw., nr 175).

¹² H e r d e g e n, *Poeta rewolucyjnego romantyzmu*.

¹³ Cyt. jw.

¹⁴ *Byron's Three Parliamentary Speeches*. Na stronie: https://petercochran.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/house_of_lords_speeches.pdf (data dostępu: 29 VIII 2025).

¹⁵ H e r d e g e n, *Poeta rewolucyjnego romantyzmu*.

¹⁶ J. Ż u ł a w s k i, *Słowo wstępne*. W: [G. G.] B y r o n, *Wiersze i poematy*. [Wybór, wstęp, przypisy J. Ż u ł a w s k i. Przeł. Cz. J a s t r z e b i e c - K o z ł o w s k i]. Warszawa 1954, s. 7. Inna rzecz,

degena, dołączone do Mroźkowych tłumaczeń Byrona w „Przekroju” i „Echu Tygodnia”, są w zasadzie powtórzeniami pierwszego z tygodnika „Wies”.

Na początek drukowanego tam zestawu wierszy wybrano *Ode*. Tytuł przekładu jest genologicznym skrótem, Byron nazwał bowiem wiersz: *An Ode to the Frames of the Frame Bill*¹⁷, co następny (po Mroźku) tłumacz Witold Chwalewik oddał wyrażeniem *Oda przeciw autorom ustawy o ochronie warsztatów*¹⁸. Tytuł nie najłatwiejszy do przełożenia z powodu gry słów w oryginale, niemniej wersja Chwalewika opisowo sygnalizuje znaczenie i od razu powiadamia o konkretnie historycznym: utwór Byrona był zatem bezpośrednim odniesieniem do ówczesnych wydarzeń¹⁹. Mroźek pozostawił w tytule jedynie nazwę gatunkową, wprowadzając tym samym napięcie między literacką tradycją (przygotowanie kulturalne odbiorcy odsyła go do tego, co zna z historii literatury i co kojarzy z odą) a poniekąd publicystyczną zawartością wiersza.

Poezja Byrona, jak wiadomo, respektowała reguły tradycyjnego wierszowania; u Mroźka, niestety, wersyfikacja nieco szwankuje. Nie zdecydował się mianowicie na stałą miarę (np. 13-zgłoskowca, co uczynił Chwalewik), jego linijki liczą 11, 12 bądź 13 sylab, dlatego też rytm się nieraz zachwiewa, zwłaszcza w hemistychach przedśredniówkowych. Osłabił też Mroźek kapitalną, mocną pointę. Byron skonstatował, iż z administracją należy postąpić równie bezwzględnie, jak ona postąpiła z buntownikami: „*That the frames of the fools may be first to be broken, / Who, when asked for a remedy, sent down a rope*”²⁰. W przekładzie Chwalewika: „*Radzę najpierw tym głupcom szkielety połamać, / Co zamiast lek wynaleźć dobry, stryk przysłali*”²¹. U Mroźka natomiast finałową krytykę nieoczekiwanie poprzedza – niezgodna z wersją angielską – zapowiedź nadziei: „*to prawo głupców umrze zanim się narodzi... / Mieli dać lekarstwo, a przysłali – sznury*”.

Intrygująco natomiast rozegrał tłumacz pewną scenograficzną lub krajobrazową metaforę. Byron zatem: „*Gibbets on Sherwood will heighten the scenery*”²². Chwalewik: „*Szubienice na Sherwood niech ożywią pejzaż*”²³; twórca przekładu dołożył oksymoron, przypisując narzędziom egzekucji zadanie ożywienia. Mroźek posłużył się metaforą architektoniczną, sugerując przy okazji sensory odsyłające do teologii i egzystencjalizmu: „*podeprze się niebo przeszłami szubienic*” – o pustym niebie, oznaczającym świat bez Boga, nieraz w latach czterdziestych i pięćdziesią-

że znana z socrealizmu frazeologia spory już czas temu powróciła w lewicowej publicystyce oraz w artykułach badaczy zainspirowanych marksizmem.

17 [G. G.] Byron, *An Ode to the Frames of the Frame Bill*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*. Introd. L. Stephan. New York 1907, s. 1281.

18 [G. G.] Byron, *Oda przeciw autorom ustawy o ochronie warsztatów*. W: Byron, *Wiersze i poematy*, s. 93 (przeł. W. Chwalewik).

19 Chodzi o ustawę stanowiącą reakcję na wystąpienia luddystów, czyli tkaczy z manufaktur, którzy niszczyli maszyny: ich wprowadzenie ograniczało liczbę zatrudnionych. Zob. J. Żuławski, przypis do wiersza *Oda przeciw autorom ustawy o ochronie warsztatów*. W: *Wiersze i poematy*, s. 492–493. Taki temat okazał się nader atrakcyjny w socrealizmie.

20 Byron, *An Ode to the Frames of the Frame Bill*, s. 1282.

21 Byron, *Oda przeciw autorom ustawy o ochronie warsztatów*, s. 94.

22 Byron, *An Ode to the Frames of the Frame Bill*, s. 1282.

23 Byron, *Oda przeciw autorom ustawy o ochronie warsztatów*, s. 93.

tych mówiono. Obraz szubienic w funkcji filarów wymyślił niedawny student Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej.

Satyra *Na królewską wizytę w grobowych podziemiach* wymaga objaśnień historycznych. Gdy przyszył król Anglii Jerzy IV nadzorował przygotowanie dlań miejsca wiecznego spoczynku, odkryto, iż w tej samej krypcie pochowano Henryka VIII, a później Karola I, ściętego w trakcie wojny domowej w XVII wieku, stąd „Henryk bez serca – sąsiadem Karola bez głowy”²⁴. Nieżyjący od stuleci władcy stają się w wierszu Byrona wampirami, w makabrycznym koncepcie efektem zmieszania ich szczątków okazuje się potwór kolejny, Jerzy IV. U Mrożka nie ma wampirów, imię trzeciego króla też nie zostało wymienione. Tłumacz uogólnia: „Bo cóż skryją groby – gdy martwi pospołu, / żywego tworzą króla z prochu i popiołu”. Byron kpi ostro, przezywając przyszłego króla „*sceptred thing*”, co można przełożyć „berlową rzecz”, poza tym w odniesieniu doń stosuje zaimek „it”²⁵, zastępujący zazwyczaj nazwy przedmiotów. Mroźek posłużył się komicznym określeniem niepozbowionym złośliwości i mianował trzeciego z władców jednym z „tragarzy korony”.

Stance w Mrożkowej wersji po pierwszej lekturze wydają się ujednoznacznieniem niuansów stylistycznych i znaczeniowych możliwych do wyczytania w *Stanzas* Byrona. „Gdyś walczył o Wolność w swym kraju daremnie” – takie rozpoznanie nie jest tym samym co początek oryginału: „*When a man hath no freedom to fight for at home*”²⁶. Owszem, kiedy brak możliwości walki o wolność we własnym kraju, jak chyba również: kiedy walki o wolność w kraju nie potrzeba... Wiersz z jednej strony potwierdza legendę Byrona jako międzynarodowego bojownika o tęże wolność, z drugiej jednak okazuje się formą dystansu wobec legendy, skoro sprawa walki wydaje się także wypadkową losu, może nawet gry. Angielski poeta rzecze „*Let him*”, pozwól, pozwólcie mu, niech bije się gdzie indziej, Mroźek zaś używa poważniej brzmiącej apostrofy (podczas gdy na początku Byron mówi o bohaterze w trzeciej osobie): „poła bitwy poszukaj w ojczyźnie sąsiada”. Ale właśnie: poszukaj, jakby wolność nie stanowiła imperatywu, lecz coś mniej zobowiązującego, powiedzmy: drugi wybór. Zakończenie wiersza: „*Then battle for Freedom wherever you can. / And, if not shot or hanged, you'll get knighted*”²⁷. Jest tu niewątpliwie ironia, skoro udanym finałem wolnościowych dążeń miałyby się okazać pasowanie na rycerza, obrzęd traktowany tu przez autora zapewne nie do końca na serio (jak w poprzednio omawianym utworze nie odczuwał respektu dla władzy królewskiej). Mroźek też przełamuje patos: „O Wolność walcz! – a gdy cię stryczek nie tknie / na pewno jej pierwszym zostaniesz rycerzem”. Pierwszy rycerz implikuje dalsze liczebniaki porządkowe, niczym, nie przymierzając, współzawodnictwo pracy w czasach, gdy przekład Byrona został wydrukowany.

Z roku 1823 pochodzi stanowiąca całość utworu sestyna *Journal in Cephalonia*:

²⁴ Zob. [G. G.] Byron, *Windsor Poetics*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*, s. 1289, przypis 1, lewa kolumna. – L. H[er]d[e]gen, *Przypisy do przełożonych wierszy*. „Wies” 1951, nr 37, s. 4, przypis 3.

²⁵ [G. G.] Byron, *On a Royal Visit to the Vaults*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*, s. 1289.

²⁶ [G. G.] Byron, *Stanzas*. W: jw., s. 1301.

²⁷ *Ibidem*.

*The dead have been awakened – shall I sleep?
 The World's at war with tyrants – shall I crouch?
 The harvest's ripe – and shall I pause to reap?
 I slumber not; the thorn is in my Couch;
 Each day a trumpet soundeth in mine ear
 Its echo in my heart –*²⁸

Poeta, co szczególnie tu ważne, posłużył się typowym dla sestyny układem rymów *ababcc*, tyle że ostatnia para współbrzmień nie została dokończona, domknięcie wiersza okazuje się zadaniem czytelnika. „Zabrakło” czterech sylab, ostatnia najpewniej powinien być czasownik „*hear* [słuchaj]”. Byron wybrał zadowolony w tradycji angielskiej pentametr jambiczny, by wzmocnić efekt niedokończenia²⁹.

Dobrze by więc się stało, gdyby w polskim przekładzie odwołać się i ściśle trzymać 11-zgłoskowca. Wersy Żuławskiego liczą wprawdzie po 11 sylab, tyle że przesunięcie średniówki w pierwszej linijce praktycznie niweczy, a na pewno znacznie osłabia rytmiczną zwartość:

Umarłych obudzono – mam żyć we śnie?
 Świat z tyranami w walce – mam stać z boku?
 Plon dojrzał – miałbym z pola zejść przedwcześnie?
 Nie mogę usnąć; cierń tkwi w moim oku;
 Co dzień mnie trąba, grzmiąc, do boju zbroi,
 Jej echo w sercu moim –

³⁰

Bodaj większym od prozodycznego uchybieniem okazuje się końcówka: Żuławski, skądinąd znawca Byrona, dorymował ostatni wers, osłabiając w ten sposób skonstruowane w oryginale niedomówienie. Owszem, jest myślnik zamiast kropki, ale nie ma już czego się domyślać. Takiego błędu ustrzegł się debiutant w sztuce przekładu Mroźek, tłumacząc *Podróż przez Cefalonię*:

Zbudzili się umarli – a ja mam zapaść w sen?
 Świat walczy z tyranami – czyż kryć się będę?
 I dojrzał plon – czyż przed żniwami drże?

²⁸ [G. G.] Byron, *Journal in Cephalonia*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*, s. 1305.

²⁹ Autor stosował tego rodzaju poetyckie zabiegi. Jeden z utworów G. G. Byrona (*Epitaph*. W: jw., s. 1300) jest domyślnym skatologicznym żartem:

*Posterity will ne'er survey
 A nobler grave than this;
 Here lie the bones of Castlereagh:
 Stop traveller, * **

Odgadujemy, że asteryski zastępują sylaby polecenia „*and piss* [i sikaj]”. Polski tłumacz (G. G. Byron, *Epitafium*. W: S. Barańczak, *Fioletowa krowa. 333 najstawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona*. *Antologia*. Poznań 1993, s. 140) znalazł takie rozwiązanie:

Tu spoczywa Lord C. Nam, w żałobie,
 Nie wypada wręcz uczcić go podlej
 Niż wezwaniem wyrytym na grobie:
 „Przechodniu, stań i *** *****”

³⁰ [G. G.] Byron, *Pamiętnik z Kefalonii*. W: *Wiersze. – Poematy. – Wędrowki Czajłd Harolda*. Przeł. J. Kaspróvicz [i in.]. Warszawa 1986, s. 135 (przeł. J. Żuławski).

Mam łoże – cierni grzędę,
 Co dzień pobudka dźwięczy dla mnie –
 W sercu mym echo –

Nie zaplanował jednak autor przekładu domyślnego rymu. Jeśli zaś idzie o prozodie, to nierówne rozmiary wersów stają się tu wcale funkcjonalne, być może lepiej oddają emocje bohatera niż cokolwiek kulawa wersyfikacja Żuławskiego, aczkolwiek wprowadza ona napięcia między średniówkami a interpunkcją z kreskami myślników.

Ludyci – dzisiaj używa się formy luddyści – są eponimem utworzonym od, na poły legendarnego, Neda Ludda. Komentujący publikację przekładów Herdegen określa go mianem „młodego chłopca [...], który w roku 1811 wtargnął do fabryki galanterii i zniszczył kilka maszyn”³¹. Krytyk stara się usprawiedliwić takie akty ówczesnym stanem świadomości klasowej robotników³², Ludd w wierszu Byrona staje się alegorią buntu, krwawej zemsty i przyszłej wolności. Potem nie zabrakło jednak objaśnień trzeźwiących: edytor Byrona z 1907 roku nazywa Ludda „głupkowskim chłopakiem” czy „półgłówkiem”, „*half-witted lad*”³³. W każdym razie, niezależnie już od stanu poczytalności i historycznego statusu, w wierszu Anglika jest on przywoływany imiennie, co więcej, jego nazwisko mocnym refrenicznym akcentem zamyka pierwszą i ostatnią spośród trzech strof³⁴. Żuławski zdecydował się na wariant uogólniający, w jego przekładzie nikt nie występuje pod imieniem i nazwiskiem. Owszem, można domyślić się fachu buntowników zapowiadających: „Gdy utkamy sukna nowy smug / I członka zmienimy na miecze”³⁵, samego Ludda natomiast z jakichś powodów zabrakło. U Mrożka pojawia się on imiennie, z dwóch kończących Byronowskie strofy klauzul tłumacz zostawił go w jednej, ostatniej: „Wolności drzewo posadził Ned Ludd!” Ta polska wersja stanowiła też nieobojętą politycznie aktualizację, ogólny tytułowy adres *Songs for the Luddites* zastąpiła wszak peryfraza *Pieśń dla towarzyszy Ned Ludd'a*. Ludyci mieli być zatem postrzegani jako bojownicy o wspólną sprawę sprzed niespełna półtora wieku.

Niewątpliwie najtrudniejszym wyzwaniem przekładowym był urodzinowy wiersz Byrona. Utwór składa się z dziesięciu przemysłnie zbudowanych strof, każda liczy trzy wersy 8-zgłoskowe i jeden z czterema sylabami, parzyste linijki drukowane są z pojedynczym (druga) i podwójnym (czwarta) wcięciem. W ową staranną grafię ujęta została potoczysta składnia. Konfrontacja tłumaczeń tym bardziej intryguje, że Mrożka poprzedził Jan Kasprówicz. Przyjrzyjmy się wersjom ostatniej, dziesięcioletniej strofy, zaczynając od oryginału:

*Seek out – less often sought than found –
 A soldier grave, for thee the best;*

³¹ Herdegen, *Poeta rewolucyjnego romantyzmu*.

³² Zob. *ibidem*.

³³ [G. G.] Byron, *Song for the Luddites*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*, s. 1292, przypis 2, lewa kolumna.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 1292.

³⁵ [G. G.] Byron, *Pieśń dla ludyków*. W: *Wiersze. – Poematy. – Wędrowki Czajłd Harolda*, s. 126 (przeł. J. Żuławski).

*Then look around and choose the ground,
And take thy Rest*³⁶.

Jak zachować płynność zdań w takich ramach wersyfikacyjnych – przy statystycznie większej długości polszczyzny? I jeszcze zakończył Byron nacechowanym znaczeniowo od czasów *Hamleta* rzeczownikiem „Rest [reszta/spoczynek]”, zapisując go nadto od dużej litery. Kasprowicz wybrał miarę 9-zgłoskowca (5+4) domykaną pięcioma sylabami wersu czwartego:

Co inni mieli bez szukania,
Szukaj; w żołnierskim tylko grobie
Szukaj posłania, nikt nie wzbrania
Tam spocząć tobie!³⁷

Zniknęła wpleciona przez Byrona sentencja o częstszym znajdowaniu niż szukaniu grobu, zastąpiona omówieniem, oprócz tego, wbrew różnicom statystycznym, Kasprowicz, o dziwo, przegadał krótki tekst: „w żołnierskim t y l k o grobie”, „n i k t c i n i e w z b r a n i a” – tej „waty” (jak określa się słowa przeznaczone do wypełniania ram wersyfikacyjnych lub dla rymu) nie ma w oryginał!

Propozycja Jerzego Pietrkiewicza:

Poszukaj grobu. Znaleźć śmierć w grobie
Łatwiej niż szukać. Żołnierskie łoże
Ziemia da tobie – wybierz je sobie,
A sen cię zmoże³⁸.

Bliżej już zwięzłości oryginału, aczkolwiek niepotrzebnie wkradła się tu sprzeczność w trzecim wersie: jeśli ziemia da, to nie ma w ogóle kwestii wybierania – choć może Pietrkiewicz chciał wzmocnienia ironicznego? Ostatni wers łągodzi dodatkowo eufemizm śmierci, stanowiący u Byrona i tak wystarczająco dobitny zwrot.

Przekład Mroźka, *W trzydziestą szóstą rocznicę moich urodzin*:

Grób mi żołnierski przeznaczony
mocą nieznaną nam wyroczni.
Więc szukaj grobu. Gdyś znużony –
tam spocznij.

Wersja Mroźka wydaje się najbardziej zwarta i potoczna, a przez to bliska oryginału. Tyle że tłumacz osiągnął to za cenę upraszczającego odejścia od znaczeń zapisanych przez Byrona. W przeciwieństwie do Kasprowicza i Pietrkiewicza opuścił rym wewnętrzny w wersie trzecim. Warte jest przecież docenienia radykalne skrócenie wersu ostatniego do trzech sylab! Odpowiednia linijka strofy poprzedniej również liczy trzy sylaby, „oddaj krew!”, ale klauzula męska zmienia sytuację, to inna intonacja niż w wypadku sylab finałowych. Paroksytoniczny akcent zwro-

³⁶ [G. G.] Byron, *On this Day I Complete my Thirty-six Year*. W: *The Complete Poetical Works of Lord Byron*, s. 1307.

³⁷ [G. G.] Byron, *W tym dniu ukończyłem trzydziesty szósty rok życia*. W: *Wiersze. – Poematy. – Wędrowki Czajłd Harolda*, s. 137 (przeł. J. Kasprowicz).

³⁸ G. G. Byron, *W dniu, w którym kończę 36 lat*. W: J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*. Przedm. J. Pietrkiewicz. Warszawa 1987, s. 165.

tu „tam spoczniij” powoduje złagodzone wygaszenie wiersza: wprowadzie ostatnie Byronowskie słowo „Rest” brzmi mocniej, lecz rozstrzygnięcie Mrożka okazuje się właściwym ekwiwalentem.

Polityczne okoliczności publikacji przekładów Byrona w roku 1951 są ważne, dlatego też zatrzymałem się nad nimi. Istotniejsze pewnie jest to, że tłumaczący angielskiego poetę 21-letni Mroźek wcale swobodnie wchodzi w wielką tradycję: dość wspomnieć Mickiewiczowskiego *Giaura*...

I na koniec próba paraleli: czy można zatem odnaleźć niebłahe podobieństwo łączące obu twórców, Mrożka i Byrona? Ich dzieła są raczej obszerne, tak że (jak w przypadkach wielu innych autorów) niejedną zdumiewającą symetrię szczegółów udałoby się wydobyć. Idzie przecież o kwestie ogólniejsze, bardziej w tym wypadku zasadnicze. Pisarstwo obu pozostaje tedy potężną krytyką świata w wielu jego wymiarach. Byrona i Mrożka spowinowaca też sprawa elementarna, czyli język literacki, żaden z nich nie był z założenia wynalazcą nowych form, obaj wybrali środki relatywnie tradycyjne, za pomocą których powstawały utwory doprawdy przełomowe. O Angliku stwierdził Żuławski:

Nie próbował być żadnym nowatorem poetyckich form i poetyckiego języka. Przeciwnie. Jako swoich mistrzów adorował Milтона i jeszcze bliższego mu Alexandra Pope, a będąc duchowym dzieckiem epoki oświecenia kpił zawsze z romantycznych „poetów jezior” [...] ³⁹.

W tej samej – jeśli chodzi o historię literatury – genealogii widzi Mrożka Nasiłowska:

W 1991 roku w Minneapolis Jeff Hatcher, dramaturg i scenarzysta, zapytał Mrożka, w jakim stuleciu chciałby żyć, gdyby miał na to wpływ. Mroźek odpowiedział: w epoce oświecenia. Uzasadził to panująca w wieku XVIII równowagą między naturą a cywilizacją. [...] w dziejach światowej myśli oświecenie jest początkiem nowoczesności. [...] [Mroźek] wołał zdania dobrze napisane od rozwlekłych i niedokończonych, choćby dyktowało je natchnienie ⁴⁰.

Od nieco innej strony i posługując się pojemnym poznawczo bon motem, problem estetycznych preferencji autora ujął omawiający słuchowisko *Rzeźnia* Jan Błoński: „Trudno uznać Mrożka za miłośnika tragedii wierszem. A jednak lubi wieszać psy na awangardzie” ⁴¹.

21-letni Mroźek, oczywiście, nie mógł jeszcze zdawać sobie sprawy z przyszłych wyborów pisarskich, aczkolwiek były one jakąś postacią kontynuacji procesu twórczego już trwającego. Natomiast jako autor *Jaworzna* – w którym porównał się do Byrona – liczył już ponad 50 lat i posiadał nieporównanie większą samoświadomość literacką. Również dwa dziennikowe passusy z lat osiemdziesiątych wskazują na przywiązanie do Anglika, na jego swoiste uwewnętrznienie przez Mrożka. Pierwszy, z 21 I 1980, trudno chyba do końca zrozumieć:

„Kto mówi o zwycięstwie. Wytrwać – oto wszystko”. Rilkego pojmowałem kiedyś chętnie, ale jako wyznanie ponurej rezygnacji, lorda Byrona pojmuję w dalszym ciągu. Jeszcze jedna, w gruncie rzeczy,

³⁹ J. Żuławski, przedmowa w: Byron, *Wiersze. – Poematy. – Wędrowki Czajld Harolda*, s. 29.

⁴⁰ Nasiłowska, *op. cit.*, s. 10.

⁴¹ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Wyd. 2, popr. i poszerz. Kraków 2002, s. 115.

poza przed lustrem. Teraz przedstawia mi się to jako melancholijne westchnienie. Bo istotnie, kto mówi o zwycięstwie? Kto ma zwyciężyć? Oto wszystko – nie w sensie bogactwa, ale tylko tyle⁴².

Cytat pochodzi z przywołanego zaraz austriackiego poety, konkretnie z wiersza *Requiem*, co wyjaśnia Maciej Urbanowski⁴³. I znowu, niczym w *Jaworznie*, cokolwiek niespodziewanie pojawia się Byron, tym razem aprobatywnie przeciwstawiony innemu autorowi. Na czym jednak ów kontrast miałby polegać, co dokładnie nadal pojmuje diarysta? Chodzi o któryś utwór Byrona? Zdarzenie z biografii? A może coś z jego legendy? Kto, pozując, przegląda się w lustrze? Rilke? Byron? Mroźek? Wszyscy trzej? Po chwili autor *Dziennika* wraca do Rilkego, powtarzając jego słowa. Niewykluczone zatem, iż obecność lorda Byrona w przestrzeni mentalnej Mroźka była dlań na tyle oczywista, że w ogóle nie widział potrzeby, by rzecz tłumaczyć. Owo trwające pojmowanie pozostawało w pełni jasne dla piszącego – i to wystarczyło.

W roku 1987 powoli zbliżała się do końca szósta dekada życia Mroźka. W zapisie z 12 I pojawiły się i takie pomysły:

Stary lord Byron. Sześćdziesiątka, powiedzmy. Albo lepiej – więcej jeszcze.

Tylko nie jest pewne, czy to byłoby jakimś argumentem przeciwko młodemu lordowi B.⁴⁴

Ponownie angielski poeta stał się dla Mroźka autobiograficzną maską, tym razem wyłącznie potencjalną, skoro, jak wiadomo, starości nie doczekał (akuratny Urbanowski przypomina w przypisie o śmierci poety, gdy ten liczył 36 lat⁴⁵). Cały zaś koncept sędziwego lorda Byrona był Mroźkowi potrzebny do skrótego postawienia kwestii egzystencjalnej: czy życie jest (najprawdopodobniej) obciążającą ciągłością, czy też następstwem odmiennych faz, epizodów, okresów – dzięki którym przeżywający podmiot może do pewnego przynajmniej stopnia unieważnić, odkreślić się od swoich lat wcześniejszych.

PS W roku 1954 nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazała się antologia poetycka zawierająca utwory o tematyce górniczej⁴⁶. Wprawdzie tego rodzaju motywy mają szacowną tradycję (by wspomnieć o *Heinrichu von Ofterdingen* Novalisa), niemniej *Wiersze górnicze* były jeszcze typową inicjatywą socrealistyczną, aczkolwiek do zbioru weszły także utwory powstałe przed zadekretowaniem kierunku. W tomie znalazły się zarówno teksty poetów dobrze znanych z historii literatury i ówczesnego życia literackiego, jak i anonimowe wzięte z folkloru, wśród nich trzy *Angielskie pieśni górnicze*, dwie z nich przełożył Herdegen, jedną Mroźek⁴⁷. Później już raczej poezji nie tłumaczył.

⁴² Mroźek, *Dziennik*, t. 3: 1980–1989. ([Przekł. fragm. z jęz. fr. M. Kamińska-Maurugeon, z jęz. ang. K. Obłucki. Przypisy M. Urbanowski]. 2013), s. 9.

⁴³ Zob. *ibidem*, przypis 1.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 663.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 663, przypis 1.

⁴⁶ *Wiersze górnicze. Antologia*. Wybór, oprac. A. Włodek. Wstęp Z. Hierowski. Kraków 1954.

⁴⁷ [Autor anonimowy], *O górnikach-tamistrajkach*. W zb.: jw. (przeł. S. Mroźek). – [Autor anonimowy], *Nad brzegami rzeki Dee*. W zb.: jw. (przeł. L. Herdegen). – [Autor anonimowy], *Powstańcie wszyscy górnicy*. W zb.: jw. (przeł. L. Herdegen).

Abstract

ADAM POPRAWA Wrocław
ORCID: 0000-0003-4415-037X

BYRONIC MROŻEK ON A TRANSLATIONAL EPISODE

In 1951, a social-literary weekly "Wieś" ("Country") published a set of George Gordon Byron's six poems translated by Sławomir Mrożek. The print remains almost forgotten episode in the Polish writer's output. The poetic collection was complemented by Leszek Herdegen's commentary. The author of the article analyses the political contexts of the publication and deals with translation criticism while comparing Mrożek's translations with other Polish versions of Byron's poems.

PRZEMYSŁAW PIETRZAK Uniwersytet Warszawski

W SPRAWIE GATUNKOWYCH OBRAZÓW ŚWIATA CZĘŚĆ 2*

Profesor Danucie Ulickiej poświęcam

W poprzedniej części rozważaliśmy ideę porównania gatunkowych i językowych obrazów świata (odpowiednio: GOS i JOS)¹. Zajmijmy się teraz kwestią bardzo ważną dla twórcy tej idei, Witolda Sadowskiego, a mianowicie transpozycją gatunku i jego swoistego światopoglądu w obszary sztuk innych niż literatura. Proces ten wynika – jak twierdzi badacz – z wyraźnej dominacji komponentu wizualnego w GOS i jego transgresji poza system językowy². Ma też, w odróżnieniu od struktur ściśle gramatycznych, stanowić o specyfice modelowania świata poprzez strukturę gatunku.

Trudno obronić tezę o gatunku literackim, który „zawsze wyrasta ponad język” i domaga się, by zawarty w nim model rzeczywistości zaistniał w innym materiale semiotycznym. Przeczy temu, wspomniana już w pierwszej części artykułu, długa tradycja rozmaitych werbalizacji gatunkowego obrazu świata, począwszy przynajmniej od pism romantyków niemieckich. Mimo arbitralności i kontrowersyjności tych werbalizacji są one właśnie próbą dyskursywnego wydobycia wizji człowieka i jego egzystencji z artystycznej formy literackiej. Co więcej, malarskie i muzyczne przykłady naśladowania gatunków literackich nie tworzą szczególnie obszernego zbioru, zwłaszcza w zestawieniu z pokaźną kolekcją obrazów i kompozycji nawiązujących do konkretnych dzieł. Warto jednak postawić pytanie, na ile możliwe jest przeniesienie gatunku literackiego w inny system semiotyczny wraz z jego całym bagażem światopoglądowym, a także czy rezultat takiego przeniesienia będzie rzeczywiście symetrycznym odpowiednikiem literackiego pierwowzoru.

Malarskie wizualizacje gatunkowego obrazu świata

Kiedy możemy mówić o malarstwie odtwarzającym literacki gatunek i czy jest to możliwe bez najmniejszej nawet aluzji do konkretnego tekstu, jaki ten gatunek

* Pierwsza część artykułu *W sprawie gatunkowych obrazów świata* ukazała się w z. 2/2025 „Pamiętnika Literackiego”.

¹ Zob. *ibidem*, s. 189.

² W. S a d o w s k i, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*. „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2, s. 184.

reprezentuje? Portrety Hamleta ujętego w rozmaitych scenach Szekspirowskiego dramatu z pewnością nie formułują żadnego nurtu „tragicznego” w malarstwie europejskim, nawet jeśli uzupełnimy je rzadszymi obrazami Otella. Przedstawienia Falstaffa nie powołują do życia nurtu „komiediowego”, choćbyśmy dołączyli do nich portrety Tytanii. Z kolei o malarstwie mitologicznym albo biblijnym mówimy, mając na myśli zobrazowanie nie tyle wybranego gatunku (jak np. ewangelie, apokalipsa), ile scen i postaci w zgodzie z obowiązującą w danym momencie wykładnią tekstów, z których zostały one zaczerpnięte³. Malarz tworzy zatem nie nowe opowieści za pomocą tych samych tekstowych konwencji mitologicznych czy biblijnych, lecz raczej kolejne ujęcia tych samych wydarzeń i motywów za pomocą nowych konwencji malarskich⁴.

Pytamy więc o dzieło malarskie, którego autor przełożyłby „na sztalugi” konwencje formy literackiej i zastosował je do ułożenia nowego tekstu (w sensie semiotycznym) a nie (bądź nie tylko) do powtórzenia jakiegokolwiek kanonicznego (w danej epoce) przedstawienia literackiej sceny, postaci itp. W strukturze semantycznej obrazu byłby to zatem wariant znaczenia nazwanego w 1939 roku przez Erwina Panofskiego ikonograficznym w sensie wąskim⁵. Historyk sztuki miał na myśli zidentyfikowanie literackiego typu, pozwalające np. w grupie zebranych przy stole i zaniepokojonych czymś mężczyzn dostrzec Ostatnią Wieczerzę, nie zaś spotkanie towarzyskie, w czasie którego ktoś musiał poruszyć nieco drażliwy problem finansowy⁶. Bardzo podobnie rozumuje Sadowski, gdy twierdzi, iż bez znajomości tradycji sielanki nie sposób dostrzec w obrazach, takich jak choćby *Koncert wiejski* Tycjana (wcześniej przypisywany Giorgionemu), czegoś więcej niż utrwalenie zupełnie dziwacznych wyobrażeń na temat życia na wsi⁷. Tyle że polski

³ Teksty te – *Biblia* i źródła mitologii klasycznej – są też dodatkowo zamknięte. Można je opatrywać komentarzami, ale nie można ich pomnażać (stąd idea apokryfu przy ustalaniu kanonu ewangelicznego).

⁴ Wyjątkiem są takie obrazy, jak *Śmierć Marata* J.-L. D a v i d a z 1793 roku – dzieło jawnie nawiązujące do przedstawień chrystologicznych (piety). Jednakże gatunkowa konwencja piety, która można swobodnie przenosić w dowolne miejsce i na dowolne postaci, to konwencja na wskroś malarska, a nie tekstowa (por. ułożenie ciała zamordowanego bohatera rewolucji, znane z wielu klasycznych wizerunków Marii trzymającej martwego Chrystusa).

⁵ Zob. E. P a n o f s k y, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1962, s. 3–32, zwłaszcza s. 14. Analizę ikonograficzną w sensie wąskim miała poprzedzać analiza preikonograficzna, czyli czysto zmysłowa identyfikacja przedstawionych na obrazie kształtów. Z kolei trzeci, najwyższy stopień to analiza ikonograficzna pogłębiona, która obejmuje wartości symboliczne właściwe dla np. epoki, szkoły, narodu. Sądzę, że dla rozważań z zakresu „malarstwo a dzieło literackie” rozróżnienia Panofskiego pozostają w mocy, mimo całej zasadności krytyki, jakiej zostały poddane (badaczowi głównie zarzucano przecenienie roli tradycji literackiej, uniwersalizację sztuki renesansu, wiarę w to, iż odczytanie dzieła uwzględniające wyłącznie jego historyczne znaczenie jest jedynym właściwym – zob. K. M o x e y, *Panofsky's Concept of „Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art*. „New Literary History” 1986, nr 2).

⁶ Przykładem tym (chodzi oczywiście o fresk Leonarda da Vinci) E. P a n o f s k y posłużył się we wczesnym jeszcze wystąpieniu z roku 1931, zatytułowanym *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts* (Transl. J. E l s n e r, K. L o r e n z. „Critical Inquiry” 38 (2012), nr 3, s. 469–470).

⁷ S a d o w s k i, *op. cit.*, s. 185–186.

badacz ma na myśli nie czytelne nawiązanie do konkretnego utworu, a właśnie do konwencji gatunkowych długiej tradycji wielu tekstów.

Spróbujmy rozwinąć to rozumowanie, zatrzymując się na przykładzie z Tycjana: o idyllicznej tonacji *Concerto campestre* z 1509 roku może świadczyć nie tylko sam pejzaż wiejski i jego górzyste umiejscowienie (Arkadia – od czasów Wergiliusza sielankowe *locus amoenus* – miała się znajdować w górach, zresztą zgodnie z rzeczywistym położeniem owego regionu w Grecji⁸), lecz również tak ważny element kompozycyjny gatunku, jak śpiewaczy agon dwóch pasterzy (centrum obrazu), którzy swoje trzody zostawili pod tymczasową opieką kolegi (widocznego z tyłu). Wydaje się zatem, że przynajmniej na poziomie zmysłowych postrzeżeń Tycjan faktycznie odtworzył sielankowy obraz świata.

Ale czy na pewno? Wątpliwości budzi nie tylko mało pasterski strój pieśniarzy i trzymana przez jednego z mężczyzn nie pasująca do sielankowego kolorytu lutnia (zamiast fletni Pana czy dud). Budzi je przede wszystkim obecność dwóch nagich postaci kobiecych, z których jedna uczestniczy w tytułowym koncercie. Kobieta może uczestniczyć w sielankowym konkursie poetyckim (zakładamy, że muzyka towarzyszy tu recytacji) na ogół jako nieobecna adresatka pieśni lub też ich bohaterka, sama wszak rzadko śpiewa i zazwyczaj nie pojawia się bezpośrednio⁹. Sprawa zmienia się częściowo w pasterskim romansie w rodzaju *Diany* Jorgego de Montemayora (XVI wiek) lub *Astrei* Honorégo d'Urfégo (XVII wiek), gdzie powikłane fabuły miłosne wymuszają występowanie wszystkich protagonistów. Jednakże w eklogach, idyllach i bukolikach postacie kobiece, jeśli uczestniczą w zdarzeniach, to raczej w osobnym, niemieszanym płciowo towarzystwie¹⁰. Oczywiście, można założyć, że kobiety na obrazie Tycjana istnieją w nieco innym planie – np. jako nimfy lub boginie, często przywoływane w sielankowej twórczości i faktycznie niewidoczne dla dwóch postaci męskich (podobnie, gdy założymy, że ukazują one alegorię sztuk lub poetyckiego natchnienia). Tak czy inaczej, komentatorzy obrazu Tycjana, choć niemal zawsze podkreślają idylliczny komponent dzieła, to w swoich interpretacjach albo rozszerzają go na wszystkie składniki, albo ograniczają jedynie do tła, oznaki przyjemnego nastroju¹¹. W tym drugim przypadku bohaterami

⁸ J. Sanna z a r o, autor być może najbardziej wpływowego dla nowożytnej sielankowej wyobraźni dzieła *Arkadia* (1504), umiejscawia tę krainę właśnie na szczycie góry Partenion – zob. J. Sanna z a r o, *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Transl. R. N a s h. Detroit 1966, s. 30.

⁹ Jak notuje R. P o g g i o l i (*The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge 1975, s. 16), sielanka to „prywatny męski świat”, w którym kobieta jest zaledwie „seksualnym archetypem”. Warto zwrócić jednak uwagę, że w przywołanej *Arkadii*, kobieta – Massilia, matka Ergasta, jednego z pasterzy – wspomniana została pośmiertnie jako sędzia w poetyckich agonach (a więc w roli zwyczajowo przyznawanej mężczyznom) i w ogóle jako nieomal „boska Sybilla” – zob. Sanna z a r o, *op. cit.*, s. 110.

¹⁰ Por. choćby *Pieśń świętojańska o Sobótce* J. Kochanowskiego albo też *Eklogę XV* Teokryta, której tytuł w obu XX-wiecznych polskich tłumaczeniach brzmi *Syrakuzanki, czyli kobiety na święcie Adonisa* – zob. *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy. Z dodatkiem: Bukolika grecka w Polsce*. Przeł. A. Ś w i d e r k ó w n a. Oprac. J. Ł a n o w s k i. Wrocław 1953. BN II 80. – Teokryt, *Sielanki*. Przeł., oprac. A. S a n d a u e r. Warszawa 1953.

¹¹ Zob. P. F e h l, *The Hidden Genre. A Study of the „Concert Champêtre” in the Louvre*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, nr 2. – E. M o t z k i n, *The Meaning of Titian's „Concert Champêtre” in the Louvre*. „Gazette des Beaux-Arts” 1990, nr z września. – C. L. J o o s t - G a u -

pierwszego planu mają być już nie muzykujący pasterze, lecz np. Apollo uczący Parysa gry na lutni (postać męska z tyłu to wówczas Agelaos, przybrany ojciec trojańskiego królewicza) lub nawet Horacy toczący poetycki bój z Propercjuszem (postacie kobiece na ogół traktuje się jako wyobrażenia Muz)¹². Przymyszczenie odnalezienie literackiego źródła sceny pozwoliłoby na pewniejszą atrybucję gatunkową, wyjaśniającą nie do końca pasujące do tradycji szczegóły. Ale czy takie źródło istnieje?

Zalóżmy jednak, że Tycjanowi mniej zależało na wiernym odmalowaniu tego, co w sielance po prostu „widać”. Być może artystą kierowała chęć oddania przede wszystkim „ducha” poetyckiej formy, jej światopoglądu, owego *Lebensanschauung*, o którym pisze Sadowski. Pytalibyśmy więc tym razem o trzeci poziom malarskiej struktury znaczeniowej, wyróżniony przez Panofskiego jako „pogłębione” znaczenie ikonograficzne, w którym wyraża się postawa epoki, faza w intelektualnych dziejach kultury decydująca o właśnie takim ujęciu tematu¹³.

Lecz jaki jest w zasadzie światopogląd sielanki? Otóż z pewnością nie sprowadza się on do wizji „życia udanego, tchnącego spokojem, gdzie praca nie wykracza ponad ludzkie siły, a drobne utrapienia mają swój malowniczy urok”¹⁴. To stereotypowe wyobrażenie o poezji pasterskiej nierzadko trafia nawet do słowników genologicznych¹⁵. Tymczasem – na co zwracają uwagę Bruno Damiani i Barbara Mujica – ów wiejski świat nie może się uwolnić od dwóch trosk: nieodwzajemnionej miłości i nieuniknionej śmierci¹⁶. Renato Poggioli dostrzega, iż „elegia żałobna” (jako pieśń na cześć zmarłego przyjaciela) pojawia się już w najstarszych zbiorach poezji idyllicznej (*Ekloga I* Teokryta, *Lament dla Adonisa Biona*, *Idylla III* Moschosa, *Ekloga V* Wergiliusza)¹⁷. Wydaje się zatem, że gdy weźmiemy pod uwagę nie pojedyncze utwory, lecz cykle, które one budują (w nowożytności połączone czasem więzami sytuacyjnymi lub wręcz narracyjnymi¹⁸), okaże się, iż dominują w nich dwie nierozdzielne w zasadzie tonacje – radosna oraz żałobna. Poczucie „beztroskiego próżnowania” zostaje zrównoważone nieuchronnym cierpieniem, a przede wszystkim lękiem przed śmiercią¹⁹.

Tę drugą stronę gatunku obrazuje płótno Nicolasa Poussina *Pasterze arkadyj-*

gier, *The Mute Poetry of the „Fête Champêtre”. Titian’s Memorial to Giorgione*. „Gazette des Beaux-Arts” 1999, nr ze stycznia. – R. S. Kilpatrick, *Horatian Landscape in the Louvre’s „Concert Champêtre”*. „Artibus et Historiae” nr 41 (2000).

¹² Zob. Motzkin, *op. cit.*, s. 54–55. – Kilpatrick, *op. cit.*, s. 128–130.

¹³ Panofsky, *Studies in Iconology*, s. 8.

¹⁴ Sadowski, *op. cit.*, s. 185.

¹⁵ Zob. I. Adamczewska, *Sielanka*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*. Red. G. Gazda. Wyd. 2. Warszawa 2012, s. 1017.

¹⁶ B. Damiani, B. Mujica, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*. Lanham, Md. – London 1990. Zamieszczono tu ogólną charakterystykę sielanki jako gatunku, którego świat naznaczony jest śmiercią – zob. E. L. Rivers, *Foreword*. W: jw. Zob. też B. Damiani, B. Mujica, *Introduction*. W: jw.

¹⁷ Zob. Poggioli, *op. cit.*, s. 64–68, zwłaszcza rozdz. *The Funeral Elegy*. Zob. też W. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*. Hanover–London 1983, s. 30.

¹⁸ Przykładem jest przede wszystkim *Arkadia* Sannazara (prosimetrum łączące utwory liryczne z powieścią pasterską).

¹⁹ Tę dwoistość sielanki ma według Poggiolego (*op. cit.*) oddawać dobrze obraz z *Eklogi III*

scy, znane jako *Et in Arcadia ego*. Przedstawia trzech mężczyzn i kobietę stojących przy grobowcu, na którym odcyfrowują napis: „Ja także jestem w Arkadii”²⁰. Istnieje ono w dwóch wersjach: z roku 1627 (Chatsworth House) oraz 1638 (Louvre). Nie jest oryginalne – powtarza typ namalowany po raz pierwszy przez Guercina około 1622 roku. Skupię się na najszerzej rozpoznawanej wersji z muzeum Louvre.

Zazwyczaj wskazuje się *Eklogę V* Wergiliusza jako literackie źródło dla wszystkich trzech obrazów²¹. Ale czy Poussin faktycznie odmalował konkretną poetycką scenę? Czy to rzeczywiście – jak w malarstwie mitologicznym bądź biblijnym – rodzaj artystycznej ilustracji? U Wergiliusza Mopsus wykonuje przed Menalkiem pieśń na cześć zmarłego Dafnisa. Kończy ją apelem o wzniesienie grobu przyozdobionego napisem:

*Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus
formosi pecoris custos formosior ipse*

[Jam Dafnis z lasów, stąd aż po gwiazdy znany
pięknej trzody opiekun, sam jeszcze piękniejszy]²².

W projektowanej inskrypcji zmarły opowiada o własnej chwale, świadomy swej (nie tylko poetyckiej) wartości. Jeśli zatem sentencja z obrazu Poussina ma pozostać w jakiegokolwiek relacji z przytoczonym cytatem, będzie nią chyba gorzka ironia²³. Nawet bowiem gdy założymy (jak chcieli niektórzy komentatorzy), że u francuskiego malarza również przemawia ktoś pochowany w grobowcu, to z pewnością robi on to jako metonimiczna figura śmierci – „tu, w Arkadii, znajdziecie także umarłych”. Tezę tę wzmacnia wcześniejsza realizacja tematu: u Guercina dwaj arkadyjscy wędrowcy przyglądają się niemile zaskoczeni gołej czaszce spoczywającej na postumencie z widocznym napisem. Przynajmniej pierwotnie był to zatem typowy motyw *vanitas*, w zasadzie przeniesiony z przedstawień średnio-wiecznych w klasyczno-renańską przestrzeń²⁴.

Tymczasem motyw obrazu grobowca zaopatrzonego w odpowiednią inskrypcję (istniejącego lub zaledwie ewokowanego w poetyckich wezwaniach) należy do szerokiego repertuaru poezji sielankowej. Staje się on popularny w XVI wieku za

Wergiliusza – jadowitego węża znalezionego w trawie; ujmuje on, zdaniem badacza, zarówno życiodajne, jak i destrukcyjne siły natury.

²⁰ E. Panofsky (*Et in Arcadia Ego. Poussin and the Elegiac Tradition*. W: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on art history*. Garden City, N. Y., 1957, s. 306–315), opisując w 1936 roku historię tłumaczenia *Et in Arcadia ego*, przyjmuje, że podmiot wypowiedzi stanowi tu śmierć (względnie grobowiec) przypominająca o swojej wszechobecności, nie zaś zmarły mieszkaniec sielankowej krainy. Tę wersję przyjmuje za Panofskim również Poggioli (*op. cit.*, s. 79–80).

²¹ Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 302. Badacz odnotowuje jednak i inne możliwe źródła literackie tej sceny (zob. dalsza część niniejszej rozprawy), wątpiąc zarazem, czy istnieje jakikolwiek dosłowny, zwłaszcza klasyczny pierwowzór (*ibidem*, s. 305). O związku obrazu Poussina z *Eklogą V* Wergiliusza pisze także Poggioli (*op. cit.*, s. 79–80).

²² Virgile, *Ecloga V*. W: *Œuvres*. Publiées avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives, des cartes et un index par F. Plessis, P. Lejay. Paris 1981, s. 39.

²³ Prawdą jest, że początek napisu, o który zabiega Wergiliański Mopsus – „*Daphnis ego in silvis*” – zapowiada swoją budową przyszłe „*Et in Arcadia ego*” i rzeczywiście wygląda na jego składniowe odwrócenie – zob. Poggioli, *op. cit.*, s. 80.

²⁴ Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 308–310.

sprawą wspominatej już *Arkadii* Jacopo Sannazara – jej siłę oddziaływania na wyobraźnię europejską trudno przecenić (w samym *cinquecento* wznawiano ją średnio co dwa lata²⁵). Sielankowe *locus amoenus* buduje tam scenę, na której, by tak rzec, Eros przechadza się w nieodłącznej parze z Tanatosem, jak gdyby obaj wzajemnie tworzyli dla siebie lustrzane odbicie²⁶. Grobowiec zaopatrzony w inskrypcję przywodzi bowiem na myśl poetyckie odwrócenie innego częstego w tym poemacie obrazu, a mianowicie wyznań miłosnych wycinanych na pniach arka-dyjskich drzew. Pozostańmy jednak przy motywie funeralnym. W formującej fa-bularną oś wędrówce Sincera (samego Sannazara) po Arkadii natykamy się na ów motyw kilka razy: w *Eklodze IV* w prośbie o zbudowanie grobowca wypowiedzianej przez wyznającego swój miłosny zawód Logista (44)²⁷; w podobnych wezwaniach Clonico w *Eklodze VIII* (108); w *Rozdziale X* w opisie grobu Massilii, matki Ergasta (144); w *Eklodze XII*, która według Panofskiego mogła posłużyć jako źródło dla tematu *Et in Arcadia ego*, choć, podobnie do poprzednich, pasuje do niego tylko częściowo²⁸. Barcinio, śpiewający wraz z Summonzio o śmierci Phyllis i tragedii zakochanego w niej Melisea, rysuje poetycką wizję szczęśliwego grobowca (a więc takiego jak na późniejszych obrazach Poussina), celu pasterskich pielgrzymek, opatrzonego takim oto napisem:

*Quella che a Meliseo sì altera e rigida
Si mostrò sempre, or mansueta ed umile
Si sta sepolta in questa pietra frigida*

[Ta, która dla Melisea tak wyniosła i surową
zawsze się okazywała, teraz łagodna i pokorna
leży pogrzebana pod tym zimnym kamieniem]. [206]

Zwróćmy uwagę, że wyliczone przykłady z dzieła Sannazara (w jednym nie ma słowa o żadnym epitafium) czytane poza kontekstem zdają się mówić o śmierci niejako prywatnej – przyjaciela, matki bądź ukochanej. Według niektórych znawców gatunku jest to w zasadzie charakterystyczna cecha przeżywania śmierci w konwencji sielankowej, z rzadka przyzywającej lęk metafizyczny przed przemianami w ogóle²⁹. W poemacie neapolitańskiego twórcy nie brakuje jednak fragmentów elegijnych przywołujących znaną topikę nieuchronności końca – widać ją np. w *Eklodze V* (śpiewanej także zresztą nad grobem) w lamencie Ergasta na śmierć Androgea:

²⁵ Zob. B. Damiani, *Death in Sannazaro's Arcadia*. W: Damiani, Mujica, *Et in Arcadia Ego*, s. 5.

²⁶ Zob. *ibidem*. O poemacie Sannazara jako możliwym źródle obrazów Poussina pisze również Panofsky (*Et in Arcadia Ego*, s. 314–315).

²⁷ W pracy nad niniejszym szkicem korzystałem z angielskiego przekładu *Arkadii* Sannazara (*op. cit.*). Cytaty z poematu podaję natomiast za wydaniem włoskim: J. Sannazaro, *Arcadia*. Con la di lui vita scritta dal consigliere G. Corniani e con le annotazioni di L. Portirelli. Milano 1806. Liczba w nawiasie oznacza numer strony. Tłumaczenia na język polski przytoczonych w artykule fragmentów dokonała prof. Marta Wojtkowska-Maksymik, której za ową pracę serdecznie dziękuję.

²⁸ Zob. przypis 26.

²⁹ Zob. Poggioli, *op. cit.*, s. 20–21, 68–70, 76–78.

*Ahi cruda morte, et chi fla che ne scampi,
se con tue fiamme avvampi
le più elevate cime?*

[Ach, okrutna śmierci, któż się przed nią uchroni,
jeśli twoimi płomieniami smagasz
najwyższe szczyty?³⁰]. [58]

Ten sam Ergasto – po igrzyskach wyprawionych na cześć zmarłej matki – sięga po wielokrotnie używane w XVI-wiecznej poezji zestawienie cykliczności natury i jednokierunkowego czasu ludzkiej egzystencji:

*Ahi, ahi, seccan le spine; e poi ch'un poco
son state a ricovrar l'antica forza,
ciascuna torna, e nasce al proprio loco:
ma noi, poi che una volta il ciel ne sforza,
vento nè sol nè pioggia o primavera
basta a tornarne in la terrena scorza*

[Aj, aj, usychają kolce, a gdy
odzyskają trochę dawnej siły,
każdy wraca i rodzi się na swoim miejscu;
lecz nam, gdy raz niebo z tego nas ograbi,
wiatr ani słońce, ani deszcz lub wiosna
nie wystarcza, by wrócić do ziemskiej powłoki]. [177]

Te i podobne fragmenty wytwarzają kontekst, w którym cytowane wcześniej epitafia można czytać w zasadzie dwojako: jako wyraz osobistego żalu bądź też jako kolejne świadectwo działania wszechpotężnej siły niszczącej, przed którą nawet Arkadia nie daje schronienia.

Motyw grobowca w pasterskim krajobrazie odnajdziemy u samego Sannazaro jeszcze w *Eklodze I* łacińskiego zbioru *Eclogae Piscatores*. Występuje także licznie poza literaturą włoską, zarówno w epoce poprzedzającej dzieła Guercina i Poussina, jak i w nieco późniejszym czasie³¹.

Wiele zatem wskazuje na to, że – podobnie jak Tycjanowe *Concerto campestre* – arkadyjskie obrazy Guercina i Poussina odwołują się nie do konkretnego tekstu,

³⁰ Owe „najwyższe szczyty” można potraktować jako peryfrazę górzystej Arkadii. Zawołanie to byłoby wówczas dość bliskim odpowiednikiem inskrypcji z obrazów Guercina i Poussina.

³¹ J. Sannazaro, *Eclogae I. Phyllis*. W: *Arcadia and Piscatorial Eclogues*, s. 162. Zob. też A. Chénier, *Mnaïs*. W: *Poésies choisies*. Ed. J. Derocquigny. Oxford 1907, s. 45–46 (jest to parafraza epigramatu Leonidasa z Tarentu, w *Antologii palatyńskiej* oznaczonego jako 7.657, przetłumaczonego przez Z. Kubiak jako *Tęsknota pasterska* (w zb.: *Antologia palatyńska*. Wybór, przekł., oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 59)). – J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Prólogo, edición y notas de F. L. Estrada. Madrid 1946, s. 191–192 (na temat tej powieści i zawartych w niej motywów śmierci zob. B. Damiani, *The Restless Fields of Montemayor's „Diana”*. W: Damiani, Mujica, *Et in Arcadia Ego*, zwłaszcza s. 61–64). – R. Betholaud, *Éclogue sur le tombeau de Salmonius Macrinus*. W zb.: *Anthologie poétique française, XVI^e siècle*. Éd. M. Allem. T. 1. Paris 1965, s. 193. – S. Szymonowicz, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 2, zmien. Wrocław 2000, s. 11. BN I 182. Zob. także utwór *Żałoba* w tomie *Sielanki nowe ruskie* J. B. Zimorowica (Oprac. L. Szerbicka-Ślęk. Wrocław 1999. BN I 287), elegię w formie pieśni wykonanej przez 5 panien u grobu poety, z możliwym odesłaniem do Sannazara, zwłaszcza jego *Eklog V i XI*.

lecz do motywu bardzo często spotykanego w sielance, przede wszystkim nowożytniej. Nie powtarzają żadnej źródłowej sceny, proponują za to interpretację tematu, jakim jest grób w idyllicznym krajobrazie. Każdy z nich robi to nieco inaczej. W dziele malarza włoskiego, historycznie pierwszym, dominuje eksponowanie marności ludzkiego istnienia. Artysta francuski natomiast – zwłaszcza w wersji późniejszej – stawia na tonację jeśli nie elegijna, to przynajmniej medytacyjną³². Zniknęły atrybuty śmierci i rozkładu (czaszka, mysz, mucha), a postacie otaczające grobowiec ukazane są nie w momencie zaskakującego odkrycia, lecz chwilę później, gdy szok ustępuje miejsca spokojnej refleksji. Być może znakiem tej ostatniej jest figura kobieca swoim ubiorem i zamyślonym wyrazem twarzy przypominająca Polihymnię, patronkę poezji sakralnej.

Gdzie szukać w takim razie wizualizacji światopoglądu literackiej sielanki – w beztróskim muzykowaniu wymalowanym przez Tycjana czy raczej w strachu i smutku przenikających z różną siłą obrazy spod znaku *Et in Arcadia ego*? Odpowiedź mogłaby brzmieć: w połączeniu obu tematów. Zwłaszcza jeśli po stronie tradycji poetyckiej ustawimy nie pojedyncze utwory, lecz całe cykle, w których pasterska radość przenika się z gorzkim doświadczeniem przemijania i końca. Wyraźnie Janusowe oblicze gatunku wymagałoby zatem podwójnego malarskiego przedstawienia, gdy tymczasem rozpada się ono na oddzielne typy ikonograficzne, prowokujące do odmiennych refleksji. Co więcej, one także są zróżnicowane. Oba płótna Poussina rezygnują z makabry widocznej u Guercina, ale półtora wieku później (w 1788 roku) Giovanni Battista Cipriani powtarza temat, nie tylko przywracając czaszkę (choć tym razem wyrzeźbioną na grobowcu), lecz wymalowując również strach i przerażenie na twarzach osób zebranych przed mogiłą. Z kolei motyw swobodnej zabawy na tle wiejskiego krajobrazu przeradza się w XVIII-wiecznej Francji w niewolny od kiczu temat wiejskiego święta. Na obrazach Antoine'a Watteau, François Bouchera, Jeana Baptiste'a Patera i Nicolasa Lancreta wyraźnie „poprawiona” natura (sceneria przypomina nieraz klasycystyczne i rokokowe ogrody) staje się oprawą dla wykwintnie ubranych (czasem przebranych) postaci, otoczonych często przez stadko owiec, albo dla suto zastawionych stołów, przy których biesiadnicy nie kierują się bynajmniej pasterskim umiarem. Sielankowe pochodzenie tych obrazów jest oczywiste, ale z pewnością nie zasługują one na miano wizualnego odpowiednika twórczości Wergiliusza, Jacopa Sannazara, Pierre'a de Ronsarda czy nawet piszącego w tym samym stuleciu André Chéniera³³.

W nawiązaniu do wniosków z pierwszej części artykułu, chciałbym widzieć w malarstwie sielankowym nie wizualne odwzorowania literackiego gatunku, lecz jego interpretacje. Inaczej: dokonane w języku malarskim sformułowania gatunkowych obrazów świata, równoważne (choć nie równoznaczne) sformułowaniom

³² Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 313.

³³ Dialog pasterza owiec i pasterza kóz pod sarkastycznym tytułem *La Liberté* autorstwa A. Chéniera (w: *Poésies choisies*, s. 17–23) to jawne szyderstwo z całej w zasadzie idyllicznej tradycji. Życiem na wsi potrafi cieszyć się tylko wypasający własne trzody koziarz. Natomiast dla owczarza, pozostającego na służbie, jego zajęcie to przekleństwo. Co gorsza, marzy on o tym, by dla innych być tak samo okrutnym, jak jego pan. O XVIII-wiecznej poezji pastoralnej osadzonej w dworskości zob. natomiast Poggioli, *op. cit.*, s. 23–24.

znany chociażby ze wspomnianej wcześniej rozprawy Schillera. Eksponują one wybrane konotacje sielanki, zazwyczaj istotne dla okresu, kręgu i szkoły, w jakich powstawały. Reprezentują to, co wolno nazwać osobnymi językami, konkurencyjnymi dla literatury w dzieleniu wyobrażeń o świecie. Języki te są zaś faktycznie odmiennymi systemami kulturowymi, których artystyczne manifestacje mogą wskazywać światy co prawda podobne do siebie, jednakże nie identyczne³⁴. I tak np. płótna Guercina i Ciprianiego sielankowe połączenie wiejskiej beztroski z doświadczeniem śmierci przetwarzają wyłącznie w lęk przed nieuchronnym końcem. XVIII-wieczne malarstwo francuskie z kolei wybiera niemal bez wyjątku radosną zabawę i zaspokajanie potrzeb zmysłów. Na tle tego drugiego późniejsze obrazy Johna Constable'a wyglądają już na dialog z tradycją sielankową. Dokonuje on się poprzez wprowadzanie do krajobrazu wiejskiego elementów „zakazanych” zarówno w poetyckiej, jak i malarzkiej tradycji gatunku (ciężka praca na roli i wszelkie niewygody życia na wsi).

Pytanie, czy wnioski te można rozciągnąć także na inne przypadki przeniesienia literackiego GOS w obszar sztuk wizualnych, pozostaje do rozpatrzenia. Nie będzie to przy tym zadanie proste, albowiem przykładów takich projekcji nie ma wiele³⁵.

Gatunkowy obraz świata i muzyka

Jeszcze większe trudności napotkamy, gdy transpozycji gatunkowego obrazu świata próbujemy szukać w muzyce. Wiąże się to z niełatwą do ostatecznego rozstrzygnięcia kwestią znaczenia w utworze muzycznym, a więc także – pośrednio – relacji muzyki z literaturą. Chodzi przy tym o sytuację, gdzie do tekstu literackiego odsyłać ma sam układ dźwięków, bez towarzyszących mu słów czy działań aktorskich i teatralnych. Z wyrastających z tego założeń kłopotów zdaje sobie sprawę Sadowski i dlatego swoją tezę, zgodnie z którą muzyka może obrazować uczucia będące częścią światopoglądu literackiej formy, nazywa „niejasną i bardzo trudną do analizy naukowej”³⁶. Podobnie jak w przypadku malarstwa i percepcji wzrokowej, badacz zakłada, że aby wywołana przez muzykę postawa, odczucie czy nastrój zostały prawidłowo przyporządkowane do konkretnego gatunku, słuchacz musi wykazać się jego znajomością. Za przykład służy *VI symfonia F-dur* Ludwiga van Beethovena, zwana *Pastoralną*, jako muzyczne wcielenie ideału sielanki ewokowanego poprzez imitację dźwiękowego krajobrazu wiejskiego, odgłosów natury, wiejskich tańców i śpiewów. Bez odpowiedniego doświadczenia literackiego te

³⁴ Trochę jak różnojęzyczne odpowiedniki tych samych pojęć, zawsze nieco inaczej je modelujące – zob. Pietrzak, *op. cit.*, s. 192, 197–199.

³⁵ Sadowski (*op. cit.*, s. 186–187) pisze o litanii i jej odpowiednikach w średniowiecznej architekturze (jak rozeta w gotyckich kościołach), ujawniających „teocentryczną koncepcję czasoprzestrzeni” sugerowaną przez grę stałości i powtarzalności w litanijnej strukturze. Ten znakomity przykład jest jednak dość szczególny: wywodzi się z okresu bardzo silnej unifikacji wszelkich odmian sztuki, ich zjednoczenia wokół niemal identycznych idei i znaczeń (by wspomnieć choćby ważną dla tej epoki symbolikę liczb).

³⁶ *Ibidem*, s. 189.

muzyczne rozwiązania nie uruchamiałyby, zdaniem Sadowskiego, właściwego tła emocjonalnego i zarazem aksjologicznego³⁷.

Ale czy faktycznie sama znajomość gatunku literackiego wystarczy, by usłyszeć jego „wykonanie” w kompozycji muzycznej? Czy, jak to niewątpliwie często odbywa się w percepcji dzieła malarskiego, wiedza tekstowa pomaga zidentyfikować w układzie dźwięków (w malarstwie zaś – barw, plam i linii) odniesienia do utworu, fragmentu, a zwłaszcza całego gatunku sztuki słowa?

Zanim rozpatrzmy te i podobne pytania, spróbujmy choć skrótowo nakreślić wielce skomplikowany problem muzycznego znaczenia. Omawiane zagadnienie stanowi wszak szczególny przypadek owej problematyki³⁸.

W środowisku muzykologów w zasadzie panuje zgoda co do tego, że dane aspekty kompozycji muzycznej mogą w pewnych warunkach mieć jakąś wartość semantyczną. W wersji minimum będzie to znaczenie ściśle strukturalne, formalne (np. sygnały początku i końca utworu, oznaczenia tonacji, budowa kolejnych faz kompozycji, napięcia między tematami)³⁹. Wersja maksimum zakłada natomiast niemal niewyczerpaną zdolność muzyki do desygnowania rozmaitych stanów, bytów, zdarzeń i działań ze świata pozamuzycznego oraz do opisywania zachodzących pomiędzy nimi relacji⁴⁰. Są to jednak stanowiska skrajne. Zazwyczaj bada-

³⁷ *Ibidem*, s. 190.

³⁸ Oczywiście bibliografia tego zagadnienia jest niezwykle obszerna – zob. np. A. Schering, *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941. – L. Keefe, *The Influence of Adam Mickiewicz on the „Ballades” of Chopin*. „The American Slavic and East European Review” 1946, nr 1/2. – Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*. „Kwartalnik Muzyczny” t. 25 (1948). – F. E. Kirby, *Beethoven’s Pastoral Symphony as a „Sinfonia caratteristica”*. „The Musical Quarterly” 1970, nr 4. – W. Coker, *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York 1972. – S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki* (1942). Przeł. A. H. Bogucka. Wstęp H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1976. – Th. W. Adorno, *On the social situation of Music*. „Telos: Critical Theory of the Contemporary” nr 35 (1978). – G. G. Butler, *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources*. „The Musical Quarterly” 1980, nr 1. – S. P. Scher, *Literature and Music*. W zb.: *Interrelations of Literature*. Ed. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi. New York 1982. – E. Tarasti, J.-Y. Paré, *Pour une narratologie de Chopin*. „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1984, nr 1. – M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa 1986. – V. P. Benitez, *Musical-Rhetorical figures in the „Orgelbüchlein” of J. S. Bach*. „Bach” 1987, nr 1. – S. McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, Minn., 1991. – P. Kivy, *A New Music Criticism. W: The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge – New York 1993. – R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Ind., 1994. – R. Will, *Time, Morality and Humanity in Beethoven’s „Pastoral” Symphony*. „Journal of the American Musicological Society” 1997, nr 2/3. – K. Gucałski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Suzanne Langer*. Kraków 1999. – N. Cook, *Theorizing Musical Meaning*. „Music Theory Spectrum” 2001, nr 2. – D. Bartel, *Rhetoric in German Baroque Music. Ethical Gestures*. „The Musical Times” nr 1885 (2003). – D. Carr, *Music, Meaning, and Emotion*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2004, nr 3. – M. Klein, *Chopin’s Fourth Ballade as Musical Narrative*. „Music Theory Spectrum” 2004, nr 1. – E. Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków* (1854). Koment., przekł. J. Giel. Wrocław 2017.

³⁹ Rzecznikiem tego stanowiska był jeszcze w XIX wieku Hanslick (*op. cit.*, zwłaszcza rozdz. „Przedstawianie uczuć” nie jest treścią muzyki), a współcześnie dzielą je m.in. Kivy (*op. cit.*, s. 316–317), Hatten (*op. cit.*, s. 276) oraz Tarasti i Paré (*op. cit.*, zwłaszcza s. 54).

⁴⁰ Owo przekonanie należy do rzadkości, choć nie brak wśród współczesnych badaczy i takich,

cze przyjmują, że możliwości semantyczne muzyki ograniczają się wyłącznie do wybranych elementów kompozycji (pełniących wówczas rolę znaków) i pewnego typu desygnatów. I właśnie w tym szeroko reprezentowanym środku toczy się spór dotyczący natury muzycznego znaczenia, mechanizmów jego wytwarzania i docierania do słuchacza.

Zacznijmy od kwestii samego desygnatu.

Zdecydowanie najczęściej w owym centrum przyjmuje się, iż zewnętrznym znaczeniem dzieła muzycznego są emocje, uczucia i nastroje, czy to odwzorowujące stan ducha kompozytora, czy też wzbudzone dopiero u słuchacza. W nieco zmodyfikowanej wersji tego stanowiska muzyka bywa traktowana jako przedstawienie nie tyle konkretnych afektów, ile ich formy, ich swoistej dynamiki⁴¹.

Inną możliwością – o równie długiej tradycji tak w praktyce, jak i w refleksji muzykologicznej – jest wykorzystanie zdolności imitacyjnych muzyki, nastawionych na świat dźwięków. Dźwięki te wywodzą się głównie z obszaru natury, choć w twórczości nowszej, zwłaszcza w tzw. muzyce konkretnej, nie brakuje też odgłosów cywilizacji⁴².

Wreszcie trzeci obszar znaczeń obejmuje rozmaitego rodzaju konstrukty, które muzyka miałaby naśladować poprzez własną budowę. Ten zdecydowanie najbardziej dyskusyjny pomysł dotyczy spraw tak różnych, jak porządek społeczny (Theodor W. Adorno) i układ sił między płciami (Susan McClary) z jednej strony, a struktura „wartości życiowych” (Wilson Coker) z drugiej⁴³.

Jeśli chodzi o rodzaj znaków przypisywanych muzyce, to można je scharakteryzować, posługując się klasycznym podziałem Charlesa S. Peirce'a⁴⁴.

Tak więc istnieją znaki muzyczne oparte na pewnej konwencji. Obejmują one zarówno sygnały czysto formalne (informujące o kolejnych częściach i fazach kompozycji), jak i desygnaty pozamuzyczne. Przykładów tych drugich dostarcza już niemiecko-angielska barokowa tradycja retoryki muzycznej (traktaty Christophera Bernharda, Johanna Matthesona, Charlesa Butlera⁴⁵), łączenie wybranych

którzy zakładają wręcz podobieństwo między możliwościami muzyki a możliwościami języka – zob. C o k e r, *op. cit.*, s. 18–19. Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku rzecznikiem nieograniczonej w zasadzie literackiej interpretacji muzyki Beethovena był A. Schering, dziedzicząc pod tym względem długą tradycję romantyczną (zob. dalszą część artykułu).

⁴¹ Wyczerpująco temat ten omówiła L a n g e r (*op. cit.*, rozdz. *O znaczeniu w muzyce*, zwłaszcza s. 334, 354). Zob. też G u c z a l s k i, *op. cit.*, s. 86–87. W zasadzie o muzycznej „dynamice”, która może być postrzegana jako ruch emocji, jego niewypełniona treścią idea, pisał już H a n s l i c k (*op. cit.*, s. 72–74, 76–77), upatrując w tym przyczyny błędnego mniemania, jakoby to owa uczuciowa treść była właściwym znaczeniem muzycznego dzieła; podaje on długą listę muzykologicznych traktatów hołdujących temu mniemaniu.

⁴² Zob. K i r b y, *op. cit.* – C o k e r, *op. cit.*, rozdz. *The Iconic Sign, Value and Congeneric Meaning*.

⁴³ Zob. C o k e r, *op. cit.*, s. 151–152, 158.

⁴⁴ Inaczej będzie, w wypadku gdy – jak robi to C o k e r (*op. cit.*, rozdz. *Gesture and Meaning*) – zastosujemy behawiorystyczną teorię sensu Ch. Morrissa, zgodnie z którą znak jest bodźcem, a jego znaczeniem odpowiedź organizmu, zachodząca w określonej sytuacji i czasie. Według autora *Music and Meaning* – odwołującego się także do G. H. Meada i jego koncepcji gestu – każdy składnik muzycznej kompozycji może być znakiem („muzycznym gestem”), jeśli tylko wywoła jakąkolwiek reakcję słuchacza.

⁴⁵ Na ten temat zob. B u t l e r, *op. cit.* – B a r t e l, *op. cit.*

aspektów kompozycji z kategoriami czasowymi (triada harmoniczna jako przechodzenie od przeszłości ku przyszłości⁴⁶) lub estetycznymi (choćaby tonacja mollowa jako „tragiczna”⁴⁷), wreszcie stosowane co najmniej od XVI stulecia tzw. *soggetto cavato* (układanie solmizacyjnych lub literowych zapisów nut w pełnoznaczne wyrazy, często służące za swoisty „podpis” twórcy, jak słynny motyw BACH⁴⁸).

Muzyczne znaki mogą mieć też charakter ikoniczny, co odsyła nas przede wszystkim do wspomnianej wcześniej imitacji natury. Szczyt popularności tej tendencji przypada na przełom XVIII i XIX wieku. Myślenie w kategoriach ikonicznych leży chyba również u podstaw współczesnych koncepcji zakładających analogię między budową dzieła oraz strukturą zjawisk społecznych i kulturowych.

Wreszcie muzyka może znaczyć na sposób indeksalny poprzez cytaty z wyraźnie sfunkcjonalizowanych utworów (pieśni religijnych, marszów wojskowych, tańców ludowych itp.), z popularnych kompozycji twórców klasycznych albo rozpoznawalnych struktur (np. metrum), mających swoistą „aureolę semantyczną” (dawności, taneczności, narodowości itp.)⁴⁹. Indeksalną funkcję pełnią też techniki naśladowcze (odgrywany śpiew ptasi jako znak wiosny).

Pytanie o źródło znaczenia w muzyce to zagadnienie stosunkowo bliskie podobnym dylematom w literaturoznawstwie. W obu przypadkach należałoby wziąć pod uwagę trzy w różnym stopniu podzielane przez badaczy koncepcje, stanowiące, że znaczenie:

a) tkwi immanentnie w dziele muzycznym, umieszczone tam przez twórcę bądź niezależnie od niego; wydobyć sensu może (choć nie musi) wymagać pewnych kompetencji,

b) wnoszone jest z zewnątrz przez odbiorcę,

c) jest konstruowane przede wszystkim przez kontekst, choć kontekst ów (niezadko sam o charakterze znakowym, jak obraz czy film) może wykorzystywać potencjał znaczeniowy kompozycji (np. jej czysto strukturalną narrację, tempo)⁵⁰.

Mimo że wybrane założenia mogą przypominać głosy w sporze o znaczenie i interpretację dzieła literackiego (czasem wywodzą się zresztą z tego sporu), różnica między przedmiotami obu dyskusji wydaje się duża⁵¹. Tekst muzyczny to głównie

⁴⁶ Zob. Ch. Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York 1972, s. 383.

⁴⁷ Zob. Klein, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁸ Zob. Bristiger, *op. cit.*, s. 170–174.

⁴⁹ Zob. Will, *op. cit.*, s. 323–324. – Klein, *op. cit.*, s. 32.

⁵⁰ Jeśli chodzi o wariant pierwszy, to podzielany był on głównie przez twórców i krytyków XIX-wiecznych, przede wszystkim rzeczników pozamuzycznego (szczególnie literackiego) znaczenia kompozycji. W czasach mniej odległych wiarę w autorską intencję znaczeniową „wbudowaną” w strukturę dzieła muzycznego wyznaje Coker (*op. cit.*, s. 20–23), zakładając klasycznie hermeneutyczną sytuację komunikacyjną (w której słuchacz rekonstruuje przeżycia kompozytora, jego doświadczenie, postawę). Do tej grupy wypada też zaliczyć wszelkie studia krytyczne interpretujące strukturę muzyczną w kategoriach społecznych (Adorno, McClary). W większości przypadków dominuje jednak podejście pośrednie między wariantem drugim a trzecim, zakładające negocjację sensu między odbiorcą, kontekstem a budową samego utworu muzycznego – zob. *ibidem*, s. 11–12.

⁵¹ Dyskutujący o znaczeniu kompozycji muzycznej i sięgający po takie terminy, jak narracja muzykologiczna często odwołują się do dorobku badań literackich. Przywoływane są m.in.: Bachtinow-

zapis dźwięków, które ani same w sobie, ani w dowolnych kombinacjach nie są obciążone żadnym pierwotnym znaczeniem. Ich semantyzacja jest na ogół wtórna i skazana na wieloznaczność, jeśli nie wręcz dowolność odczytania. Nawet jeśli opiera się na znanych w pewnym środowisku konwencjach, nie prowadzi do zbudowania systemu pokrywającego całość kompozycji (w wymiarze temporalnym i współbrzmieniowym). A to właśnie gwarantuje język, skodyfikowany, systemowy i dyskretny charakter jego znaków, dzięki czemu dokładnie każdy element językowego tekstu znaczy lub znaczenie wytwarza, samo owo znaczenie ma zaś naturę intersubiektywną⁵². Niezależnie od przyjętej teorii interpretacyjnej jednym z punktów wyjścia dla lektury tekstu językowego będzie zawsze znaczenie systemowe słów i zdań (choćby i negowane w następnym kroku), podczas gdy w przypadku tekstu muzycznego – na ogół będą to dźwięki⁵³.

Wydaje się wszak, że podstawowy problem tej części szkicu – możliwość wpisania literackiego gatunku jako pewnego obrazu świata w kompozycję muzyczną – da się częściowo rozwiązać, jeśli to, co wyodrębniłem jako problem źródła muzycznego znaczenia, przekształcimy w klasyczne pytanie o intencję. Rzecz dotyczy kwestii zasadniczej: czy, mówiąc o muzycznym odwzorowaniu GOS, pytamy o intencję autora, odbiorców (słuchaczy, wydawców, recenzentów, badaczy itp.), czy też może o *intentio operis*?

Wariant ostatni – intencja utworu odczytywana z jego struktury i względnie niezależna od kontekstu – w zasadzie został już opisany: natura muzycznego znaku nie gwarantuje stabilnej podstawy pozamuzycznego znaczenia, skazując je na arbitralny wybór interpretatora. Tym samym otrzymujemy charakterystykę pozycji wyjściowej odbiorcy. W odróżnieniu od czytelnika słuchacz dysponuje dużo mniej ograniczoną przez samo dzieło inwencją i nawet specjalistyczna wiedza tylko w szczególnych przypadkach oraz w niewielkim zakresie może te swobodne poszukiwania zawęzić. A czasem wręcz odwrotnie. Historia zna przypadki śmiałych interpretacji dokonanych nie przez laików, lecz przez poważanych muzykologów. Jednym z nich był Arnold Schering, który w latach trzydziestych XX wieku przyporządkował wielu kompozycjom Ludwiga van Beethovena literackie pierwowzory⁵⁴. Nawet jeśli zignorujemy kompetencje słuchacza, to trudno zaprzeczyć,

ska koncepcja czasu w różnych gatunkach (zob. Will, *op. cit.*, s. 317), tegoż idea dialogiczności razem z dokonaniem rosyjskich formalistów i książką S/Z autorstwa R. Barthes'a (zob. Klein, *op. cit.*, s. 49), a także koncepcja intertekstualności (zob. *ibidem.* – M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. 3 (2004)). Szczególnym przypadkiem są analizy utworów noszących literackie tytuły (patrz dalsza część rozprawy).

⁵² Zob. Langer, *op. cit.*, s. 338.

⁵³ Por. uwagę S. P. Schera (*Verbal Music in German Literature*. New Haven, Conn., 1968, s. 163): „Jako że każde dzieło literackie zbudowane jest ze słów prezentujących pewien rodzaj znaczenia pojęciowego, literatura może – poprzez odpowiednią kombinację słów – komunikować, wyrażać lub przywoływać cały szereg możliwości spoza jej granic. Muzyka, odwrotnie, nie jest zbudowana ze słów i dlatego brakuje jej znaczenia pojęciowego”.

⁵⁴ Zob. A. Schering: *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig 1934; *Beethoven und die Dichtung*. Berlin 1936. Kirby (*op. cit.*, s. 606–607) wspomina o całej, zrodzonej jeszcze za życia Beethovena tradycji interpretacji poetyckiej jego muzyki – tradycji, którą podzielali i rozwijali m.in. E. T. A. Hoffmann, R. Schumann, F. Liszt i R. Wagner.

że jego „postawa semantyczna”, jak określiła to przed laty Zofia Lissa, jest niezbędna dla samego uruchomienia procesu semiozy w odbiorze muzyki⁵⁵. Co może ową postawę wzbudzać? Pośród wielu potencjalnych czynników jeden wydaje się szczególnie istotny, albowiem kieruje uwagę w stronę dość precyzyjnie zdefiniowanych skojarzeń, w tym także literackich. To znaki autorskie, parateksty kompozytora: tytuły, podtytuły, adnotacje w zapisie muzycznym (jak w preludium *Des pas sur la neige* Claude'a Debussy'ego), oficjalne (opublikowane) komentarze. Innymi słowy – intencja twórcy, ale sformułowana *explicitie* oraz podana wykonawcy, słuchaczom i krytykom. Tak wyrażony zamiar kompozytora wydaje się nieodzownym warunkiem sensownej dyskusji o literackich odniesieniach muzyki (a może i o wszelkich jej odniesieniach zewnętrznych) i dopiero po jego uwzględnieniu można zastosować wybrane z przytoczonego przeglądu teorie muzycznego znaczenia⁵⁶. Bez tego najrozleglejsza wiedza literaturoznawcza (także genologiczna) nie sprawi, że w utworze symfonicznym Franza Liszta, oznaczonym w katalogu Searle'a jako 104, usłyszymy historię Hamleta, natomiast w suicie op. 35 Nikołaja Rimskiego-Korsakowa rozpoznamy opowieści z cyklu *Tysiąca i jednej nocy*.

Powtórzmy: chodzi wyłącznie o te autorskie sygnały, które stanowią integralną część kompozycji lub przynajmniej zapisu nutowego. Za wątpliwe i niewystarczające należy uznać wskazówki interpretacyjne, oparte na źródłach nieoficjalnych, trudniejszych do zweryfikowania, jak anegdota, prywatne wspomnienia czy korespondencja. Z takich, często ustnych, przekazów wyrastały nieraz całe teorie interpretacyjne największych dokonań w historii muzyki europejskiej⁵⁷.

Czy to oznacza, że precyzyjna wskazówka kompozytora połączona z odpowiednią wiedzą literacką słuchacza to dwa konieczne i zarazem w pełni wystarczające warunki dla odbioru dokładnie każdego składnika muzycznej całości poprzez literacki intertekst (konkretny utwór bądź gatunek)?

Na to pytanie trzeba udzielić odpowiedzi negatywnej. Choćbyśmy nawet do dwóch wymienionych dodali warunek trzeci – adekwatną kompetencję muzyczną (obejmującą przede wszystkim zdolność rozpoznawania form, tonacji, tematów, gry między nimi, znajomość kulturowych konotacji przydawanych pewnym aspektem dzieła muzycznego) – to jednak literacka interpretacja muzyki nie może opierać się

⁵⁵ Zob. Lissa, *op. cit.*, s. 133: „Symbole muzyczne (*signa artificialia*) posiadają swą siłę wyrazu (*vis significanti*) w różnym stopniu, zależnie od nastawienia odbiorcy”.

⁵⁶ Podobne założenie – o roli środków pozamuzycznych nakierowujących umysł słuchacza – przyjął już przynajmniej w połowie XIX stulecia Hanslick (*op. cit.*, s. 70), a względnie niedawno powtórzył je M. Głowiński (*Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 191): „dzieło muzyczne, gdy ma przekazać treści literackie, musi, w mniej lub bardziej pośredni sposób, wyjść poza swoje tworzywo, musi wprowadzić elementy, które umożliwiłyby traktowanie pewnego zorganizowanego zespołu dźwięków tak, że daje się on odczytać jako przekaz czegoś, czego owe układy dźwięków same w sobie nie przekazują”. Głowiński (*op. cit.*, s. 191–197) pisze zresztą o roli tytułu jako nośnika konotacji literackich, wymienia też wiążące się z tym ograniczenia (jak przypadkowość, arbitralność części z nich).

⁵⁷ Był to chociażby wspomniany przez Kirby'ego (*op. cit.*, s. 606) przypadek Beethovena i rozmów, jakie mieli z nim odbyć jego bliscy znajomi. Podobną historię przytacza Klein (*op. cit.*, s. 25) na temat Chopinowskiej *Ballady F-dur op. 38*, związanej z Mickiewiczowską *Święcią*. O źródłach mitu poetyckiego w cyklu Chopinowskich ballad zob. (co prawda niepozabawione złośliwością) studium Keefer (*op. cit.*).

na relacji wzajemnie symetrycznej. Nie tylko liczne elementy literackiego tekstu (zostaliśmy na razie przy pojedynczym utworze) nie znajdują swojego odpowiednika w kompozycji zbudowanej z dźwięków, ale i w niej samej nie każdy składnik słuchacz w sposób jednoznaczny przypisze do określonej części językowego pierwowzoru. O ile ktoś, kto nigdy nie czytał powieści *Don Kichote* Miguela Cervantesa, może uzyskać jakieś wyobrażenie o niej na podstawie ekranizacji czy przedstawień teatralnych (nawet baletowych), o tyle nie dowie się niemal niczego, słuchając instrumentalnej suity op. 35 Richarda Straussa, z roku 1898 (podtytuły kolejnych części pozostaną dlań zapewne niezrozumiałe).

Przypadek Straussa jest jeszcze względnie prosty, zwłaszcza w niektórych fragmentach odsyłających do konkretnych epizodów opowieści o hiszpańskim błędnym rycerzu (jak *Wariacja I: Przygoda z wiatrakami*)⁵⁸. Dużo większym wyzwaniem będzie dla literacko nastawionego słuchacza *Preludium do „Popołudnia fauna”* (1894) Debussy’ego, swobodna ilustracja (wedle słów twórcy) eklogi Stéphane’a Mallarmégo (1876). Poetycki pierwowzór – choć zawiera elementy narracji – to w istocie monolog wewnętrzny mitycznego Pana, próbującego rozwikłać zagadkę różnicy między snem, jawą a pragnieniem, jak również związku między sztuką (gra na fletni) a erotyzmem (pożądanie wzbudzone przez nimfy). Pełen niedomówień, wieloznaczności, sensu zaledwie sugerowanego, nie zaś nazywanego, jako taki właśnie zainteresował francuskiego kompozytora. Wielu komentatorów próbowało wskazywać precyzyjne analogie łączące dwa dzieła⁵⁹. Jean-Pierre Barricelli odnalazł odpowiednie fragmenty w eklodze aż dla 18 taktów u Debussy’ego. Lecz nawet on przestrzega przed dosłowną interpretacją deklaracji kompozytora, jakoby *Preludium* stanowiło przekład tekstu Mallarmégo „wers po wersie”. Formułę tę rozumie badacz raczej jako próbę oddania w strukturze dzieła muzycznego „następstwa wrażeń” wywołanych przez strukturę tekstu⁶⁰. I wówczas ucieka się – inaczej być chyba nie mogło – do niezwykle subiektywnych, trudnych do zweryfikowania wniosków:

Stąd niejednoznaczność, stąd kruchość. Stąd też inne cechy typowe dla muzyki i poezji: rodzaj ujmującej łagodności, która we wspólnym nam nastroju melancholijnym (bo taka muzyka i poezja są zwykle dość melancholijne) pozwala rozkoszować się złagodzonymi doznaniem, przenikaniem się ukrytych emocji⁶¹.

Czym więc są wskazówki autorskie, parateksty, jakimi kompozytor opatruje dzieło, sugerując jego odbiór literacki? Z pewnością nie formułą przekształcającą tekst muzyczny w idealny odpowiednik tekstu językowego. Proponuję dostrzec w nich następującą instrukcję: spróbuj zrozumieć kompozycję x poprzez utwór y .

⁵⁸ Choć już *Wariacja III: Dialog pomiędzy rycerzem a giermkciem* może odnosić się do co najmniej kilku rozdziałów w powieści M. de Cervantesa Saavedry (np. X, XV, XVIII, XXV lub XXXI według wydania: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przekł. A. L. Czerny, Z. Czerny. T. 1. Wyd. 6. Warszawa 1986).

⁵⁹ Zob. J.-P. Barricelli, *The Ambiguous Fauns of Mallarmé and Debussy. An Essay in Musico-Literary Aesthetics*. „The Comparatist” 1985, s. 57; 61; 63; 65–66, przypis 37. W przypisie 21 na s. 62 badacz wymienia podstawową (przed rokiem 1985) literaturę na temat zależności między preludium Debussy’ego a poematem Mallarmégo.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 63–68.

⁶¹ *Ibidem*, s. 62.

A więc nie tylko powiąż wybrane elementy muzyczne i ich kombinacje, na zasadzie konwencji, imitacji bądź cytatu, z wybranymi składnikami elementów literackich, ale także wydobaż na tej podstawie funkcje owych powiązań, ich role znaczeniowo-twórcze we wzajemnej literacko-muzycznej interpretacji⁶². Różni się to zasadniczo od „usłyszeć *y*”, co sugeruje pełną nieomal rekonstrukcję struktury werbalnej w strukturze dźwiękowej i zarazem całkowite pokrycie tej ostatniej matrycą literacką. Wskazywany przez kompozytora tekst tylko częściowo daje się przenieść w wymiar muzyczny, muzyka zaś jedynie do pewnego stopnia pozwala nasycić się literackim sensem. Tym bardziej że i sama kompozycja jest już zwykle jakąś autorską interpretacją tekstu literackiego, bądź to wpisująca się w aktualną w danym momencie jego recepcję, bądź, przeciwnie, zderzając ją z własnymi wyobrażeniami twórcy⁶³. Może ona przyjąć postawę „na poważnie”, ale może też pobrzmiwać wyraźną parodią (tak chyba da się zakwalifikować niektóre fragmenty suity *Don Kichote* Straussa).

Co się zmieni, gdy zamiast odesłania do konkretnego literackiego utworu znajdziemy w tytule muzycznego dzieła nazwę literackiego gatunku? Instrukcja przybierze wówczas postać: spróbuj zrozumieć kompozycję *x* poprzez gatunek literacki *y*. Niemniej czy nadal będzie to zachęta do wyszukiwania znaczeniowych analogii między wybranymi elementami całości muzycznej a odpowiednimi elementami innej całości, tym razem nieco trudniejszej do uchwycenia niż konkretny tekst? Michał Głowiński w jednym ze swoich szkiców przyjął, że muzyka może odtwarzać najbardziej rozpowszechnione konotacje wybranych form literackich, jak patos ody czy smutek elegii⁶⁴. Lecz w takim razie poszukiwanie obrazu świata jakiegoś gatunku dawałoby raczej banalne rezultaty. Co więcej, działania te ograniczałyby się wyłącznie do form, które nie tylko dysponują charakterystycznym dla danej epoki i społeczności stereotypem, ale jeszcze jest on względnie łatwy do rozpoznania w muzyce. Inne literackie odniesienia gatunkowe pozostawałyby w sferze niejasności lub w najlepszym razie grałyby rolę znaków samej literackości, bez – jak ujmuje to Głowiński – nawiązania do konkretnego programu⁶⁵. Termin „bukoliki” użyty przez Witolda Lutosławskiego w 1952 roku jako tytuł 5 krótkich

⁶² W nawiązaniu do pracy A. Hejmeja *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (Kraków 2012, zwłaszcza s. 25–37) można by powiedzieć, że omawiana sytuacja to odwrócenie tej relacji intertekstualnej, o której pisze krakowski komparatysta: w badanych przez niego przypadkach to utwór muzyczny stanowi intertekst dla utworu literackiego (nazywanego przezeń „partyturą literacką”). Tu zaś intertekstem (również o naturze intermedialnej) będzie właśnie kompozycja werbalna.

⁶³ Odwołuję się tu do koncepcji S. Balusa sformułowanej w artykule *Zagłada gatunków* („Teksty Drugie” 1999, nr 6). Interesuje mnie ona przede wszystkim jako reinterpretacja zależności między poetyką danego tekstu literackiego a jego autorską kwalifikacją gatunkową, często przeczącą strukturze utworu. Sądzę, że z podobną sytuacją (odbioru w „przestrzeni hermeneutycznej” wypełnionej przez tradycję) mamy do czynienia w przypadku dzieł opartych na różnicy dwóch systemów znakowych, np. gdy kompozycja muzyczna odsyła do znanego dzieła ze sztuki literackiej. Nie jest ona jego transpozycją, lecz interpretacją, której nastawienie może się wahać od prób zbliżenia się ile możności do wybranych elementów pierwowzoru po wyraźne akcenty parodystyczne.

⁶⁴ M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*. W: *Poetyka i okolice*, s. 185–186.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 185.

kompozycji fortepianowych niemal automatycznie przywołuje wiejskość i ludowość. Oba te pojęcia łatwo przypisać cyklowi opartemu wszak na zbiorze *Puszczą kurpiowska w pieśni*⁶⁶. Lecz jakie stereotypowe konotacje powiązane są z esejem, aforyzmem, sonetem, nowelą lub choćby epigrafem⁶⁷? Ponownie wypada stwierdzić, że wiele zależy od słuchacza. Przynotujemy dwa przykłady takich świadectw muzycznej „lektury”, dokonanej przez specjalistów.

Leon Markiewicz umieszcza dzieła Bolesława Szabelskiego, zaopatrzone w literackie tytuły – *Wiersze, Sonety, Aforyzmy* – w okresie, w którym, jego zdaniem, kompozytor odszedł od właściwej swoim pierwszym dokonaniom barokowej i romantycznej tematyki, od ciągłości i kompletności narracji muzycznej na rzecz urywanych, zwykle niezamkniętych serii⁶⁸. O ile taka charakterystyka formy daje się jeszcze jakoś porównać z „aforystycznością”, o tyle trudniej już dostrzec podobieństwo między nią a sonetem czy – tradycyjnie przynajmniej pojętym – wierszem. Tym bardziej że Markiewicz podkreśla też demonstracyjną „asemantyczność” dokonań tego okresu⁶⁹. Zapewne dlatego badacz spuścizny Szabelskiego niemal całkowicie pomija milczeniem osobliwość, jaką w jego ujęciu muszą odznaczać się owe tytuły. Nie dostrzega w nich zadania, choćby nawet prowadzącego do efektów humorystycznych czy parodystycznych. Oddaje za to głos twórcy:

Niejako wbrew tytułowi, *Wiersze* nie kryją żadnych treści literackich czy poetyckich. Tytuł jest tu po prostu rodzajem swobodnej aluzji, nieobowiązująca paralela z dziełami poetyckimi; określa w jakimś sensie myśli muzyczne zawarte w formie dźwiękowej⁷⁰.

Zupełnie inaczej podchodzi do identycznego wyzwania Barbara Literska, autorka monografii poświęconej Tadeuszowi Bairdowi⁷¹. Choć młodszy od Szabelskiego o pokolenie, kompozytor ten niemal jednocześnie (po październikowej odwilży) zaczyna tworzyć podobne dzieła, zdradzające fascynację dodekafonią i serialnością, a wiele z nich tytułuje „po literacku”. Literska „czyta” je dosłownie, ze *Słownikiem terminów literackich* w rękę, za każdym razem przytaczając stosowną definicję⁷². I mimo że dla „dialogu” czy „ekspresji”, nawet bez filologicznego wsparcia, względnie łatwo jest znaleźć odpowiednik w muzycznej formie, to „esej”

⁶⁶ Mowa o tak zatytułowanym zbiorze opracowanym przez W. Skierkowskiego i wydawanym w kilku tomach w Płocku w latach 1928–1934.

⁶⁷ Zob. C. Debussy, *Epigrafy antyczne* (1916). – S. Barber, *Esej na orkiestrę* (1938). – T. Baird: *Cztery eseje na orkiestrę* (1958); *Cztery nowe* (1979). – B. Szabelski: *Cztery sonety na orkiestrę* (1958); *Aforyzmy* 9 (1962). – M. Stern, *Sonet na orkiestrę* (1968). Za quasi-gatunkową nazwę literacką użytą jako tytuł kompozycji muzycznej można też uznać *Wiersze* B. Szabelskiego (1961).

⁶⁸ Zob. L. Markiewicz: *Z problemów formy w muzyce Bolesława Szabelskiego*. „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1974, nr 13, s. 59 n.; *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, rozdz. *Jesienna młodość*.

⁶⁹ Markiewicz, *Bolesław Szabelski*, s. 158–159.

⁷⁰ *V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*. Warszawa, 16–24 września 1961. Red. J. Patkowski. [Warszawa 1961], s. 74. Cyt. za: Markiewicz, *Bolesław Szabelski*, s. 85.

⁷¹ B. Literska, *Tadeusz Baird: kompozytor, dzieło, recepcja*. Zielona Góra 2012.

⁷² Mowa oczywiście o *Słowniku terminów literackich* autorstwa M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej oraz J. Sławińskiego (Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000).

i „nowela” jako nazwy wyłącznie instrumentalnych całości wymagają już pewnej inwencji. Rezultaty takiego postępowania bywają różne. Niektóre wyglądają dość banalnie, jak wówczas gdy muzykolożka za istotę eseju w pierwszej części kompozycji Bairda uznaje „subiektywizm wypowiedzi muzycznej”, osiągnięty poprzez przeniesienie „na solistę odpowiedzialności za kreację artystyczną”, precyzyjnie wyliczonej na 65% (36 z 55 taktów)⁷³. Inne mogą wzbudzić sprzeciw swoją nieuzasadnioną na pierwszy rzut oka arbitralnością. W pierwszej części *Sinfonia breve* (1968) zatytułowanej *Epos* autorka dostrzega wyraźny podział na „dwa muzyczne charaktery”, czyli „brutalny i pełen dramaturgii [...] świat ludzi (*Non troppo allegro, deciso*) oraz subtelny, liryczny i kantylenowy – świat istot wyższych (*Moderato tranquillo*)”⁷⁴. Wreszcie znajdują się tu porównania znacznie bardziej przekonujące, jak w przypadku *Czterech nowel*, których opis Literska podsumowuje następująco:

Każda z czterech Bairdowskich nowel spełnia ogólne założenia gatunku literackiego: ma niewielkie rozmiary, skondensowany, wyrazisty, przejrzysty jednowątkowy przebieg, jest zwięzła w rezultacie stosowania zasadniczego tematu/motywu, ma nakreśloną dramaturgię narracji zmierzającą do wyraźnie wskazanego punktu kulminacyjnego, jest zwartą kompozycją poddaną rygorowi materiału tematycznego⁷⁵.

Trzeba zaznaczyć, że na ogół owe wnioski znajdują się na marginesach drobiazgowej i precyzyjnej analizy muzykologicznej, stanowiącej jeden z właściwych celów monografii; że nawet arbitralność pewnych rozstrzygnięć można zaakceptować właśnie dzięki swoistej ramie interpretacyjnej, jakiej dostarcza literacki tytuł (w końcu epos klasyczny rzeczywiście zakłada dwupoziomowość świata przedstawionego, domenę ludzi i bogów)⁷⁶; że sygnalizowana intencja twórcy musi spotkać się z odpowiednią inwencją słuchacza, rezultatów takiego spotkania nie da się zaś łatwo przewidzieć. W przypadku muzycznego odpowiednika formy literackiej dzieje się więc podobnie jak wówczas, gdy kompozycja odsyła do konkretnego tekstu. Ponownie – słuchacz dostaje zadanie o wielu możliwych rozwiązaniach mieszczących się w granicach wyznaczonych przez genologiczną nazwę (a właściwie przez aktualne rozumienie tej nazwy w pewnych kręgach). Jest wśród nich miejsce na „niezobowiązujący” sygnał poetyckości, na łatwą identyfikację stereotypowych konotacji wybranych gatunków (jak wiejskość sielanki), ale i na uporanie się ze strukturą mniej podległą masowym skojarzeniom (jak właśnie esej bądź sonet) i na analityczne użycie literackiej matrycy. Jednym ze składników gatunku, dającym się „usłyszeć” w konstrukcji muzycznej, może być też obraz świata. Czym wszakże jest dwoistość rzeczywistości w eposie, o której pisze Literska? Albo indywidualność jako najwyższa wartość w eseju? Nie dość bowiem przypominać, że podobnie do innych, bardziej „strukturalnych” elementów, on również stanowi wynik swoistej fuzji działań kompozytora, dzieła i słuchacza, efekt interpretacji w dużo większym, jak sędzę, stopniu niż w przypadku transpozycji formy literackiej w dziele malarskim. Tytuły kompozycji Bairda doczekały się różnych uzasadnień.

⁷³ Literska, *op. cit.*, s. 211, 213.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 319.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 313.

⁷⁶ Por. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, s. 194.

Tadeusz Kaczyński usłyszał w *Nowelach* „cztery opowiadania, w których bohaterem jest ta sama postać (muzyczna)”, przeżywająca nastroje pogodne, emocjonalne uniesienia, a wreszcie tragiczne przejścia i nieszczęśliwy finał⁷⁷. W *Esejach* Tadeusz Marek dostrzegł – nieomal etymologicznie – próby „posługiwania się swobodną techniką dodekafoniczną”⁷⁸.

W tym miejscu da się już wyciągnąć ważniejsze wnioski dotyczące możliwości przeniesienia gatunku literackiego wraz z wpisaniem w niego obrazem świata w sferę sztuk nieliterackich – malarstwa i muzyki.

W poprzedniej części rozważań zaproponowałem, by sformułowanie gatunkowego obrazu świata (pod postacią np. studium naukowego, szkicu filozoficznego czy hasła słownikowego) potraktować nie jako odwzorowanie tkwiącego w literackiej strukturze znaczenia, lecz jego interpretację, której efektem będzie zbiór gatunkowych konotacji (w nieco innym sensie tego terminu niż użyty w pracy Głowińskiego⁷⁹). Zbiór ten (na ogół wewnętrznie zorganizowany) zależałby zatem od inwencji badacza/czytelnika, kultury i wspólnoty, jaką on reprezentuje, w nie mniejszym stopniu niż od samej struktury gatunku (choć z pewnością nie byłby rezultatem zupełnie swobodnego, niczym nieograniczonego wyboru). Otóż sądzę, że w przypadku transpozycji malarskiej i muzycznej wolno mówić o podobnej interpretacji, tyle że dwustopniowej.

Tak więc pejzaż lub symfonia, portret czy sonata mogą same w sobie prezentować „autorskie” rozumienie znaczenia gatunku literackiego, do którego jakoś odsyłają (np. przez motyw wizualny, tytuł, komentarz twórcy). Będzie to właśnie jego interpretacja, nie zaś symetryczne zdublowanie w odmiennym tylko systemie znakowym: jeszcze jedno ujęcie danego GOS, w pewien sposób równoważne opisom werbalnym. Warunkowałaby go epoka i aktualna dla niej, a także dla konkretnej artystycznej szkoły kultura malarska lub muzyczna. Tak jak forma literacka nie jest trwałym monolitem, tak i zmienne są wyobrażenia o niej, przedstawiane w innych sztukach. Fortepianowe elegie Edwarda Griega (op. 38 i 47) różnią się znacząco od orkiestrowej *Elegei* Bairda, a sielankowe malarstwo francuskiego rokoka wydobywa zupełnie inną nutę z literackiego pierwowzoru niż jego barokowe poprzedniki.

Transpozycja taka stanowi jednak również zaproszenie do kolejnej interpretacji, tym razem dokonywanej przez odbiorcę na podwójnym już (literackim i nieliterackim) materiale. Przekonanie o aktywności odbiorcy w tworzeniu znaczeń dowolnego w zasadzie przekazu wydaje się dziś poglądem dominującym, nieomal podręcznikowym banałem, ale nie wyklucza możliwości stopniowania owej aktywności ze względu na różne parametry. Poszukiwanie literackiego źródła w kompozycji wizualnej czy dźwiękowej zdecydowanie zwiększa rolę postrzegającego podmiotu. Pozornie rzecz dotyczy przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) muzyki.

⁷⁷ T. Kaczyński, *Tadeusz Baird: Omówienie programu*. Informator programowy Filharmonii Narodowej w Warszawie. Sezon 1971/72 (2 V 1972), s. 11. Cyt. za: *Literska, op. cit.*, s. 431.

⁷⁸ T. Marek, *Tadeusz Baird: Omówienie programu*. Jw., 1968/69 (10 i 11 I 1969), s. 11. Cyt. jw., s. 429.

⁷⁹ Ów termin Głowiński podał za badaczami francuskimi: A. Martinetem, M. Arrivé'em oraz M. N. Gary-Prier (zob. *Pietrzak, op. cit.*, s. 200, przypis 52).

Wszak słuchacz tropiący semantyczną i literacką intencję może wesprzeć się jedynie na sygnałach spoza samego dzieła, a więc na autorskich paratekstach. W jaki sposób zorganizują one w jego wyobraźni tkanę dźwięków – samych w sobie pozbawionych znaczenia – to kwestia nie tylko jego kompetencji literackich i muzycznych. Malarstwo natomiast dysponuje tym, co w oparciu o percepcyjne doświadczenie i ogólną znajomość stylu (jak choćby reguła perspektywy) daje sposobność do wstępnego rozpoznania przedstawionych obiektów, scenerii, owego, mówiąc słowami Panofskiego, „opisu preikonograficznego”, który – w dużym uproszczeniu rzecz ujmując – należy po prostu uzgodnić z odpowiednim źródłem tekstowym⁸⁰. Ale sam autor *Studies in Iconology* zwracał uwagę, że nie zawsze gwarantuje to jednoznaczne i bezdyskusyjne przyporządkowanie (co widzieliśmy i w niniejszej pracy na przykładzie rozmaitych egzegez obrazu Tycjana). Dlatego też odróżnił literackie źródło od typologicznego sposobu przedstawiania jego treści, w którym bardzo często rolę odgrywają komentarze i egzegezy pierwotnego tekstu⁸¹. Jak wielkie potrafią one wprowadzić zamieszanie (w tym dla zawodowego historyka sztuki), pokazał Panofsky za pomocą obrazu Piera di Cosima *Odnalezienie Wulkanu na Lemnos* (przełom XV i XVI wieku). Obraz ten przez lata uchodził za scenę porwania Hylasa przez Najady, a to m.in. wskutek różnych wykładni komentarzy do utworów Owidiusza⁸². Tak czy inaczej, udział interpretacji drugiego stopnia w budowaniu literackiego znaczenia wydaje się tak samo istotny dla kompozycji muzycznej, jak i dla dzieła malarskiego. W obu przypadkach tekst literacki ze względu na swoją rolę będzie się zbliżał nie do źródła (czy wzorca), lecz do intertekstu (dokładniej – archetekstu).

Płyną stąd konkluzje, którymi chciałbym zakończyć obie części moich rozważań.

Badania nad obrazem świata immanentnym dla danego gatunku literackiego, rekonstrukcję jego semantyki warto uzupełnić zgłębianiem obrazów już sformułowanych, już opisanych w rozmaitych językach: literaturoznawczym, filozoficznym, antropologicznym, krytycznoliterackim, socjologicznym, w obszarze gatunków radykalnie odmiennych, w języku sztuk innych niż literatura itp. Oznacza to zmianę podstawowych pytań, jakie należałoby wówczas postawić. Nie interesuje nas wtedy (lub też interesuje mniej) kwestia adekwatności danego GOS do przypisanego mu gatunku. Ważniejszy wydaje się cel, dla którego w określonych warunkach kulturowych tak a nie inaczej zinterpretowano znaczenie, rolę konkretnego gatunku literackiego, jaką odgrywa on nie tylko w systemie literackim danej wspólnoty. W jakim dyskursie tego dokonano? Czy umieszczono ów gatunek w centrum (np. poprzez traktowanie go jako swoistej matrycy dla innych gatunków, w tym niefikcyjnych), czy raczej na marginesie danej społeczności? Dlaczego? Co mówi wówczas o takiej społeczności GOS, który przyporządkowuje ona określonej formie?

Te pytania wydają mi się najważniejsze.

⁸⁰ Panofsky, *Studies in Iconology*, s. 14.

⁸¹ *Ibidem*, s. 12–13.

⁸² Zob. *ibidem*, s. 34–43.

Abstract

PRZEMYSŁAW PIETRZAK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-1621-2070

ON THE ISSUE OF GENERIC WORLDVIEWS PART 2

The paper is a continuation of the text published in "Pamiętnik Literacki" ("Literary Memoir") Issue 2/2025 and refers to genres understood as peculiar models of reality. This part refers to the problem of transposing the literary form and the vision of reality connected to it into the sphere of painting and music. The possibility of such a transposition is for Witold Sadowy an important feature of what he refers to as Generic Worldview (GW). Entering into a polemic with the scholar, the author focused primarily on the limitations of such actions, seeing in it not so much a symmetric transposition of GW, but its interpretation which, consequently, (due to the specific nature of painted or musical sign) undergoes another interpretation performed by the receiver. In the coda, the author postulates emergence a trend of GW research that would focus not on reconstruction, but on the analysis of already formulated GW in various discourses and arts.

ANNA RZEPKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

**„LUSIADY ALBO PORTUGALCZYCY” W ŚWIETLE KORESPONDENCJI
TŁUMACZA, DIONIZEGO PIOTROWSKIEGO**

W roku 2022 przypadła 450 rocznica pierwodruku portugalskiej epepei narodowej, zatytułowanej w oryginale *Os Lusíadas*, natomiast w bieżącym roku trwają obchody 500-lecia urodzin autora tego utworu, tj. Luísa Vaz de Camõesa (około 1524–1580), współcześnie postrzeganego jako jeden z czołowych literatów XVI-wiecznej Europy. Wymienione wydarzenia sprzyjają poznaniu na nowo zagadnień z zakresu recepcji w Polsce zarówno samego arcydzieła literatury renesansowej, jak i osoby jego twórcy. Z takiej inspiracji powstał niniejszy artykuł, nawiązujący do przygotowanego około roku 1875 polskiego przekładu wspomnianej epepei opatrzonego tytułem zawierającym personalia tłumacza: *Lusiady albo Portugalczycy. Epopea L. Camoënsa*. Tłumaczenie wierszem Dionizego Piotrowskiego¹. Wiedza na temat tego przekładu, jak również biografii oraz całokształtu działalności przekładowo-literackiej twórcy wciąż pozostaje wysoce niekompletna. Próbę wypełnienia luki w drugim ze wskazanych zakresów podjęła Monika Kucharczyk w artykule naukowym *Dionizy Piotrowski. Zapomniany tłumacz XIX wieku*². Owa praca, wydana nieco ponad dekadę temu, jest najnowszą jak dotąd publikacją poświęconą Piotrowskiemu i wchodzi w skład serii złożonej z kilku artykułów dotyczących dorobku tłumacza. Koncentrują się one jednak na innym przekładzie autorstwa Piotrowskiego, odsuwając na dalszy plan tłumaczenie *Os Lusíadas*. Zasadniczym przedmiotem refleksji i analiz Kucharczyk stała się bowiem polskojęzyczna wersja *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa, której Piotrowski nigdy nie opublikował, jej rękopis należy obecnie do księgozbioru ZNiO³. Ponadto przekład Piotrowskiego zachował się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, choć wyłącznie we fragmentach, któ-

¹ W niniejszym artykule posługujemy się egzemplarzem *Lusíadów albo Portugalczyków. Epopei L. Camoënsa w tłumaczeniu wierszem D. Piotrowskiego* (Boulogne-sur-Mer ok. 1875. Bibl. Jagiellońska, t. 1-2, rkps 2703 II [odbitka litograficzna rękopisu]) i do nich odsyłamy skróttem CL. Ponadto stosujemy skróty do następujących pozycji: D = M. Danilewicz Zielińska, *Camões, czyli tryumf poezji*. „Znak” 1984, nr 5/6. – H = L. Hass, *Wolnomularze polscy w kraju i na świecie 1821–1999. Słownik biograficzny*. Warszawa 1999. Liczby arabskie po skrótach oznaczają stronicę, natomiast liczby po łączniku – numery tomów. Wprowadzamy także skróty dla nazw bibliotek: BJ = Bibl. Jagiellońska w Krakowie. – BNP = Bibl. Nacional de Portugal. – ZNiO = Bibl. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

² M. Kucharczyk, *Dionizy Piotrowski. Zapomniany tłumacz XIX wieku*. W zb.: *Ślady lektury*. Red. J. Lyszczyńska. Katowice 2012.

³ T. Tasso, *Jerusalem wyzwolona*. T. 1. Nowe tłumaczenie wierszem przez D. Piotrowskiego (syna Onufrego). B.m.r. ZNiO, rkps 2385/II.

re w 1993 roku, a więc przed 30 laty, posłużyły jako materiał do charakterystyki języka zastosowanego przez tłumacza. To zadanie badawcze zrealizowała Olga Wołńska⁴.

Z kolei w obszarze polskich studiów iberystycznych Piotrowski wzbudził większe zainteresowanie, poczynając od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, dzięki pracom Marii Strzałkowej⁵ oraz Marii Danilewicz Zielińskiej⁶, choć już znacznie wcześniej, tj. w roku 1928 wzmiankował go, jako tłumacza poematu *Os Lusíadas*, Stanisław Wędkiewicz, uznany badacz poloników w obszarze romanistycznym⁷. Danilewicz Zielińska podała kilka podstawowych informacji biograficznych dotyczących Piotrowskiego, zarysowując okoliczności, w jakich mógł powstać jego przekład *Os Lusíadas*. Opierają się one jednak w dużej mierze na supozycjach, które powielano w późniejszych publikacjach. Przykładem jest chociażby monografia Elżbiety Milewskiej *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*⁸, napisana u progu lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia. W tej samej dekadzie ukazały się prace Anny Kalewskiej, przybliżające w sposób syntetyczny polskie inicjatywy przekładowe i badawcze związane z literaturą portugalską (nie tylko epok dawnych), razem z eposem Camõesa⁹. Kolejne publikowane przez autorkę studia poświęcone tej tematyce, łącznie z najnowszymi, zawierają krótkie odniesienia do tłumaczenia Piotrowskiego, jednak przywołują przyjęte już ustalenia czy, dużo częściej, przypuszczenia¹⁰.

Znaków zapytania postawionych przez wspomniane badaczki jest rzeczywiście bardzo wiele – poczynając od daty urodzenia tłumacza, jego pochodzenia, wykształcenia, emigracyjnych losów, aż po zagadnienia dotyczące dorobku translatorskiego, a zwłaszcza *Lusiadów*. W jakim okresie Piotrowski prowadził prace nad przekładem? Co go zmotywowało do ich podjęcia? Czy istnieje możliwość, że władał językiem portugalskim? Dlaczego tłumaczenie nie doczekało się oficjalnego wyda-

⁴ O. Wołńska, *Język nieznanego przekładu polskiego „Jerozolimy wyzwolonej” Torquata Tassa*. W zb.: *Kultura baroku i jej tradycje*. Red. J. Malicki, P. Wilczek. Katowice 1993.

⁵ M. Strzałkowa, *Z dziejów Camõesa w Polsce (1572–1972)*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1972, z. 4. Wersja francuskojęzyczna tekstu: M. Strzałkowa, *Au carrefour d’inspiration: Études de littérature comparée*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1975, z. 31.

⁶ Trzyczęściowa wersja artykułu M. Danilewicz Zielińskiej *Camões, czyli tryumf poezji* ukazała się najpierw na łamach czasopisma emigracyjnego „Wiadomości” (cz. 1: *Życiorys pełen znaków zapytania*. Jw., 1977, nr 46; cz. 2: *„Luzjady” i ich tytuł do sławy*. Jw., 1978, nr 2; cz. 3: *Polskie Camoniana*. Jw., nr 10). Wersja całościowa tekstu została opublikowana w miesięczniku „Znak” (1984, nr 354/355).

⁷ S. Wędkiewicz, *Zaniedbana dziedzina humanistyki (III). Znajomość języków i literatur iberyjskich zagranicą a w Polsce*. „Przegląd Współczesny” 1928, t. 26, s. 312.

⁸ E. Milewska, *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 123–126.

⁹ A. Kalewska, *Camões i inni alla polacca. (O literaturze portugalskiej w Polsce)*. Cz. 1. „Ogród” 1991, nr 3. Część 2 została opublikowana w tym samym czasopiśmie w numerze 2 w 1992 roku.

¹⁰ Zob. A. Kalewska: *A recepção „d’Os Lusíadas” e o mito de Camões em Itália e na Polónia*. W zb.: *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*. A cura di O. Abbati, B. Gori, M. Graziani. Firenze 2016; *As traduções „d’Os Lusíadas” na Polónia ou a revisitação de Camões entre „os Sármatas” e „os Polónios” (questões históricas, culturais e socio-políticas)*. „e-Letras com Vida” 2019, nr 2.

nia drukiem? Jakie jest powiązanie tego przekładu z liryką Camõesa, która również znalazła się w kręgu translatorskich zainteresowań Piotrowskiego?

W niniejszym artykule postaramy się rzucić nieco światła na niektóre z tych frajujących kwestii, a także poruszymy inne, nie mniej intrygujące wątki. Za materiał źródłowy przede wszystkim posłuży niepublikowana korespondencja tłumacza, adresowana do przyjaciela, Feliksa Michałowskiego (1813–1893). Owych materiałów, aktualnie przechowywanych w zasobach BJ, nie wzięto pod uwagę w dotychczasowych badaniach. Dopełnienie źródeł stanowią, również dostępne w BJ, wybrane listy pochodzące ze spuścizny Bohdana Zaleskiego oraz archiwum Heleny Modrzejewskiej czy też francuskojęzyczna korespondencja Piotrowskiego z BNP, znajdująca się w zbiorach tej portugalskiej instytucji. Innym rodzajem wykorzystanych źródeł są opracowania naukowe, głównie o profilu historycznym, zawierające treści pomocne w rekonstrukcji drogi życiowej i zawodowej Piotrowskiego. Ponadto w przypadku pewnych zagadnień odwołamy się do paratekstów, które towarzyszą tekstowi zasadniczemu *Lusiadów*.

Informacje zebrane na podstawie wszystkich wspomnianych źródeł, choć nie pozwalają całkowicie rozwiązać wątpliwości co do enigmatycznej biografii i działalności przekładowej Piotrowskiego, to jednak umożliwiają częściowe ich zniwelowanie, a tym samym uzupełnienie obecnej wiedzy dotyczącej polskich camonianów z XIX wieku, w szczególności ich kluczowego elementu, jakim bez wątpienia pozostają przełożone na język polski wersje poematu epickiego autorstwa Camõesa. Taki właśnie cel przyświeca niniejszemu studium, które stanowi przyczynek do dalszych prac badawczych w tym zakresie.

***Lusiady* Dionizego Piotrowskiego – nowe ustalenia**

We wspomnianych publikacjach o profilu portugalistycznym, pojawiających się od początku lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, *Lusiady* Piotrowskiego zwykle prezentowane są w serii przekładów eposu Camõesa powstałych do końca XIX wieku, złożonej z trzech polskojęzycznych wersji utworu. W serii tej tłumaczenie Piotrowskiego chronologicznie zajmuje miejsce drugie w kolejności, pomiędzy pionierską inicjatywą translatorską Jacka Idziego Przybylskiego „*Luzjada*” *Kamoensa, czyli Odkrycie Indii Wschodnich*, wydana w 1790 roku w krakowskiej oficynie Antoniego Grebla¹¹, a tłumaczeniem zatytułowanym *Luzjady. Epos w dziesięciu pieśniach*, przygotowanym przez Zofię Trzeszczkowską, piszącą pod pseudonimem Adam M-ski. Ta ostatnia wersja ukazała się drukiem w 1890 roku w ramach „Biblioteki Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej”, której nakładcą był Salomon Lewental (Franciszek Salezy)¹².

Mając do dyspozycji trzy różne przekłady dzieła, badacze-portugaliści podejmowali próby oceny poziomu i walorów literacko-artystycznych, jakie niesie ze sobą każda z wersji. Przywołując ów temat, warto zaznaczyć, że wszystkie polskie

¹¹ L. Camões, *Luzjada, czyli Odkrycie Indii Wschodnich. Poema w pieśniach dziesięciu*. Przekładania J. Przybylskiego. Kraków 1790.

¹² L. Camões, *Luzjady. Epos w dziesięciu pieśniach*. Z oryginału portugalskiego przełożył, objaśnieniami i życiorysem autora opatrzył A. M-ski. Warszawa 1890.

XIX-wieczne przekłady *Os Lusíadas* nadal oczekują na wnikliwe analizy pod tym względem. Napisane prace zwykle oferowały bowiem uwagi uogólniające, najczęściej przywołujące opinie zaczerpnięte ze źródeł historycznoliterackich lub prasowych z epoki powstania danego tłumaczenia. Dotyczy to zwłaszcza przekładów Przybylskiego, a także Trzeszczkowskiej, które spotkały się ze sporym odzewem wśród współczesnych translatorom intelektualistów¹³. Dopiero w ostatnich latach stopniowo otwierają się nowe perspektywy badawcze, co przyczynia się do lepszego poznania dokonań translatorskich obojga tłumaczy, w tym ich przekładów dzieła Camõesa¹⁴.

W przypadku *Lusiadów* Piotrowskiego wykonane we Francji tłumaczenie nie doczekało się oficjalnej drukowanej edycji, która zagwarantowałaby mu szerszy zasięg i liczniejszy krąg czytelnicy. Najpewniej z tych też względów zostało pominięte w napisanym w 1976 roku, lecz aktualnym również obecnie artykule Józefa Bachórze, poświęconym wybranym epizodom, zatytułowanym *Z dziejów polskiej stawy Luísa Camõesa w XIX wieku*¹⁵.

Wydana kilka lat wcześniej praca Strzałkowej z 1972 roku okazała się inspiracją do zaproponowania wspomnianego spojrzenia wartościującego na wszystkie trzy polskojęzyczne przekłady *Os Lusíadas* powstałe w stuleciu 1790–1890. Najciekawsze inicjatywy w tym zakresie podjęły Danilewicz Zielińska oraz Milewska, które nie tylko sformułowały oceny, ale w ich toku sięgnęły też po wyimek z omawianych tłumaczeń w celu zilustrowania swoich opinii. Obie autorki wybrały taki sam krótki wyjątek z polskich tekstów epopei, tj. zakończenie *Pieśni I* poematu, zestawiając go z portugalskim oryginałem, przy czym praca Danilewicz Zielińskiej ukazała się kilkanaście lat wcześniej. W konkluzjach, mając za punkt odniesienia tenże urywek dzieła, z większą przychylnością o tłumaczeniu Piotrowskiego wypowiedziała się właśnie ta badaczka:

przekład [ten] jest na ogół wierny, miejscami prawdziwie poetycki, miejscami nieporadny lub bardziej zawiły niż tekst oryginalny. O wartości jego decyduje zróżnicowanie tonacji przekładu w zależności od tematu pieśni, sumienne dociekanie znaczenia aluzji do dziejów Portugalii: czuje się w tym troskę tłumacza o przekazanie pełni znaczeń oryginału, przybliżenie nie tylko tekstu, ale i jego twórcy. Wybór *Luzjad* nie był dla Piotrowskiego ani sprawą przypadku, ani zamówienia patrona czy wydaw-

¹³ Na ten temat zob. Milewska, *op. cit.*, s. 120–128. – A. Kalewska, *Camões, czyli tryumf epiki*. Warszawa 1999, s. 127–148.

¹⁴ Należy polecić w szczególności: J. Wójcicki, *Przybylski, czyli Voltaire*. W: Voltaire, „Kandyd Wszędybylski, czyli Najlepszość” oraz inne przekłady Jacka Idziego Przybylskiego. Oprac. J. Wójcicki. Kraków–Warszawa 2006. – *Przybylski i inni. Nowe studia o znaczeniu Krakowa i regionu w kulturze Oświecenia*. Red. R. Dąbrowski. Cz. 1–2. Kraków 2019–2020. – I. Barkowski, *Rok 1783. Stulecie kampanii wiedeńskiej. Jacek Przybylski. Mowa z okoliczności uroczystego obchodu stuletniej pamiętki zwycięstwa Jana III pod Wiedniem*. Warszawa 2020. – J. Brzozowski, *Pierwsze polskie tłumaczenie „Luzjad” Camõesa. „Między Oryginałem a Przekładem”* 2024, nr 4. – M. Mizerka, „*Os Lusíadas*”. *Análise comparativa das traduções polacas: „Luzjada” de Jacek Idzi Przybylski e „Luzjady” de Zofia Trzeszczkowska*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem J. Brzozowskiego. Uniwersytet Jagielloński. Kraków 2025. W roku 2013 ukazało się wznowienie przekładu Z. Trzeszczkowskiej (L. Camões, *Luzjady* (*Os Lusíadas*). *Epos w dziesięciu pieśniach*. Sandomierz 2013). Krakowskie wydawnictwo „Lokator” zapowiedziało również reedycję tłumaczenia J. I. Przybylskiego w 2025 roku.

¹⁵ J. Bachórz, *Z dziejów polskiej stawy Luísa Camõesa w XIX wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.

cy. [...] Z trzech przekładów *Luzjad* jego właśnie przekład, praktycznie niedostępny ze względu na minimalny nakład, najbardziej nadaje się do przedruku. [D 684]

W tym miejscu należy wyjaśnić, że w momencie ukazania się drukiem pierwszej, trzyczęściowej wersji cytowanego artykułu, czyli w latach 1977–1978, nie powstało jeszcze najnowsze polskie tłumaczenie portugalskiego eposu, które przygotował Ireneusz Kania we współpracy z Wydawnictwem Literackim¹⁶. Autorka publikacji zachęcała zatem do podjęcia takiej inicjatywy, żywiąc jednak obawę, czy znajdzie się kompetentna osoba wśród ówczesnych polskich translatorów. Natomiast druga, scalona wersja tekstu Danilewicz Zielińskiej z 1984 roku zawiera już adnotację o trwających wtedy działaniach przekładowych. Ich sfinalizowanie nastąpiło dopiero 11 lat później, tj. w 1995 roku.

Bardziej powściągliwą ocenę *Lusiadów* Piotrowskiego przedstawiła na podstawie wzmiankowanych fragmentów dzieła Milewska:

z samego przekładu widać troskę tłumacza o jak najlepsze oddanie sensu pierwowzoru. Mimo to, tłumaczenie Piotrowskiego jest pozbawione większych walorów artystycznych¹⁷.

Badaczka co prawda podkreśliła sumienność, a także prostotę i oszczędność językową translatora, odnotowała jednak, iż te dwie ostatnie cechy doprowadzały go niekiedy do istotnych odstępstw od znaczenia oryginału¹⁸. Zarówno Danilewicz Zielińska, jak i Milewska zgodnie stwierdziły, że spośród omawianych trzech polskich przekładów najmniej udana artystycznie jest wersja Przybylskiego. Natomiast najwięcej uznania w oczach Milewskiej znalazło tłumaczenie wykonane przez Trzeszczkowską¹⁹, podczas gdy pierwsza z autorek bardziej przychyliła się do wersji Piotrowskiego. O pozytywnym odbiorze przez Danilewicz Zielińską wyników poczynań Piotrowskiego może świadczyć też wykorzystanie innych krótkich fragmentów tego właśnie przekładu eposu we wcześniejszej części jej publikacji, jak również przytoczenie tłumaczonych przez niego utworów poetyckich Camõesa, zwłaszcza sonetów²⁰. Ponadto Danilewicz Zielińska zdołała wzbogacić swoje komentarze informacjami biograficznymi dotyczącymi Piotrowskiego, choć są one skąpe i niekompletne. W publikacjach z lat późniejszych nie podjęto prób ich uzupełnienia²¹, samo tłumaczenie zaś zaledwie wzmiankowano. Jedynie w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Kalewska doraźnie zwróciła uwagę na wspomniane przez Danilewicz Zielińską dwa listy Piotrowskiego w języku francuskim, skierowane do BNP, dokonując ich przekładu na język polski²² oraz odnotowując ich przynależność do zasobów lizbońskiej ksiąźnicy²³.

W przypadku Piotrowskiego i jego *Lusiadów* mamy zatem do czynienia z oso-

¹⁶ L. Camões, *Luzytanie*. Przekł., przypisy I. Kania. Pośl. J. Waczków. Kraków 1995.

¹⁷ Milewska, *op. cit.*, s. 123.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 123–125.

¹⁹ *Ibidem*, s. 125.

²⁰ Zob. Danilewicz Zielińska: „*Luzjady*” i ich tytuł do sławy; *Polskie Camoniana*.

²¹ Do informacji biograficznych podanych przez Danilewicz Zielińską odwołała się także Kucharczyk (*op. cit.*).

²² Kalewska, *Camões i inni alla polacca* (cz. 2), s. 256–257.

²³ A. Kalewska, *200 lat Biblioteki Narodowej w Lizbonie. Tropy pamięci bibliograficznej*. „Wiek Oświecenia” t. 13/14 (1998), s. 250–251.

bą oraz dziełem ewidentnie odsuniętymi na margines studiów nad polskimi emigrantami z XIX wieku. Ten obszar badawczy, co również warto podkreślić, z rzadka tylko bywa eksplorowany przez współczesnych portugalistów, stąd też do odkrycia i analizy nadal pozostaje wiele intrygujących wątków, a także niezgłębionych materiałów źródłowych. Bezspornie należy do nich korespondencja Piotrowskiego znajdująca się w B.J. Chodzi o kilkanaście listów adresowanych do Michałowskiego, długoletniego przyjaciela Piotrowskiego, mimo etapów pewnego oddalenia, czasem trwających nawet kilka lat, co tłumacz stara się wyjaśnić i usprawiedliwić licznymi wyzwaniami życiowymi, którym musiał w owych okresach sprostać. Obaj przyjaciele należeli bowiem do pokolenia Wielkiej Emigracji, doświadczając zawyłych losów, jakie stały się udziałem wielu innych powstańców listopadowych przebywających na obczyźnie.

W kwestiach daty i miejsca urodzenia Piotrowskiego podane przez Danilewicz Zielińską przybliżone informacje (około 1810 roku na Wołyniu <D 682>) można obecnie doprecyzować dzięki dostępnym materiałom źródłowym. Wskazana w nich data roczna to 1805 (lub w jednym przypadku 1806), natomiast dzienna – 21 IX lub 2 XI²⁴. Sam tłumacz w liście z 27 XI 1857 skierowanym do Michałowskiego żali się na swój zaawansowany wiek, pisząc „już się dość podstarzałem – mam lat 52”, co potwierdza datę urodzenia w 1805 roku²⁵. Domniemane pochodzenie kresowe, na które zwróciła uwagę Danilewicz Zielińska, opierając się na pewnej cesze językowej widocznej w przekładach Piotrowskiego (D 682), nie budzi już wątpliwości – Dionizy przyszedł na świat w rodzinie ziemiańskiej, w miejscowości Kordyszów położonej koło Krzemieńca na Wołyniu (H 379)²⁶, jako najstarszy spośród czworga dzieci Onufrego Piotrowskiego i Doroty z Jakubowskich. Rodzeństwo tłumacza nosiło imiona Ludwik, Karol i Balbina²⁷. Kiedy Dionizy przebywał na emigracji, z pewnością pozostawał w kontakcie listownym ze swoją młodszą siostrą, o czym kilkakrotnie wspominał Michałowskiemu, przekazując zwięzłe informacje na temat Balbiny oraz jej najbliższych, obrazujące bardzo skromne warunki ich życia w kraju pod zaborami²⁸. Piotrowski wzmiankował również nieco dalszych krewnych, którzy także nie opuścili ziem polskich lub podobnie jak on wybrali życie na emigracji. Wśród osób z drugiej wymienionej grupy znalazł się jego stryj Antoni Piotrowski, siostra stryjeczna Stefania z Piotrowskich Cichorska oraz jej brat Rudolf²⁹. Matka Dionizego Piotrowskiego zmarła kilka lat przed wybuchem

²⁴ Datę 21 IX 1805 podaje Hass (H 379). Datę 2 XI 1805 wskazała B. Konarska (*Polskie drogi emigracyjne. Emigranci polscy na studiach we Francji w latach 1832–1848*. Warszawa 1986, s. 369); datę roczną 1806 przytacza J. Bartkowski [i in.] w *Spisie Polaków zmarłych na emigracji od roku 1831* („Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej” t. 7/8 (1985), s. 335).

²⁵ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 27 XI 1857. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*. T. 3. B.J., rkps 9237 III.

²⁶ Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 369.

²⁷ Baza danych *Metryki Wołyn. XIX-wieczne metryki z Wołynia* (na stronie: www.wolyn-metryki.pl <data dostępu: 11 IV 2023>).

²⁸ Wzmianki o siostrze Balbinie i jej rodzinie zob. D. Piotrowski: listy do F. Michałowskiego, z 27 XI 1857, 27 VII 1875, 17 V 1877. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

²⁹ Zob. D. Piotrowski: listy do F. Michałowskiego, z 27 XI 1857, 22 II 1858, 14 X 1875. W zb.: jw.

powstania listopadowego, tj. w 1827 roku (23 VIII) „na suchoty”, w wieku 58 lat³⁰, natomiast losów ojca na obecnym etapie badań nie zdołano ustalić.

Listy skierowane do Michałowskiego rozwiewają istniejące wcześniej wątpliwości w odniesieniu do wykształcenia odebranego przez Piotrowskiego w renomowanym Liceum Krzemienieckim. Przywołując postać Tadeusza Czackiego, fundatora tej znakomitej placówki edukacyjnej, słynącej z wysokiego poziomu nauczania, tłumacz nie bez dumy pisze:

byłem uczniem Szkół Krzemienieckich, założonych przez Czackiego, mających 1200 uczniów, gdzie Polacy zrobili gatunek Uniwersytetu Patriotycznego, chociaż nie wyniesionego na ten stopień przez Rząd Moskiewski³¹.

Przed wybuchem powstania Piotrowski został adwokatem, natomiast w samym zrywie niepodległościowym uczestniczył jako podoficer artylerii powstania wołyńskiego (H 379)³². Emigracyjna droga zawiodła go do Francji, dokąd dotarł 2 VIII 1832³³. Tam, podobnie jak inni powstańcy, pierwsze lata spędził w tzw. zakładach (*dépôts*), których nazwa wywodziła się od ponapoleońskich obozów wojennych lub jenieckich, najpierw w Châteauroux, a następnie w Poitiers, Levroux, Nouartre par St. Maur (D 682)³⁴. Ludwik Hass podaje, że w 1834 roku Piotrowski mieszkał w Montpellier, później zaś w Tours (H 379). Pobyt w pierwszym z tych miast powraca we wspomnieniach Piotrowskiego w kilku zwięzłych odsłonach z owego okresu młodości wspólnie przeżytego z Michałowskim, a także z innymi rodakami, spośród których tłumacz najczęściej przywołuje Mikołaja Chrzászcza³⁵.

Adresat listów, Michałowski, należał do grona polskich powstańców, którzy podjęli studia medyczne na renomowanej uczelni w Montpellier. Uzyskał dyplom w 1836 roku³⁶. Jego późniejsza droga zawodowa wiązała się z praktyką lekarską przy kopalni węgla w Saint-Étienne-en-Forêts. Prawdopodobnie z tego powodu starał się przekonać Piotrowskiego do studiów w kształcącej specjalistów w zakresie górnictwa „Szkołe Min”, tj. w paryskiej École des Mines, jednej z ówczesnych wyż-

³⁰ Baza danych *Metryki Wołyń. XIX-wieczne metryki z Wołynia* (na stronie: www.wolyn-metryki.pl (data dostępu: 11 IV 2023)).

³¹ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 26 V 1876. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

³² Zob. Bartkowski [i in.], *op. cit.*, s. 335.

³³ Zob. *ibidem*. Danilewicz Zielińska (D 682) podaje, że wcześniej, czyli w 1831 roku, Piotrowski przebywał w okolicach Parysowa pod Warszawą w VI Pozycyjnej Kompanii Pieszej pod rozkazami kapitana Grabowskiego. W liście do Michałowskiego z 27 XI 1857 Piotrowski wspominał 25 rocznicę swojego przyjazdu do Francji: „Już też 1/4 wieku minęła, jak jesteśmy we Francji”.

³⁴ Zob. S. Kalemka, *Wielka Emigracja. Polskie wychodźstwo polityczne w latach 1831–1862*. Warszawa 1971, s. 39. – R. Bielecki, *Zarys rozproszenia Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1837. Materiały z archiwów francuskich*. Warszawa–Łódź 1986, s. 168, 326.

³⁵ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 9 VIII 1875. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*. Mikołaj Chrzászcza (1799–1890) uczestniczył w powstaniu listopadowym jako lekarz. Od roku 1832 przebywał we Francji, gdzie ponownie podjął studia medyczne na uczelni w Montpellier (1834–1836). Późniejszą praktykę lekarską prowadził m.in. w Awinionie i Marsylii. Zob. *Chrzászcz Mikołaj*. Hasło w: R. Bielecki, *Słownik biograficzny oficerów powstania listopadowego*. T. 1. Warszawa 1995, s. 305.

³⁶ Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 342.

szych uczelni technicznych o światowej sławie. Mimo starań przyjaciela Piotrowski nie zdecydował się na ten krok, wyjaśniając w liście z 9 V 1839, nadanym z Paryża, że ogrom przygotowań do egzaminów przerasta jego możliwości, a ponadto w Saint-Étienne nie widzi dla siebie perspektyw zawodowych³⁷.

Piotrowski przebywał w stolicy Francji co najmniej od początku 1837 roku. W jednym z listów żali się i oburza z powodu znaczącego uszczuplenia w owym okresie comiesięcznego „żołdu”, jak potocznie określano stały zasiłek na utrzymanie wypłacany przez rząd francuski polskim uchodźcom politycznym. Owa redukcja miała na celu nie tylko odciążenie budżetu państwa, lecz także skłonienie Polaków do lepszego zasymilowania się w nowej rzeczywistości poprzez zaangażowanie się w życie zawodowe. Niełatwa sytuacja materialna zmusiła Piotrowskiego do podejmowania się różnych zajęć doraźnych, wśród których wymieniał funkcję „*maitre d'étude*” lub „dozorcy dzieci” w Instytucie Ortopedycznym Jules'a Reného Guérin'a w Paryżu³⁸, pracę w drukarstwie, przygotowanie w zakresie księgowości, z myślą o zatrudnieniu w handlu, biurze lub jako bakałarz³⁹. Ostatecznie Piotrowski wybrał drogę zawodową, która we Francji okazała się udziałem licznych powstańców polistopadowych posiadających wykształcenie techniczne bądź prawnicze, tj. służbę w państwowym Korpusie Mostów i Dróg. Co istotne, sektory techniczny oraz medyczny z perspektywy Polaków należały do uprzywilejowanych kierunków kształcenia i zatrudnienia, wybór owych kierunków nierzadko był podyktowany przesłankami patriotycznymi. Chodziło bowiem o przydatność tychże profesji w przypadku wznowienia walk o wyzwolenie Polski spod dominacji zaborców, a także późniejszej odbudowy i koniecznej modernizacji odrodzonego już kraju⁴⁰. Nierzadko były to priorytetowe motywacje dla Polaków, którzy traktowali emigrację jako przedłużenie walki o wolność, nie tylko z szablą lub piórem w dłoni⁴¹.

Na podjęcie pracy w Korpusie Mostów i Dróg pozwalało ukończenie cenionej paryskiej École Nationale des Ponts et Chaussées (Państwowej Szkoły Mostów i Dróg). Brak dyplomu dało się jednak zrównoważyć zaliczeniem egzaminu specjalistycznego z matematyki i rysunku technicznego⁴². Tak właśnie stało się w przypadku Piotrowskiego, który po wielu latach wspominał początki swojej pracy we francuskiej służbie państwowej, pisząc do Zaleskiego:

w 1839 roku opuściłem Paryż i udałem się na mieszkanie do Tours, porzuciłem drukarstwo, a zasiadłem do Arytmetyki i Geometrii i po kilkumiesięcznej pracy podałem się na Konduktora Dróg i Mostów, zdałem *examen* i po 8 miesiącach *stage* bezpłatnej w biurze jednego inżyniera, w 1841 roku wysłany zostałem na czynnego [pracownika] robót konduktorskich do Rennes w Bretanii⁴³.

Zajęcie to wiązało się z wyuczonym zawodem prawniczym, a zatrudnieni Po-

³⁷ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 9 V 1839. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

³⁸ D. Piotrowski: listy do F. Michałowskiego, z 12 VII 1837, 9 V 1839. W zb.: jw.

³⁹ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 V 1839.

⁴⁰ Zob. B. Orłowski, *Polscy inżynierowie w Hiszpanii w XIX wieku*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1988, nr 4, s. 1013–1014.

⁴¹ Na ten temat zob. B. Orłowski, *Nie tylko szablą i piórem...* Warszawa 1985, s. 145–149 n.

⁴² Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 74, 90–91, 113.

⁴³ D. Piotrowski, list do J. B. Zaleskiego, z 10 X 1875. W zb.: *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego z lat 1823–1886*. T. 13. BJ, rkps 9207 III.

lacy w zdecydowanej większości pracowali w biurach administracji dróg i mostów jako tzw. konduktorzy (*conducteurs*, tzn. kierownicy robót). Z uwagi na przepisy dające w służbie państwowej pierwszeństwo rodowitym Francuzom przed cudzoziemcami polscy emigranci najczęściej zajmowali niższe stanowiska tego silnie zhierarchizowanego sektora⁴⁴. Wiadomo, że w Rennes od roku 1841 Piotrowski pełnił obowiązki urzędnika pomocniczego klasy trzeciej, a trzy lata później awansował do klasy drugiej (H 380)⁴⁵. Natomiast w liście z roku 1857 poinformował Michałowskiego, że od pięciu lat mieszka w Cambrai, lecz zabiega u władz ministerialnych o pozwolenie na powrót do Rennes⁴⁶. Na dalszym etapie został skierowany na trzy lata służby do Saint-Brieuc w Bretanii⁴⁷.

Pod względem finansowym praca ta dawała stabilizację, lecz pensje nie były wysokie⁴⁸. Stąd też w listach Piotrowskiego częsty powód do troski stanowiły rosnące koszty utrzymania we Francji. Również z tej przyczyny rozważał on wyjazd do Anglii, który zrealizował pod koniec 1862 roku, zatrzymując się początkowo w Liverton, natomiast kolejnych sześć lat spędził w Exeter. U progu siódmej dekady, „po wojnie”, jak pisze, mając na myśli oblężenie Paryża z lat 1870–1871 i Komunę Paryską, na krótko jeszcze powrócił do Francji, do Boulogne-sur-Mer, by w maju 1875 ostatecznie zamieszkać w Londynie⁴⁹. A zatem przypuszczenia Danilewicz Zielińskiej dotyczące czasowej emigracji Piotrowskiego do Stanów Zjednoczonych nie znalazły potwierdzenia (D 682). Jak się wydaje, chodziło raczej o jego krewnego, wspomnianego Rudolfa Piotrowskiego, który zdecydował się na ten krok około 1840 roku⁵⁰. Dionizy, choć oddalenie od bliskich osób i ojczystego kraju okazało się dla niego niełatwym doświadczeniem, zwłaszcza w początkowym okresie⁵¹, nie dążył jednak do powrotu w rodzinne strony, świadomy niebezpieczeństw czyhających tam na uchodźcę politycznego: „Ja nie myślę nigdy wracać do Kraju, dopóki będzie w takiej jak teraz pozycji”, pisał w 1857 roku⁵². Na emi-

⁴⁴ Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 74, 90–91, 113.

⁴⁵ P. Harismendy (*Les Réfugiés politiques en Bretagne (1830–1848)*). „Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest” 2002, nr 4, s. 56) podaje, że Piotrowski pełnił funkcję *conducteur auxiliaire* (1843–1852), a następnie *conducteur embriqué* (1852–1862).

⁴⁶ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 XI 1857.

⁴⁷ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

⁴⁸ Zob. Konarska, *op. cit.*, s. 91.

⁴⁹ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875. Również w cytowanym wcześniej liście do Zaleskiego (z 10 X 1875) Piotrowski wspomina poszczególne etapy swojego życia w różnych francuskich i angielskich miejscowościach. Na tej podstawie można określić, że spędził w Rennes lata 1841–1852. Ów etap zakończył się wraz z przeniesieniem się do Cambrai, gdzie Piotrowski pozostał przez siedem lat. Kolejne trzy lata zamieszkiwał w Saint-Brieuc. Pobyty w Liverton oraz w Exeter trwały odpowiednio trzy oraz sześć lat, w Boulogne-sur-Mer zaś – cztery lata.

⁵⁰ Zwięzłe informacje dotyczące amerykańskich losów Rudolfa powracają w kilku listach Piotrowskiego do Michałowskiego, np. z: 27 XI 1857, 22 II 1858. Antoni Rudolf Korwin-Piotrowski (1813–1883) to postać o bujnym i barwnym życiorysie, który zainspirował m.in. H. Sienkiewicza. Pisarz poznał R. Piotrowskiego i zapalał do niego sympatią w trakcie swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych, a następnie uczynił go pierwowzorem swoich bohaterów literackich, w tym Zagłoby z *Trylogii*. Zob. *Piotrowski Rudolf*. Hasło w: Bielecki, *Słownik biograficzny oficerów powstania listopadowego*, t. 3 (1998), s. 297.

⁵¹ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 12 VII 1837.

⁵² Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 XI 1857.

gracji spędził resztę swojego życia, w tym około 40 lat we Francji, a schyłkowych sześć – w Londynie, gdzie zmarł 11 VIII 1881 (H 379).

Wyjazd Piotrowskiego na Wyspy Brytyjskie wiązał się z porzuceniem służby w Korpusie Mostów i Dróg⁵³. W listach do Michałowskiego brakuje informacji o kontynuacji ścieżki zawodowej na londyńskim etapie życia Piotrowskiego, co zapewne łączyło się z jego przejściem na emeryturę. Tłumacz zyskał uprawnienia do tego świadczenia we Francji z uwagi na fakt, iż od 1846 roku posiadał prawo stałego zamieszkania w tym kraju (H 380). Ponadto ze strony jednego z kuzynów swojej żony mógł liczyć na wsparcie finansowe, udzielane „z przyczyny dzieci”⁵⁴.

W tym miejscu warto uzupełnić informacje na temat osobistego życia Piotrowskiego, wyłaniające się z analizowanej korespondencji. Nadawca listów nie był przesadnie wylewny w tym względzie i rzadko, a zarazem lakonicznie napomynał o wydarzeniach dotyczących członków najbliższej rodziny założonej we Francji, np. o ich chwilowych problemach ze zdrowiem, krótkich wyjazdach czy o upodobaniach poszczególnych osób. Piotrowski wstąpił w związek małżeński w 1843 roku, gdy mieszkał w Rennes⁵⁵. W tym samym roku przyszła na świat jego najstarsza córka. Datę urodzenia potwierdza Piotrowski w liście do Michałowskiego z 1857 roku, podając ówczesny wiek dziewczynki, tj. 14 lat⁵⁶. Żoną Piotrowskiego została Izabella Fenwick⁵⁷, Francuzka o korzeniach angielskich lub Angielka zamieszkała we Francji⁵⁸, z pewnością nie władająca językiem polskim. Z tej przyczyny również dzieci nie opanowały języka rodzimego swojego ojca: „Dzieci moje nie umieją po polsku, bo Matka ich także nie umiała, a więc nie mogła nauczyć” – stwierdził w tonie ubolewania w jednym z listów⁵⁹. Piotrowski doczekał się czterech córek i syna⁶⁰. Z omawianej korespondencji poznajemy imię tylko tego ostatniego – Roberta oraz jego wiek, tj. 29 lat w 1877 roku, i wykonywany przez niego zawód architekta, o czym Piotrowski pisał przepełniony ojcowską dumą⁶¹.

Ponadto Piotrowski dzielił się z przyjacielem bolesnymi wydarzeniami z życia rodziny. Jednym z nich okazała się śmierć teściowej przed 1862 rokiem, a zatem w okresie poprzedzającym przeniesienie się do Anglii. Korespondencja nie zawiera aluzji do niesnasek lub konfliktów rodzinnych, stąd też można przyjąć, że słowa Piotrowskiego zawarte w liście z 1857 roku: „z tej strony [życia rodzinnego] jestem

⁵³ Według Harismendy'ego (*op. cit.*, s. 56) Piotrowski podał się do dymisji w 1862 roku. Informacje zawarte w liście Piotrowskiego do Zaleskiego (z 10 X 1875) potwierdzają wspomnianą datę.

⁵⁴ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

⁵⁵ Zob. Piotrowski, list do Zaleskiego, z 10 X 1875.

⁵⁶ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 XI 1857.

⁵⁷ Zob. Piotrowski, list do Zaleskiego, z 10 X 1875. Jak wyjaśnia Piotrowski, przeniesienie się wraz z rodziną na Wyspy Brytyjskie wynikało także z chęci połączenia się z angielskimi krewnymi żony oraz ułatwienia synowi startu zawodowego w profesji architekta.

⁵⁸ Żona Piotrowskiego zmarła 28 IX 1884 w Londynie. Zob. Bartkowski [i in.], *op. cit.*, s. 335. – Piotrowski Dionizy. Hasło w: *Kompendium biograficzno-informacyjne Wielkiej Emigracji 1831–1900 na podstawie spisów, sprawozdań emigracyjnych, nekrologów prasowych, prac o nekropoliach, wspomnień itp.* Oprac. Z. Sudołski. Warszawa 2011, s. 266.

⁵⁹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

⁶⁰ Zob. Piotrowski: list do Michałowskiego, z 27 XI 1857; list do Zaleskiego, z 10 X 1875.

⁶¹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

dość szczęśliwy – dzieci zdrowe i dobre, i dobrze się ucza”, zwięzłe opisują harmonię panującą w rodzinie także w późniejszych latach⁶².

W kwestiach przynależności do organizacji oraz zaangażowania się w dynamiczne życie polityczne Wielkiej Emigracji Piotrowski nie wydaje się szczególnie aktywny – według dostępnych źródeł rękopiśmiennych. Danilewicz Zielińska wzmiankuje, że wstąpił do organizacji „Młoda Polska”, stworzonej przez Joachima Lelewela, powiązanej z „Młoda Europa”, o profilu demokratyczno-republikańskim i korzeniach karbonarskich (D 682). Ruch węglarski nierzadko łączył się z wolnomularstwem, w którym Piotrowski działał w latach 1842–1852 w Rennes, jak podaje Hass (H 380). Choć w zachowanych listach nie odnajdziemy informacji lub komentarzy na ten temat, to w twórczości własnej i przekładowej Piotrowskiego pojawiają się określenia o wydzwiku wolnomularskim (D 677). Warto zauważyć, że przyjaźń z Michałowskim, który w 1836 roku pełnił funkcję wiceprzewodniczącego Komisji Funduszy Emigracyjnych Towarzystwa Demokratycznego Polskiego⁶³, a także z Karolem Edwardem Wodzińskim (1807–1837), sekretarzem i skarbnikiem Komitetu Emigracji Polskiej (lelewelowskiego)⁶⁴, mogą wskazywać kierunek sympatii politycznych Piotrowskiego.

Znajomości i przyjaźnie świadczą natomiast o tym, że na etapie paryskim tłumacz obracał się w kręgach intensywnie zaangażowanych w życie kulturalne Wielkiej Emigracji. Wspomniany Wodziński, również absolwent Liceum Krzemienieckiego oraz dawny żołnierz armii powstańczej, podjął szereg inicjatyw na rzecz zachowania i upowszechniania kultury i historii polskiej we Francji. Przykładowo, w roku 1832 wspólnie z bratem Leonem postulował utworzenie polskiej biblioteki w Paryżu, na łamach „Le Magasin pittoresque” publikował zaś teksty o tematyce związanej ze słowiańszczyzną, a także fragmenty własnego tłumaczenia *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska⁶⁵. Wodziński pozostawał w ścisłym kontakcie z Zaleskim, który wśród siebie współczesnych zyskał rozgłos jako jeden z największych twórców epoki – poeta narodowy⁶⁶. Obaj zaś wraz z Mickiewiczem działali w Towarzystwie Słowiańskim⁶⁷. W pisanych do Zaleskiego listach Wodziński nierzadko napomynał o „pocziwym Piotrowskim”⁶⁸ i trudach jego paryskiego życia. Po latach, dziękując Piotrowskiemu za przesłany mu egzemplarz *Lusiadów*, Zaleski przywołał tę dawną znajomość i przyjaźń, zawartą właśnie dzięki Wodzińskiemu⁶⁹. Poruszony Piotrowski z radością doniósł o tym Micha-

⁶² Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 XI 1857.

⁶³ Zob. M. Tyrowicz, *Towarzystwo Demokratyczne Polskie 1832–1863. Przywódcy i kadry członkowskie. Przewodnik bibliograficzny*. Warszawa 1964, s. 430.

⁶⁴ Zob. *Wodziński Karol Edward (1807–1837)*. Biogram w: A. Mickiewicz, *Listy*, Cz. 2: 1830–1841. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2003, s. 770.

⁶⁵ Na ten temat zob. M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*. Warszawa 1970, s. 212, 358. – F. Ziejka, „Pamiętniki” Jana Chryzostoma Paska we Francji. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 177–180. – Mickiewicz, *op. cit.*, s. 770.

⁶⁶ Zob. B. Stelmaszczyk-Świontek, *O poezji Bohdana Zaleskiego z lat emigracji. Tradycja sentymentalna w romantyzmie polskim*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 109.

⁶⁷ *Wodziński Karol Edward (1807–1837)*, s. 770.

⁶⁸ K. E. Wodziński: listy do B. Zaleskiego, z 13 I 1836, 10 II 1836, 12 III 1837. W zb.: *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego z lat 1823–1886*. T. 21. BJ, rkps 9215 III.

⁶⁹ B. Zaleski, list do D. Piotrowskiego, b.r. W zb.: *Listy Józefa Bohdana Zaleskiego do róż-*

łowskiemu, w dalszej korespondencji określając Zaleskiego „naszym kochanym P[anem] Bohdanem”⁷⁰.

Problemy zdrowotne spowodowały w 1837 roku przedwczesną śmierć Wodzińskiego. Piotrowski wspomagał chorującego przyjaciela, z którym w pewnym czasie dzielił mieszkanie przy Rue du Bac w Paryżu⁷¹, stając się jego powiernikiem i towarzysząc mu aż do ostatnich chwil. Informacje na ten temat są zawarte w listach Piotrowskiego skierowanych do Zaleskiego⁷² oraz do Michałowskiego, który był również jednym z lekarzy Wodzińskiego⁷³. Wśród najbliższych dla Wodzińskiego osób w Paryżu znaleźli się także państwo Mickiewiczowie, przy czym poeta otoczył swego umierającego przyjaciela szczególną opieką⁷⁴. Przepuszczalnie w owym okresie mogło dojść do spotkania Piotrowskiego z Mickiewiczem, choć w przebadanych źródłach rękopiśmiennych nie ma o tym wzmianki. Zaledwie w jednym liście z 1839 roku Piotrowski w kilku słowach wspomina Mickiewicza i jego żonę, donosząc Michałowskiemu, że wieszcz udaje się do Szwajcarii, gdzie planuje nauczać literatury łacińskiej i greckiej, a pani Mickiewiczowa, jak powiadano, wcześniej słabowita, „teraz jest zupełnie zdrowa”⁷⁵.

W tym samym liście Piotrowski poruszył temat zamieszania wokół funduszy związanych z publikacją *Polski malowniczej*, czyli obszernego dzieła z licznymi rycinami, zatytułowanego *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque, ou Précis historique, monuments, monnaies, médailles, costumes, armes, portraits [...] (Polska historyczna, literacka, monumentalna i malownicza, czyli Zarys historii, zabytki, monety, medale, stroje, broń, portrety [...])*. Było to wspólne przedsięwzięcie Leonarda Chodźki i Ignacego Stanisława Grabowskiego, zainicjowane w 1835 roku. Konceptowi przyświecały dwa szczytne cele: wszechstronne przybliżenie Francuzom polskiej historii i kultury, a zarazem wsparcie współtowarzyszy znajdujących się w trudnym położeniu materialnym. Konflikt z wydawcami spowodował jednak zmiany w początkowym projekcie. Ponadto w dalszym ciągu listu Piotrowski poświęcił uwagę wyborom dokonywanym przez władze Towarzystwa Literackiego Polskiego, pod prezydencją księcia Adama Jerzego Czartoryskiego i jego zastępcy Ludwika Augusta Platera⁷⁶. Informacje te dowodzą, że Piotrowski wnikliwie śledził życie kulturalno-umysłowe Emigracji w Paryżu, kolejno przekazując bardziej zajmujące wiadomości przyjacielowi mieszkającemu wtedy w Saint-Étienne, a więc w oddaleniu od głównego nurtu wydarzeń we francuskiej stolicy.

nych osób z lat 1825–1885. T. 3. BJ, rkps 9180 III. – Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875.

⁷⁰ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 7 VI 1876. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*. Zaleski przyjaźnił się również z Michałowskim, prowadząc z nim korespondencję.

⁷¹ K. E. Wodziński, list do B. Zaleskiego, z 25 X 1836. W zb.: *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego z lat 1823–1886. Odpisy listów*. T. 12. BJ, rkps 9232 II.

⁷² D. Piotrowski, list do B. Zaleskiego, z 29 VII 1837. W zb.: *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego z lat 1823–1886*, t. 13. Zob. też D 682.

⁷³ K. E. Wodziński, list do F. Michałowskiego, z 7 VIII 1836. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1828–1933*. – Piotrowski, list do Michałowskiego, z 12 VII 1837.

⁷⁴ *Wodziński Karol Edward (1807–1837)*, s. 770.

⁷⁵ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 V 1839.

⁷⁶ *Ibidem*.

Michałowski niewątpliwie był nimi zainteresowany, gdyż równocześnie z pracą w zawodzie lekarskim rozwijał swoje intelektualne pasje do językoznawstwa i folklorystyki. Na późniejszych etapach życia wydał kilka publikacji o tej tematyce, a także przewodniczył francuskim organizacjom kulturalno-naukowym w regionie Loary, natomiast po przejściu na emeryturę i przeniesieniu się do Paryża został w 1884 roku wiceprezesem Towarzystwa Historyczno-Literackiego⁷⁷.

Piotrowski, w liście napisanym w 1857 roku, tj. w okresie, gdy pracował w Korpusie Mostów i Dróg, gratulując i dziękując Michałowskiemu za otrzymany egzemplarz jednej z jego publikacji, stwierdził:

Z podwójną przyjemnością odebrałem Twoją pracę o jedności i rozróżnieniu języków, z przyjemnością dla mnie, żeś o mnie nie zapomniał, z przyjemnością myśląc o Tobie, iż życie niezłe przepędzasz i użytecznie pracujesz. A nawet do tych przyjemności przybłąkała się cząstka zazdrości, myśląc sobie: otóż to ludzie innym jak ja życiem żyją, pracują, czytają, myślą i piszą – tymczasem ja siedzę po całych dniach w biurze, od 1^o stycznia do 31^o grudnia⁷⁸.

Wykonywana praca biurowa najwyraźniej nużyła Piotrowskiego, nie pozostawiając mu zarazem swobody ani wolnego czasu na realizację własnych zajęć, również intelektualnych, te zaś pociągały go już w pierwszych latach pobytu we Francji. Tezę taką potwierdza chociażby zatrudnienie się w drukarstwie, gdy Piotrowski mieszkał w Paryżu, a jeszcze wcześniej, kiedy znajdował się w Montpellier – uczestnictwo w polskich zgromadzeniach, w trakcie których wspólnie oddawano się lekturze utworów literackich. Nie bez nostalgii Piotrowski wspomina jeden z takich wieczorów, zwracając się do Michałowskiego: „Pamiętasz ową sławną noc przepędzoną w Montpellier, kiedy on [tj. Chrząszcz] nam 20 zebranych czytał *Pana Tadeusza*”⁷⁹.

Sledząc dalszą treść wcześniej cytowanego listu z 1857 roku, gdzie mowa m.in. o wyzwaniach finansowych związanych z życiem rodzinnym, zwłaszcza z utrzymaniem licznej już wówczas gromadki dzieci, można się domyślić, że nie były to okoliczności sprzyjające twórczości tłumaczeniowo-literackiej. Korzystna zmiana nastąpiła dopiero po przeniesieniu się na Wyspy Brytyjskie. Odnawiając kontakt listowny z Michałowskim po kilkuletniej przerwie, Piotrowski usprawiedliwia się przed przyjacielem:

Zapytasz mnie, a cóżś Ty robił od czasu, kiedyś opuścił Ponts et Chaussées. Oto obstawiałem się książkami i pracowałem nad *Literaturą Polską*. Przetłumaczyłem wierszem dwa tomy *Jeruzalem Wyzwolonej* Tassa [...]. Przetłumaczyłem także wierszem dwa tomy *Luzjady* Camoensa. [...] Napisałem także tom 57 *Poezji Oryginalnych Różnych*, wyautografowałem w Boulogne na 29 egzemplarzy *Luzjady*, które w bieg puszczam do Bibliotek i dla przyjaciół. Oto jest proste wytłumaczenie zaniedbania korespondencji⁸⁰.

⁷⁷ Zob. Michałowski Feliks. Hasło w: Z. A. Judycycki, *Lekarze polskiego pochodzenia w świecie. Popularny słownik biograficzny*. Kielce 2020, s. 74.

⁷⁸ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 XI 1857.

⁷⁹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

⁸⁰ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875. W korespondencji Piotrowski zwykle posługuje się tytułem swojego tłumaczenia portugalskiej epepei zapisanym jako *Luzjady*, względnie *Luzjada*, jak w przytoczonym cytacie. Zapis odbiega zatem od formy *Lusiady*, jaką przyjął, nadając tytuł swojemu przekładowi. Druga ze wskazanych form, w liczbie pojedynczej, może być inspirowana francuskojęzycznymi wersjami z lat 1735 oraz 1776, w których translatorzy zastoso-

A zatem nowy etap życia oznaczał dla Piotrowskiego wyjątkowo absorbujące zadania – pracę przekładową, łączące się z nią konieczne studia źródłowe, własną twórczość poetycką i wreszcie osobiste przygotowanie manuskryptu polskiej wersji eposu Camõesa do powielenia metodą litograficzną. Ten ostatni projekt został zrealizowany w zakładzie typograficznym H. Delahodde'a, w okresie, gdy Piotrowski mieszkał jeszcze w Boulogne-sur-Mer, prawdopodobnie na krótko przed ostatecznym opuszczeniem Francji w maju 1875. Całość nakładu bowiem wydawca przesłał tłumaczowi już bezpośrednio do Londynu⁸¹.

Korespondencja skierowana do Michałowskiego, a zwłaszcza list z 17 VI 1876, okazuje się pomocna w odpowiedzi na pytanie o motywy, jakie skłoniły Piotrowskiego do podjęcia działalności przekładowo-literackiej na późnym etapie życia. W treść listu nadawca wplótł cztery wiersze własnego autorstwa utrzymane „w guście żartobliwym”, przy czym jeden z nich opatrzył komentarzem: „Ten wiersz napisałem w 1823 roku, lat temu 50, kiedy byłem studentem, dziś go trafem szczególnym przypomniałem sobie”⁸². Chodziłoby więc po części o powrót do aktywności jeszcze z okresu młodzieńczego, z początkowymi próbami ujęcia w formę wierszowaną problemów społeczno-politycznych z akcentami patriotycznymi. Zagadnienia te nurtowały wówczas autora, jak wskazuje ogólna treść tekstu. Pozostałe utwory przytoczone w liście do przyjaciela wpisują się w taki sam zakres tematyczny, stanowiąc śmielszą, dojrzalszą, utrzymaną w prześmiewczym tonie, krytykę zaborców, zwłaszcza rosyjskiego. Słowa umieszczone w części końcowej wspomnianego listu wprost oddają intencje Piotrowskiego: „Mamy jeszcze pole do bitwy z Moskalami, to jest Literatura, i gdyby jej miłość wpadła w nasze serca, to byśmy mogli przodkować przed nimi”⁸³. A zatem twórczość własna, jak również prace tłumaczeniowe służyły podtrzymaniu i rozwojowi literatury w języku ojczystym, wpisując się w ogólne postulaty reprezentantów Wielkiej Emigracji – świadomi represyjnych działań zaborców niszczących kulturę i język polski, zmierzali oni do ich ochrony, upowszechniania i pomnażania, co z kolei stanowiło jeden z zasadniczych celów polskiego uchodźstwa⁸⁴.

Badacze, którzy dotychczas w swoich pracach poświęcali uwagę Piotrowskiemu, wahali się co do określenia całokształtu jego dorobku translatorsko-literackiego. W liście do Michałowskiego z sierpnia 1875 tłumacz informuje przyjaciela: „Poezje moje składają się z 5 tomów: 1^o, 2^o *Jeruzalem wyzwolona* Torquata Tassa [...], 3^{ci} i 4^{ty} *Luzjady* Camoensa [...], 5^{ty} tom zawiera moje własne poezje”⁸⁵. Wy-

sowali formę *La Lusjade*. Piotrowski znał oba wspomniane tłumaczenia – wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części niniejszego artykułu. Należy wyjaśnić, że dzieło Camõesa w przekładach na języki obce otrzymało różne tytuły, co uwidaczniają także trzy polskie tłumaczenia eposu z XIX wieku, jak również jego najnowszy przekład z 1995 roku, noszący tytuł *Luzytanie*. Rozwiązanie przyjęte przez Piotrowskiego, tj. *Lusjady albo Portugalczycy*, trafnie oddaje zamysł Camõesa w kwestii podkreślenia zbiorowego bohatera utworu.

⁸¹ Zob. D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 17 VI 1876. W zb: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Zob. Straszewska, *op. cit.*, s. 211.

⁸⁵ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

kaz ten należy uzupełnić, dodając sztukę teatralną zatytułowaną *Armida. Dramat w pięciu aktach* [...], przypuszczalnie powstała około 1877 roku⁸⁶. Manuskrypt utworu Piotrowski przesłał Helenie Modrzejewskiej w listopadzie 1880, przy okazji występów sławnej aktorki w Royal Court Theatre w Londynie. Jak wyjaśnił w krótkim liście:

Talent Twój niezrównany ośmielił mnie do ofiarowania Szanownej Pani rękopisu *Dramatu Armidy* w 5 aktach, w połowie wyciągniętego z *Jeruzalem Wyzwolonej* Tassa, a w połowie przeze mnie dodanego dla zaokrąglenia w przerabianiu części *Poematu* dotyczącego Armidy⁸⁷.

Reakcja artystki na ową próbę wzbudzenia jej zainteresowania dramatem nie jest znana, jednak prawdopodobnie starania nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Utwór zachował się w rękopisie wraz z innymi tekstami autorstwa Piotrowskiego, wchodzącymi w skład serii woluminów dostępnych obecnie w księgozbiornie ZNiO. Oprócz wspomnianej *Armidy* owa seria obejmuje przekłady dzieł Tassa i Camõesa oraz dwa tomy wierszy noszące tytuły *Poezje różne*⁸⁸ i *Obyczaje niektórych zwierząt malowane* [...]⁸⁹.

Ponadto Danilewicz Zielińska sugeruje, że Piotrowski jako translator zainteresował się nie tylko spuścizną Tassa, lecz także Ludovica Ariosta (D 681). Przypuszczenie to nie znajduje jednak potwierdzenia w analizowanej korespondencji. Nie mniej enigmatyczna wydaje się kwestia tłumaczeń utworów lirycznych Camõesa. Zgodnie z informacjami zamieszczonymi w bibliografii Karola Estreicher, na które powołała się również Danilewicz Zielińska (D 683), w 1877 roku Piotrowski miał przygotować edycję tomiku z przekładami wierszy portugalskiego poety pt. *Soneta 43*, stosując taką samą technikę litograficzną, jak w przypadku *Lusiadów*⁹⁰. Na podstawie listów Piotrowskiego trudno natomiast orzec, czy taki tomik rzeczywiście istniał. Przy hipotezie, że cyfra 43 w tytule oznaczałaby liczbę przełożonych wierszy ujętych w tomiku, mogłoby chodzić o dość obszerny zbiorek sonetów, który pod względem liczby przetłumaczonych utworów z tego gatunku poetyckiego przewyższałby nawet dostępne współcześnie wybory poezji Camõesa wydane w 1984 oraz w 2000 roku, w przekładach Krystyny Rodowskiej i Józefa Waczkowa⁹¹.

Nie ulega wątpliwości, że Piotrowski jest pierwszym polskim tłumaczem utworów lirycznych Camõesa⁹², zwłaszcza pełnych maestrii sonetów, które w urozmaiconym gatunkowo dorobku lirycznym renesansowego poety zajmują główne miej-

⁸⁶ D. Piotrowski, *Armida. Dramat w pięciu aktach wyjęty w połowie z „Jeruzalem Wyzwolonej” Torquata Tassa (mego tłumaczenia), a w połowie dodany dla zaokrąglenia przerabiając opisy Epopieí na rozmowy dramatyczne*. B.m.r. ZNiO, rkps 2459/II. Egzemplarz tego dzieła Piotrowski przesłał w darze do lwowskiej biblioteki w 1877 roku.

⁸⁷ D. Piotrowski, list do H. Modrzejewskiej, z 30 XI 1880. W zb.: *Archiwum Heleny Modrzejewskiej*. T. 5. BJ, rkps 9140 III.

⁸⁸ D. Piotrowski, *Poezje różne*. T. 5. B.m.r. ZNiO, rkps 2363/I.

⁸⁹ D. Piotrowski, *Obyczaje niektórych zwierząt* [...]. B.m.r. ZNiO, rkps 2737/I.

⁹⁰ K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia. Lata 1881–1900*. T. 3. Wyd. 2. Kraków 1962, s. 12.

⁹¹ L. Camões: *Poezje wybrane*. Wybór, oprac. J. Waczków. Warszawa 1984; *Liryki najpiękniejsze*. Przeł. K. Rodowska, J. Waczków. Red. J. Kapica. Toruń 2000.

⁹² Zob. Milewska, *op. cit.*, s. 123.

sce. Jednak całościowy zasób liryków przelożonych przez Piotrowskiego zdaje się rysować znacznie skromniej. Biorąc pod uwagę wiersze wplecione w tekst przedmowy do *Lusiadów*, jak również utwory zawarte w listach do Michałowskiego, można wskazać łącznie przekłady pięciu sonetów oraz dwóch pieśni. Trzy z owych tłumaczeń, sonetu XIX oraz pieśni X i XI, tłumacz umieścił w liście do Michałowskiego, opatrzonym datą 29 V 1876⁹³. Uczynił tak zapewne, pragnąc zaznajomić przyjaciela z przygotowanymi przez siebie wersjami liryków Camõesa, które nie figurowały lub figurowały jedynie we fragmentach jako uzupełnienie treści przedmowy do *Lusiadów*, przesłanych Michałowskiemu jeszcze w sierpniu poprzedniego roku, tj. 1875⁹⁴.

W dalszej korespondencji adresowanej do przyjaciela Piotrowski skupił się na własnej poezji, jakiej próbkę wysłał Michałowskiemu w czerwcu 1876 i maju 1877. Wydaje się, że twórczość ta miała służyć jako pewnego rodzaju wprawka do ambitniejszych zadań o profilu przekładowym – przedstawiając swój dorobek tłumaczeniowo-literacki w jednym z listów, Piotrowski wyjaśnił przyjacielowi: „5^{ty} tom zawiera moje własne poezje, bo trzeba być krawcem samemu, żeby dobrze przenicować i dać kołnierz aksamitny dawnemu surdutowi”⁹⁵. Czy owe poetyckie i translatorskie próby obejmowały także odrębny, obszerniejszy projekt związany z liryką Camõesa? Warto odnotować, że w przebadanych źródłach Piotrowski nie wzmiankuje o żadnym przedsięwzięciu tego typu, dotyczącym poezji lirycznej portugalskiego autora. Co więcej, rękopis *Tłumaczenie wierszem na język polski niektórych sonet i pieśni Ludwika Camoënsa [...]*, wysłany przez Piotrowskiego do BNP w maju 1880, uwzględnia wyłącznie przekłady wspomnianych siedmiu utworów⁹⁶. Manuskryptowi towarzyszy list skierowany na ręce Antónia José Vialego, pełniącego wówczas jedną z wysokich funkcji w administracji portugalskiej księżnicy⁹⁷. Translator stwierdził w korespondencji, że jego zamiarem było złożenie hołdu wybitnemu portugalskiemu autorowi, przy okazji zbliżającego się międzynarodowego kongresu literacko-naukowego, organizowanego w Lizbonie w celu uczczenia 300 rocznicy śmierci Camõesa. Zapowiedź owego doniosłego dla Portugalii wydarzenia Piotrowski przeczytał w londyńskiej prasie. Chodzi o kongres wspomniany też w pamiętnikach przez uczestniczącego w nim syna Adama Mickiewicza, Władysława, tj. Congrès Scientifique-Littéraire International sous la Présidence de Victor Hugo, który odbył się we wrześniu owego roku, choć bez udziału francuskiego pisarza⁹⁸.

Piotrowski także nie wziął udziału w tym wydarzeniu, wbrew sugestii Danilewicz Zielińskiej, że przesłanie rękopisu z przekładami liryków do lizbońskiej biblio-

⁹³ D. Piotrowski, list do F. Michałowskiego, z 29 V 1876. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

⁹⁴ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ L. Camoëns, *Tłumaczenie wierszem na język polski niektórych sonet i pieśni*. Przez D. Piotrowskiego. B.m., 1880. BNP, rkps CAM.61//2V.

⁹⁷ [Carta dirigida a António José Viale acusando a recepção de outradeste em agradecimento pela oferta de umatradução para polaco de „Os Lusíadas” feita pelo autor]. London 1880. BNP, rkps CAM.61//1V.

⁹⁸ W. Mickiewicz, *Pamiętniki. 1870–1925*. T. 3. Oprac., skrowidz S. P. Koczorowski. Warszawa 1933, s. 187–207.

teki miało stanowić dla organizatorów owego naukowego spotkania zawołowana sugestią do wysłania tłumaczowi zaproszenia (D 682). Ogólna zła kondycja zdrowotna i uciążliwe dolegliwości, utrudniające Piotrowskiemu swobodne poruszanie się lub pozwalające co najwyżej na krótką przechadzkę, o czym wspominał przyjacielowi już w listach z lat 1876–1877, z pewnością uniemożliwiłyby odbycie dalekiej i forsownej podróży między Londynem a Lizboną⁹⁹. W liście do Vialego podał Piotrowski inną intencję przekazania w darze swego manuskryptu portugalskiej bibliotece. Tłumacz wyrażał nadzieję, że rękopis, podobnie jak przesłany już wcześniej tą samą drogą egzemplarz przekładu poematu Camõesa, stanie się częścią jej księgozbioru, z myślą o przyszłych pokoleniach czytelników, a zwłaszcza o osobach przyjaźnie nastawionych do „Polski [, która] jeszcze nie umarła”¹⁰⁰, co podkreślił w duchu patriotycznym, w słowach przywodzących na myśl *Mazurka Dąbrowskiego*. Gdyby zatem Piotrowski dysponował tomikiem pt. *Soneta 43*, jak można przypuszczać – obszerniejszym niż ów rękopis obejmujący zaledwie siedem wierszy, zapewne ten właśnie zbiorek wolałby przekazać do zasobów lizbońskiej księżnicy.

Bezsprzecznie wysoko cenił Piotrowski twórczość liryczną Camõesa. W jednym z listów do Michałowskiego z entuzjazmem i zachwytem wypowiedział się o przetłumaczonych lirykach portugalskiego poety poruszających tematykę miłosną, której Camões okazał się niezwykle wrażliwym i subtelnym wyrazicielem:

Może być Poezja kiedykolwiek żywszą? Uczucia dęczone przez miłość nieszczęśliwa (której by on [Camões] nie oddał za najszcześniejszą miłość) lepiej oddane jak w tych dwóch pieśniach 10 i 11^ej[?]¹⁰¹.

Warto przytoczyć także inny cytat utrzymany w podobnym tonie, pochodzący z przedmowy do *Lusiadów*: „Poezje Camoensa, szczególnie w guście miłosnym, mają zapał i uniesienie nadzwyczajne” (CL-1 11). Owe wyjątkowe walory tłumacz zobrazował na przykładzie sonetu IX, natomiast na dalszych kartach wstępu kolejno umieścił także sonet XLIII, wycinek z pieśni X, jak również sonety LIX oraz LXXXIII – wszystkie we własnym tłumaczeniu. Zaledwie kilka tych utworów nie ujawnia jednak rzeczywistego rozeznania Piotrowskiego w dorobku Camõesa, poety lirycznego. Z pewnością było ono znacznie głębsze, jak wskazują odniesienia do treści innych wierszy portugalskiego autora, które Piotrowski wplótł w tekst przedmowy, w wybranych przypadkach podając nawet incipity w języku portugalskim. Czytając te uwagi i komentarze tłumacza, trudno nie zgodzić się z opinią Danilewicz Zielińskiej, że chodzi o „znajomość twórczości [poetyckiej] Camõesa bez precedensu polskiego” w tamtym okresie (D 683).

Droga Piotrowskiego do zgłębienia liryki Camõesa wiodła najprawdopodobniej przez opracowania biograficzne dotyczące portugalskiego poety. We wprowadzeniu od tłumacza, otwierającym przekład *Os Lusíadas*, zatytułowanym *Lusiady. Wstęp i życie L. Camoënsa*, poezja Camõesa potraktowana jest bowiem jako dopełnienie

⁹⁹ Zob. np. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹⁰⁰ W oryginale wspomniany fragment brzmi „la Pologne n'est pas encore morte” (w: [Carta dirigida a António José Viale acusando a recepção de outra deste em agradecimento pela oferta de uma tradução para polaco de „Os Lusíadas” feita pelo autor]).

¹⁰¹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 29 V 1876.

biografii owego twórcy. Takie ujęcie rozwijało się od momentu powstania najwcześniejszych prac poświęconych osobistym losom poety, napisanych przez jego rodaków jeszcze w XVII wieku, a wynikało z braku zachowanej dokumentacji czy innych świadectw z epoki pozwalających oprzeć się na faktach historycznych. Bardzo liczne luki starano się zatem wypełnić, uciekając się do dzieł Camõesa, w efekcie kreując na wpół legendarną biografię i wizerunek ich autora. Owa tendencja przybrała na sile w epoce romantyzmu, kiedy to „życie artysty traktowano jako integralną część jego twórczości, i to część nie mniej istotną niż pisarstwo”¹⁰², czego dowodzą publikacje z tego okresu poświęcone dziełom oraz sylwetce Camõesa, przygotowane przez intelektualistów różnej narodowości i w rozmaitych językach. Prace takiego typu znalazły się wśród lektur Piotrowskiego podjętych w procesie przekładu *Os Lusíadas*. Wspomniane „obstawienie się książkami”, którym tłumacz usprawiedliwiał dłuższą przerwę w wymianie korespondencji z Michałowskim, zaowocowało m.in. przygotowaniem blisko 30-stronicowego, treściwego szkicu biograficznego Camõesa z odniesieniami do uprzednio przeczytanych źródeł.

Piotrowski twierdził:

dwaj najznakomitsi biografowie Camoensa są Dom José Maria de Sousa Botelho i John Adamson, z nich pierwszy w języku portugalskim, a drugi angielskim dali nam poznać szczegóły życia tego Wielkiego Poety. Zrobiono także wiele poszukiwań w samych dziełach Camoensa, które tu przytaczam. [CL-1 4]

W przypadku Adamsona chodzi o 2-tomowe opracowanie *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens* (Wspomnienia z życia i twórczość Luisa de Camoensa) wydane drukiem w 1820 roku w Londynie. Pierwszy tom tej publikacji zawiera m.in. życiorys poety uzupełniony jego wierszami, a także dwujęzyczny, portugalsko-angielski wybór utworów lirycznych Camõesa wraz z komentarzem, umieszczony w części noszącej tytuł *Notices Concerning The Rimas, or Smaller Poems of Camoens* (Noty dotyczące Rymów, czyli pomniejszych wierszy Camoensa). Z kolei Sousa Botelho zasłynął jako edytor pierwszego krytycznego wydania *Os Lusíadas*, którego ukazanie się drukiem w Paryżu w 1817 roku poprzedziły wnikliwe, a zarazem odkrywcze badania nad dziełem i biografią autora epopei¹⁰³. O ile zasięg owej kunsztownej edycji książki był bardzo ograniczony, jako że przygotowano zaledwie 210 egzemplarzy przeznaczonych dla starannie dobranych przez Souzę Botelho elitarnych instytucji i osób z różnych krajów, nie tylko europejskich, o tyle kolejne wznowienia dzieła, począwszy od 1819 roku, trafiły do rąk szerokiej publiczności. Piotrowski mógłby więc skorzystać z edycji Sousy Botelho bezpośrednio, względnie poznać wybrane treści dzieła dzięki opracowaniu Adamsona, który obficie powołuje się na edycję portugalskiego badacza, w drugim zaś tomie swojego opracowania nawet przytacza w całości tekst jego autorstwa we własnym przekładzie pt. *An Essay on „The Lusiad” of Camoens* (Esej o *Lusiadzie* Camoensa).

Podobnie w przypisach tłumacza towarzyszących poszczególnym pieśniom poematu Camõesa oraz w listach do Michałowskiego odnajdujemy pozostawione

¹⁰² Bachórz, *op. cit.*, s. 53.

¹⁰³ L. Camões, *Os Lusíadas. Poema epico. Nova edição correcta, e dada à luz por Dom J. M. de Souza - Botelho*. Paris 1817.

przez Piotrowskiego ślady lektur związanych z portugalskim eposem i jego twórcą. Na tej podstawie wiadomo, że translator zapoznał się z cenionymi w epoce tekstami poruszającymi zagadnienia istotne dla omawianego tematu: głośnym polemicznym *Essai sur la poésie épique* (Esej o poezji epickiej) Voltaire'a, artykułem pt. *Camões autorstwa Madame de Staël*, opublikowanym w 1811 roku *Biographie universelle, ancienne et moderne* (Biografia uniwersalna dawna i współczesna) Josepha Michauda, a także ze studiami nad biografią i dziełami Camõesa pióra francuskiego literata i krytyka Charlesa Magnina.

Ponadto uwagę przyciągają przywoływane głównie w przypisach do *Lusiadów* tłumaczenia dzieła Camõesa na języki obce. Wśród przekładów można by poszukiwać edycji eposu, która posłużyła polskiemu tłumaczowi w procesie translacji. Jak się okazuje, rozeznanie Piotrowskiego było gruntowne, zwłaszcza w zakresie francuskojęzycznych wersji utworu – translator powołuje się m.in. na najstarsze francuskie tłumaczenie prozą całości *Os Lusíadas*, wykonane przez Louisa-Adriena Duperrona de Casterę w 1735 roku¹⁰⁴, a także na opublikowany nieco ponad cztery dekady później, tj. w 1776 roku, przekład Nicolasa-Gabriela Vaquette'a d'Hermilly'ego (1703–1778) i Jeana François de La Harpe'a (1739–1803)¹⁰⁵. Natomiast spośród XIX-wiecznych francuskich wydań Piotrowski niewątpliwie sięgnął do – opublikowanego po raz pierwszy w 1825 roku i wielokrotnie reedytowanego z uzupełnieniami i korektami, nie tylko w XIX stuleciu, lecz nawet do lat trzydziestych ubiegłego wieku – uznanego tłumaczenia Jeana-Baptiste'a Milliégo, który zainspirował się wspomnianą portugalską edycją Sousy Botelho¹⁰⁶. Jak nadmieniono, Piotrowski nie zaniedbał również lektur angielskojęzycznych. Oprócz znaczących w owym czasie specjalistycznych studiów oraz przekładów poezji Camõesa przygotowanych przez Adamsona czytał tłumaczenia *Os Lusíadas* wykonane przez Wiliama Juliusa Mickle'a w 1776 roku¹⁰⁷.

W przypadku Piotrowskiego biegle posługiwanie się językiem francuskim jest oczywiste. Również jego angielszczyzna ewidentnie umożliwiała swobodne poznanie tekstów literackich i naukowych, a także prowadzenie korespondencji w tym języku¹⁰⁸. Do znanych tłumaczowi języków należy dołączyć też łacinę, co potwierdzają umiejętnie wplecione w tekst przypisów do *Lusiadów* cytaty pochodzące z klasycznych i renesansowych dzieł łacińskich, jak choćby *De Rebus Emmanuelis regis Lusitaniae [...]* (O czynach Manuela króla Luzytanii [...]) pióra portugalskiego

¹⁰⁴ L. Camões, *La Lusíade. Poeme heroique, sur la decouverte des Indes Orientales*. Traduit par M. Duperron de Castera. Paris 1735.

¹⁰⁵ L. Camões, *La Lusíade*. Traduction poétique, avec des notes historiques et critiques, nécessaires pour l'intelligence du poëme par Mr. de La Harpe. Londres 1776. W procesie translacji Hermilly miał wykonać przekład dosłowny tekstu oryginalnego, który następnie został zaadaptowany przez drugiego z tłumaczy. Z czasem przekład zaczęto wiązać głównie z osobą La Harpe'a, usuwając w cień Hermilly'ego.

¹⁰⁶ L. Camões, *Les Lusíades, ou les Portugais, poëme en dix chants*. Traduction nouvelle, avec des notes, par J. B. J. Millié. T. 1. Paris 1825.

¹⁰⁷ L. Camões, *The Lusíad, or the Discovery of India. An Epic Poem*. Transl. W. J. Mickle. Oxford 1776.

¹⁰⁸ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 17 VI 1876. Warto pamiętać również o angielskim pochodzeniu żony Piotrowskiego, Izabelli.

historiografa Jerónima Osório z XVI wieku. Kucharczyk wskazuje również na znajomość języka włoskiego, która pozwoliła Piotrowskiemu przetłumaczyć poemat Tassa¹⁰⁹.

Cóż jednak z „językiem Camõesa”? Czy Piotrowski mógł dokonać przekładów eposu oraz liryków Portugalczyka na podstawie edycji utworów w języku ojczystym ich autora? Wyjaśnienia tych zagadnień poszukiwały już Strzałkowa i Danilewicz Zielińska. Obie badaczki doszły do wniosku, że hipoteza zawarta w przywołanych pytaniach nie jest wykluczona. Śmieiej w tym temacie wypowiedziała się Danilewicz Zielińska, domyślając się „przynajmniej biernej, ale dość zaawansowanej znajomości języka portugalskiego” u Piotrowskiego, który „jeśli nawet pomagał sobie przekładami w znanych sobie językach, czynił to niewątpliwie z tekstem portugalskim w ręku” (D 682). Rzeczywiście, uważna lektura przypisów tłumacza w *Lusiadach* pozwala odkryć, że z pewnością posługiwał się on edycją eposu w języku oryginału. Przekonuje nas o tym choćby przytoczone przez Piotrowskiego w jednym z przypisów sformułowanie użyte przez Camõesa w oryginale, podane w literalnym przekładzie jego słów na język polski. Jak podkreśla translator, ów krótki fragment okazał się nie lada wyzwaniem dla francuskich tłumaczy dzieła i skłonił ich do zastosowania koncepcji w jego ocenie zbyt daleko odbiegających od wyjściowego znaczenia. Stąd też Piotrowski pokusił się o autorskie rozwiązanie, szanujące pierwotny zamysł twórcy *Os Lusíadas*, a zarazem bardziej adekwatne do języka polskiego, co zaakcentował (CL-1 80, przypis 11). Również inne rozproszone elementy w przypisach i w przedmowie do *Lusiadów*, jak zastosowanie pewnych słów lub terminów portugalskich, wyraźnie zostały zaczerpnięte ze źródeł portugalskojęzycznych.

W tym miejscu należałoby rozważyć, czy portugalskim źródłem dla tłumaczenia Piotrowskiego mogła być edycja krytyczna *Os Lusíadas* Sousy Botelho, ciesząca się tak wielkim uznaniem ówczesnych specjalistów i rozpowszechniona we Francji w XIX wieku dzięki licznym wznowieniom. Weryfikacja tego przypuszczenia wymaga jednak pogłębionych analiz stanowiących przedmiot odrębnego studium. Na obecnym etapie można zaś stwierdzić, że w toku prac nad przekładem Piotrowski dokonywał porównania różnych wersji dzieła Camõesa w językach francuskim i angielskim konfrontując z portugalskim oryginałem. Część przypisów tłumacza zawiera odniesienia do przekładów, z którymi translator się zapoznał, a w szczególności do wersji przygotowanej przez La Harpe'a. Przedstawione w nich uwagi pod adresem francuskiego tłumacza z XVIII stulecia dotyczą znacznych odstępstw od portugalskiego oryginału. Spostrzeżenia te w pewnym stopniu opierają się na ocenach innych translatorów lub krytyków, którzy sformułowali komentarze wartościujące wyniki pracy przekładowej La Harpe'a. Jak widać, zostały one wnikliwie przestudiowane przez Piotrowskiego.

Należy dodać, że mimo pewnych mankamentów przekład Francuza stał się podstawą wielu dalszych działań translatorskich związanych z *Os Lusíadas* dla tłumaczy z różnych krajów, którzy nie władali językiem portugalskim, wtedy wciąż jeszcze mało rozpowszechnionym w Europie. Za przykład w tym względzie może

¹⁰⁹ Kucharczyk, *op. cit.*, s. 92.

posłużyć pierwsze polskie tłumaczenie dzieła Camõesa, autorstwa Przybylskiego z 1790 roku. W świetle dotychczasowych badań przyjmuje się, że w procesie przekładu krakowski tłumacz zasadniczo oparł się właśnie na wersji La Harpe'a¹¹⁰. Rozległe przygotowanie lingwistyczne Przybylskiego, obejmujące kilka języków klasycznych i nowożytnych, choć z wyłączeniem portugalskiego¹¹¹, z pewnością pomogło mu w pracy translatorskiej. Wydaje się, iż w przypadku Piotrowskiego było podobnie. Mimo że nie był on tak wszechstronnym poliglotą jak Przybylski, to jednak zdołał umiejętnie wykorzystać posiadaną wiedzę, zwłaszcza w zakresie francuszczyzny oraz łaciny. Co do języka portugalskiego – w paratekstach towarzyszących przekładowi *Os Lusíadas* i w przebadanych listach Piotrowski nie deklaruje jego znajomości. Wymowny jest także fakt, iż korespondencję z BNP tłumacz prowadził po francusku, zapewne nader skromnie oceniając swoje możliwości ekspresji w „języku Camõesa” (D 683).

Piotrowski najprawdopodobniej zetknął się z językiem portugalskim, jak również z twórczością Camõesa już w trakcie pobytu na emigracji we Francji. Oddalenie geograficzne i nieczęste kontakty Polski z Portugalią na przestrzeni historii nie sprzyjały bowiem wzajemnemu zbliżeniu i poznaniu kulturalnemu. Dopiero przekład *Os Lusíadas* Przybylskiego u schyłku XVIII stulecia pobudził zainteresowanie literaturą portugalską i ożywił jej recepcję wśród polskich odbiorców. Do końca XIX wieku zjawisko ograniczało się jednak do twórczości Camõesa jako czołowej postaci w dziejach portugalskiej literatury, a w zasadzie do jego mistrzowskiego poematu epickiego. Ślady recepcji Camõesa w Polsce we wskazanym stuleciu w syntetycznym ujęciu przedstawił Bachórz, w szerszym zaś kontekście polsko-portugalskich relacji literackich i kulturalnych od XVI do XIX wieku opisała Milewska. W opinii obojga badaczy poważne przeszkody w przybliżeniu literatury portugalskiej ówczesnym Polakom stanowiły bariera językowa, a ponadto utrudniony dostęp do źródeł dydaktycznych oraz literackich na temat Portugalii w naszym kraju, co skutecznie hamowało zapędy nawet największych entuzjastów „mowy Luzytanów” i napisanych w niej utworów¹¹². Z korespondencji Piotrowskiego wynika, że w gronie takich „zapaleńców” znalazł się Zaleski, który w młodości podjął próbę przekładu słynnego epizodu z eposu Camõesa, ukazującego tragiczną śmierć Inês de Castro, ukochanej następcy tronu, przyszłego władcy Portugalii, Piotra I. Wybór tego wyimka z portugalskiego poematu nie dziwi, gdyż chodzi o jeden z najczęściej tłumaczonych fragmentów dzieła¹¹³. Znalazła w nim odbicie dramatyczna historia z okresu średniowiecza, w której splatają się wątki miłosne

¹¹⁰ R. Stachura-Lupa, *Z dziejów recepcji Luísa Vaz de Camõesa w Polsce. Adam Bętcikowski czyta „Luzjady”*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” t. 21 (2021), s. 372.

¹¹¹ Przybylski – filolog klasyczny, wykładowca akademicki, bibliotekarz i bibliofil, władał dwoma językami klasycznymi oraz francuskim, niemieckim, włoskim, rosyjskim i angielskim. Zob. B a r k o w s k i, *op. cit.*, s. 91.

¹¹² Zob. M i l e w s k a, *op. cit.*, s. 115.

¹¹³ Inspiracją do wyboru tego epizodu dla Zaleskiego mogła być znaczna popularność historii Inês de Castro, dzięki sztuce *Inez de Castro J. von Soda*, wystawianej z wielkim powodzeniem w okresie 1799–1829 na scenach polskich teatrów, m.in. we Lwowie, Wilnie, Krakowie czy Warszawie, w różnych tłumaczeniach na język polski. Na ten temat zob. M. F i j a ł k o w s k i, *„Inez*

i polityczne, wielokrotnie przetwarzana literacko w późniejszych epokach przez autorów, nie tylko portugalskich. Ostatecznie Zaleski zarzucił swój projekt przekładowy, do czego zmusił go brak dostępu w kraju do niezbędnych materiałów¹¹⁴.

W Paryżu sytuacja przedstawiała się pod tym względem zdecydowanie lepiej. Wiek XIX przyniósł wśród intelektualistów francuskich znaczne ożywienie, które dotyczyło portugalskiego twórcy i jego dzieła. Istotnym czynnikiem kierującym wówczas uwagę w stronę tego, co portugalskie, była obecność uchodźców politycznych z Portugalii, w okresie zaciętych walk liberałów z absolutystami w swoim kraju, szczególnie nasilonych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX stulecia, poszukujących schronienia we Francji. W rozgorączkowanej politycznej i patriotycznej atmosferze panującej wśród emigrantów osobistym losom Camõesa i stworzonemu przez niego epickiemu dziełu nadawano wyjątkowe znaczenie, co najpełniej wyraził portugalski pisarz João Baptista Almeida Garrett w poemacie *Camões*, opublikowanym w 1825 roku w Paryżu. Współcześnie przyjmuje się, że dzieło to inauguruje epokę romantyzmu w literaturze portugalskiej.

Romantyzm stanowi bardzo ważny etap w międzynarodowej recepcji dorobku literackiego i postaci Camõesa. Obrosła legendą biografię poety oraz jego epos, pełen patriotycznych, a także bohaterskich treści, postrzegano wtedy przez pryzmat ideałów epoki, nierzadko w powiązaniu z aktualną sytuacją własnego kraju czy narodu. Romantyczny obraz kreujący Camõesa na genialnego artystę, wieszca narodowego, wzór patriotycznego zaangażowania i poświęcenia, ukazywał obdarzonego awanturczym temperamentem, równocześnie zaś szlachetnym charakterem poe-
tę, żeglarza oraz żołnierza, który wytrwale zmagał się z nieprzyjaznym losem. Przez kilkanaście lat przebywał na wygnaniu w portugalskich Indiach Wschodnich, pozostając w pełni oddanym i głęboko przejętym sprawami dalekiej ojczyzny, której chwałę głosił w swojej twórczości. A jednak nie wystarczyło to, by zasłużyć na uznanie rodaków po powrocie do Lizbony. Wzgardzony nędzarz, u kresu drogi życiowej, złożony chorobą, swoje ostatnie myśli skierował ku Portugalii, gdy w obliczu jej nieuchronnego poddania się politycznemu zwierzchnictwu Hiszpanii¹¹⁵, potężnego sąsiada i odwiecznego wroga rodzinnego kraju, wypowiedział słynne zdanie: „Umieram wraz z ojczyzną”¹¹⁶. Tak nośne tematy znalazły odzwierciedlenie w rozlicznych tekstach powstałych na przestrzeni XIX wieku, popartych wieloma inicjatywami translatorskimi dzieła Camõesa, podjętymi w różnych krajach i w rozmaitych językach, również polskim.

W ten nurt wpisuje się również tłumaczenie *Os Lusíadas* wykonane przez

de Castro”. *Drama historyczna Juliusa von Sodena i jej sukces na scenach polskich*. „Acta Philologica” 2011, nr 39.

¹¹⁴ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875.

¹¹⁵ Bezpomna śmierć ostatniego reprezentanta dynastii Avis, młodego króla Sebastiana I (1554–1578), który zginął w bitwie pod Alcácer Quibir w trakcie zbrojnej wyprawy do Maroka w 1578 roku, otworzyła drogę władcy hiszpańskiemu Filipowi II do tronu Portugalii. Unia personalna łącząca oba iberyjskie królestwa trwała w latach 1580–1640.

¹¹⁶ Zob. Kalewska, *Camões, czyli tryumf epiki*, s. 24. Na temat legendy biograficznej Camõesa w literaturze XIX wieku zob. Z. Dambek-Giannelis, *Wokół legendy biograficznej Camõesa (Almeida Garrett – Julian Korska – Fryderyk Halm)*. W: *Dziwne kształty życia. Studia i szkice z dziejów biografistyki polskiej potowy XIX wieku*. Poznań 2019.

Piotrowskiego. Ów przekład powstał niezależnie od wcześniejszej polskiej wersji poematu, stworzonej przez Przybylskiego. Co więcej, wydaje się, że Piotrowski nie był świadomy jej istnienia, o czym świadczą słowa tłumacza skierowane do Michałowskiego w liście z sierpnia 1875:

Luzjady Camoensa dotychczas w polskim języku [były] nieznanne [...]. Niezmiennie uwielbiane przez Tassa, rywala w eposie, który napisał piękną sonetę na pochwałę *Luzjady*. Nie wiem, dlaczego one nie były znane w Polskiej Literaturze¹¹⁷.

Ta nieświadomość wyjaśnia przyczynę, dla której Piotrowski, choć sięgnął po kilka wersji eposu Camõesa w językach francuskim i angielskim, nie uczynił nawet wzmianki o dziele polskiego poprzednika. Rzeczywiście, szanse, by egzemplarz tego przekładu dotarł do jego rąk we Francji, były raczej znikome. Z drugiej strony, owa nieznanomość wydaje się zaskakująca w przypadku wychowanka „Aten Wołyńskich”. W artykule Bachórzez czytamy:

Na początku XIX w. szczególną wiedza o poemacie Camõesa stała się niezbędnym elementem wykształcenia literackiego. Analizowano *Luzjady* w akademiach i szkołach licealnych. Ludwik Osinowski podczas kursu literatur porównawczych, prowadzonego w Uniwersytecie Warszawskim w latach 1818–1830, poświęcał im długi wykład. W Liceum Krzemienieckim, a potem w Uniwersytecie Wileńskim, mówił o nich Euzebiusz Słowacki. Także jego następcą w Krzemieńcu, Józef Korzeniowski, uwzględniał je w swoim „kursie poezji”. Nie podjęto wtedy wprawdzie nowej próby przetłumaczenia poematu na język polski, istniała jednakże tendencja do zbliżenia dorobku Camõesa polskim czytelnikom¹¹⁸.

Jeśli nawet Piotrowski nie okazał się zbyt uważnym słuchaczem kursów humanistycznych w okresie młodzieńczym, to literatura pozostawała w orbicie jego zainteresowań, co obrazują próby układania tekstów wierszowanych podejmowane w owym czasie, o czym już nadmieniono. Nieobca była mu także twórczość polskich literatów, w tym Mickiewicza, którego sonety cytował w listach do Michałowskiego¹¹⁹. Piotrowski wykazał się również znajomością dorobku Antoniego Malczewskiego, do którego uczynił ciekawą aluzję w przedmowie do *Lusiadów* (CL-1 16)¹²⁰. Jednak najbardziej rozległych i erudycyjnych studiów wymagały realizowane przez niego ambitne zadania – te translatorskie, tj. przekłady poematów epickich Tassa i Camõesa. Kucharczyk zwróciła uwagę na doskonale rozeznanie Piotrowskiego w recepcji *Jerozolimy wyzwolonej* we Francji, czy te w bardziej szczegółowych zagadnieniach, jak związki włoskiego poematu z epiką antyczną, co niewątpliwie wynikało z poczynionych specjalistycznych lektur¹²¹. Podobnie rzecz miała się w przypadku portugalskiego dzieła. Przedmowa oraz przypisy do *Lusiadów* zawierają wiele istotnych informacji dotyczących m.in. dziejów Portugalii i jej

¹¹⁷ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875. Zob. też Piotrowski, list do Zaleskiego, z 10 X 1875.

¹¹⁸ Bachórzez, *op. cit.*, s. 46.

¹¹⁹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875.

¹²⁰ Z kolei w liście do Zaleskiego (z 10 X 1875) Piotrowski daje dowody zainteresowania literaturą francuską, a także niemiecką.

¹²¹ M. Kucharczyk, „Życie Torquata Tassa” – przedmowa Dionizego Piotrowskiego do przekładu „*Jerozolimy wyzwolonej*”. W zb.: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociczek, R. Ryba. Katowice 2002, s. 152.

zamorskiej ekspansji na obszarach azjatyckich, a także objaśnień treści mitologicznych, geograficznych, nautycznych, przyrodniczych czy etnograficznych, w jakie obfituje epos Camõesa¹²². Nie brak też odniesień do ważkich problemów roztrząsanych przez autorytety literackie, a zwłaszcza do kwestii przemieszania wierzeń chrześcijańskich z mitologią grecko-rzymską w tekście epepei. Poruszając ten ostatni temat, Piotrowski nie ograniczył się jedynie do prezentacji rozbieżnych stanowisk specjalistów, lecz sformułował własną opinię (CL-1 36, przypis 9), ujawniając sceptyczne nastawienie względem przeanalizowanych źródeł, w których zawartości był bez wątpienia świetnie zorientowany i z których potrafił umiejętnie skorzystać, przygotowując parateksty do *Lusiadów*. Również pisząc w listach do Michałowskiego o portugalskim poecie, odwołał się do wypowiedzi badaczy i krytyków na temat tego dzieła, dodając do nich swój komentarz¹²³.

Głos Piotrowskiego jako tłumacza możemy usłyszeć przede wszystkim w przedmowie do *Lusiadów*, a także w komentarzach umieszczonych w przypisach, w których odniósł się do zastosowanych w przekładzie rozwiązań językowych, z myślą o jak najtrafniejszym oddaniu oryginalnych idei zawartych w dziele, w sposób właściwy dla polszczyzny i zrozumiały dla polskojęzycznego odbiorcy tekstu (CL-1 80, przypis 11; CL-2 133, przypis 23). O tym, że aspekty językowe miały istotne znaczenie dla Piotrowskiego, świadczą też sporządzone przez niego tłumaczenia liryków Camõesa. Porównanie wersji tych samych utworów zamieszczonych w przedmowie do *Lusiadów*, w korespondencji z Michałowskim oraz w rękopisie wysłanym do lizbońskiej biblioteki wskazuje, że w latach 1875–1880 tłumacz dokonywał drobnych poprawek językowo-stylistycznych, szlifując przygotowane już przekłady. Ponadto w listach do przyjaciela, wyjaśniając powód, jaki skłonił go do przełożenia poematu Tassa, Piotrowski, w tym przypadku świadomy, że jego działanie nie jest prekursorskie, napisał:

Przetłumaczyłem wierszem dwa tomy *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, bo chociaż my mamy tłumaczenie wyborne Piotra Kochanowskiego, jednakże od trzystu lat język [polski] się zmienił i nabrał pewnej sprężystości, szczególnie na końcu 18^o i [w] 19 wieku¹²⁴.

Również w przedmowie do przekładu włoskiego dzieła Piotrowski podkreślił, że pragnął, „aby się pokazało, że język nasz nie jest nad inszy uboższy i aby się szczęśliwszym dowcipom do ubogacenia go dalsza podała droga”¹²⁵. A zatem wspomniane patriotyczne pobudki podjęcia żmudnej pracy tłumacza, owo „pole do bitwy z Moskalami” za pośrednictwem utworów literackich, dotyczyły także sfery językowej. Co istotne, sam Piotrowski, mimo długoletniego pobytu w środowiskach obcojęzycznych z dala od ojczyzny, choć naturalnie nie ustrzegł się pewnych potknięć i zagranicznych naleciałości językowych w pisanych tekstach (także w listach), zdołał zachować pełną swobodę wypowiedzi w języku ojczystym.

¹²² Zostały one rzetelnie przygotowane przez tłumacza, który jednak nie ustrzegł się pewnych nieścisłości. Kwestię źródeł, na jakich mógł się wzorować Piotrowski przy ich opracowaniu, należy dokładnie przebadać w odrębnym studium.

¹²³ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875.

¹²⁴ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹²⁵ Kucharczyk, „*Życie Torquata Tassa*” – przedmowa Dionizego Piotrowskiego do przekładu „*Jerozolimy wyzwolonej*”, s. 153.

Nie udało mu się natomiast zaszczerpić znajomości polszczyzny w rodzinie założonej we Francji, jak ze szczerością wyjawiał Michałowskiemu.

Przyświecające tłumaczowi intencje obrazuje też sposób rozdystrybuowania egzemplarzy *Lusiadów*. Piotrowski przeznaczał je bowiem do lektury dla polskich przyjaciół, znajomych oraz krewnych, jak również dla rodaków ze środowisk emigracyjnych. Osobną grupę odbiorców stanowiły biblioteki z polskojęzycznymi księgozbiorami znajdujące się za granicą, a także ksiąźnice na ziemiach polskich. Korespondencja z Michałowskim pozwala ustalić dokładną liczbę odbitych egzemplarzy – nakład wyniósł zaledwie 29 kopii¹²⁶. Z tego względu grono obdarowanych osób i instytucji było starannie dobrane. Piotrowski skrupulatnie wyliczył przyjacielowi w liście:

Złożyłem dwa egzemplarze w Londynie, jeden do Biblioteki Polskiej, drugi dla P. S[ul]czewskiego. Posłałem 5 egzemplarzy do Paryża, 1^o do Biblioteki [Polskiej], 2^o dla Bohdana Zalewskiego [...], 3^o Bronisławowi Zalewskiemu bibliotekarzowi, 4^o Mickiewiczowi Władysławowi, 5^o Laskowiczowi poborcy podatków. Wysłałem jeszcze dwa do Genewy – jeden dla biblioteki Platera, 2^o dla Antoniego Kontskiego, którego żona i siostra żony, obie Polki, czytać będą. Co do niego, on jest doskonałym oceniaczem Poezji jako też wszystkich sztuk pięknych. Pozostaje mi posłanie do biblioteki warszawskiej, poznańskiej, wileńskiej, lwowskiej i krakowskiej. [...] Posyłam Ci dwa egzemplarze, jeden dla Ciebie, drugi dla Mikołaja Chrzászcza¹²⁷.

Wśród potencjalnych czytelników i „oceniaczy” przekładu znalazły się więc wybitne osoby zaangażowane w ówczesne życie kulturalne Wielkiej Emigracji, uznani twórcy, artyści lub działacze na rzecz podtrzymania i szerzenia polskości. Czy translator słusznie zakładał, że dzieło autora narodowości portugalskiej mogłoby wzbudzić ich zainteresowanie? Z pewnością tak, choćby na podstawie deklarowanych przez tłumacza literacko-językowych przesłanek w duchu patriotycznym, które również im były bliskie¹²⁸. Ponadto Piotrowski wyraźnie podążył za wspomnianymi interpretacjami biografii i twórczości Camõesa rozpowszechnionymi w XIX-wiecznych literaturach różnych krajów europejskich, zarazem czyniąc aluzję do trudnych losów polskich w owym czasie.

Przedmowa tłumacza do *Lusiadów* bezsprzecznie zasługuje na analizę w odrębnym studium, podobnie jak uczyniła Kucharczyk w odniesieniu do wstępu towarzyszącego przekładowi *Jerozolimy wyzwolonej*. W niniejszej pracy o charak-

¹²⁶ Piotrowski wskazuje liczbę egzemplarzy w kilku listach do Michałowskiego, m.in. w liście z 9 VIII 1875. Informacja ta pozwala na korektę wcześniej podanych, zawyżonych liczb egzemplarzy *Lusiadów*. Danilewicz Zielińska (D 681) wskazała za Estreicherem przybliżoną liczbę 30–40 woluminów. Z kolei Kalewska wysunęła tezę o 44 egzemplarzach, dodatkowo czyniąc aluzję do symbolicznego znaczenia owej cyfry w kontekście polskiej literatury romantycznej. Obecnie supozycje te można sprostować. Zob. A. Kalewska: *Camões entre os Sármatas e os Polónios (sobre a recepção de „Os Lusíadas” na Polónia*. W zb.: *Actas do 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Ed. M. F. Viegas Brauer-Figueiredo, F. Clara, A. Pinho. Lisboa-Porto-Coimbra 1995, s. 622; *200 lat Biblioteki Narodowej w Lizbonie*, s. 250.

¹²⁷ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

¹²⁸ W przedmowie oraz przypisach do *Lusiadów* Piotrowski podkreślił także wysokie walory artystyczne dzieła Camõesa, zwłaszcza wynikające z umiejętności kreowania sugestywnych obrazów literackich przez autora, co zestawił z twórczością malarską, m.in. F. Albaniego i F. Gérarda (zob. CL-1 24, 71). Podobnie w liście do Zaleskiego (z 10 X 1875) Piotrowski wskazał szereg epizodów i opisów świadczących o niezwykłym kunszcie literackim Camõesa.

terze przyczynku do dalszych badań można jedynie zasygnalizować wybrane aspekty w ujęciu ogólnym. Tak więc, na pierwszy plan wysuwa się pełne emocji nastawienie Piotrowskiego do historii Portugalii jako „kątką ziemi” i „małego, lecz odważnego kraju”, który dzięki niezwyklej wytrwałości i brawurze, z jakimi zaangażował się w odkrywczycze wyprawy zamorskie, zdołał wprowadzić cywilizację na nowe tory. Za zyskaną w ten sposób wielkość z czasem przyszło jednak zapłacić głębokim kryzysem i ostatecznym upadkiem, kiedy to Portugalia „poszła pod jarzmo” znacznie silniejszego sąsiada – Hiszpanii, dla której okazała się zaledwie „nowo podbitą prowincją”. Te złożone okoliczności polityczne sprzyjały rozwojowi „przedziwnie pięknej literatury”, o wyjątkowych walorach, zogniskowanych na postaci i twórczości Camõesa. Już od pierwszych słów przedmowy Piotrowski „Szanownemu Czytelnikowi” żywo rekomenduje portugalskiego autora i jego epickie dzieło, podkreślając wiele z tych cech, jakie wpisywały się w wizerunek portugalskiego autora, tak drogi romantykom: „[Camões to] patriota z serca, żołnierz odważny, człowiek pełen poświęcenia dla sławy swojego narodu, charakteru niepodległego”, wygnaniec, stale doświadczany przez los i cierpiący ubóstwo, a przy tym „geniusz nadzwyczajny górności poetycznej”, którego największą zasługę stanowi „utworzenie języka dydaktycznego w Portugalii”, czego dokonał za pośrednictwem *Os Lusíadas* (CL-1 3–10)¹²⁹.

W podobnym tonie Piotrowski wypowiadał się w listach do Michałowskiego, gdzie także przywoływał te same treści historyczne, jakie zawarł w przedmowie do *Lusíadów*, lub cytował wyimki z poematu jako literackie komentarze do poruszanych wątków politycznych, a zwłaszcza do ówczesnej sytuacji Polski, którą w patriotycznym porywie nazwał „najnieszcześniejszym Krajem na świecie”¹³⁰. Wśród adnotacji dodanych przez tłumacza na marginesach tekstu *Lusíadów* znajduje się znaczący dopisek lub ostrzeżenie: „Nie wolno czytać Polakom”, płynące zapewne z przekonania o silnych emocjach, jakie mogłyby wywołać w nich ów fragment utworu Camõesa, przypuszczalnie w przekorny sposób właśnie zwracające na niego uwagę:

Jednakże co za rozkosz w sercach spodziewana,
Że wkrótce im Ojczyzna zostanie oddana. [CL-2 80; D 683]

Wiele wskazuje zatem, że podobnie jak w przypadku poematu Tassa, czego dowiodła Kucharczyk, Piotrowski pokusił się o odczytanie legendy biograficznej Camõesa osadzonej w portugalskim kontekście historyczno-literackim, a także jego eposu o bohaterskich *Lusíadach* czyli *Portugalczykach* poprzez pryzmat wydarzeń bieżących, dotyczących samego tłumacza oraz jego rodaków¹³¹. Wpisujący się w romantyczne koncepcje literackie historyzm maski, do którego ówczes-

¹²⁹ W odniesieniu do przymiotnika „dydaktyczny” Kałewska (*Camões i inni alla polacca* [cz. 2], s. 258) wyjaśnia: „Dydaktyczny – czytaj: narodowy... (dopiero neoklasycyzm francuski zaczął przypisywać wierszowi bohaterskiemu funkcję dydaktyczną)”.

¹³⁰ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875.

¹³¹ M. Kucharczyk: *Romantyczne echa w dziewiętnastowiecznym przekładzie „Jerozolimy wyzwolonej” Torquata Tassa*. W zb.: *Sarmackie Theatrum. Studia historycznoliterackie*. Red. R. Ocieczek, M. Walińska. Katowice 2006; *Dionizy Piotrowski – zapomniany tłumacz XIX wieku*. W przypadku *Lusíadów* zagadnienie to wymaga odrębnej analizy.

ni odbiorcy nawykli w warunkach represyjnej cenzury, pozwalał zakamuflować polityczną aktualność i aluzyjne przesłania. Warto pamiętać, że choć przekład Piotrowskiego powstał na emigracji, to jednak translator skierował egzemplarze *Lusiadów* do bibliotek na ziemiach polskich pod zaborami. To przemyślane działanie, mimo tak ograniczonego nakładu, potencjalnie dawało możliwość dotarcia do znacznego grona użytkowników owych księżnic, nie tylko z ówczesnej generacji, lecz także przyszłych pokoleń czytelników¹³². Pozwoliło również przetrwać do naszej epoki stosunkowo sporej liczbie woluminów spośród zaledwie 29 egzemplarzy przygotowanych przez Piotrowskiego. Przykładowo, wolumin подарowany BJ należy do jej zasobów od 1876 roku¹³³. Z kolei lwowska biblioteka otrzymała dar Piotrowskiego jeszcze w 1875 roku. W dalszych latach, tj. 1877–1878, translator ofiarował tej księżnicy pozostałe rękopisy swoich utworów, które obecnie przechowuje ZNiO¹³⁴.

Warto jeszcze rozważyć powody, dla których *Lusiady* nie doczekały się oficjalnej edycji drukowanej. Przypuszczenie Strzałkowej dotyczące problemów finansowych, wpływających na poniechanie przez tłumacza takiego zamiaru znajduje częściowe potwierdzenie w jego korespondencji¹³⁵. Nie była to jednak wyłączna przyczyna. Zgodnie z intencją Piotrowskiego patriotyczne przesłania, jak te w przytoczonym wcześniej cytacie z *Lusiadów*, miałyby nieść pokrzepienie również rodakom rozproszonym na obczyźnie, stąd tłumacz skierował egzemplarze książki do bibliotek polskich w Londynie, Paryżu i Rapperswilu. Pisząc do Michałowskiego, wyrażał tęskne pragnienie powrotu do owych wieczorów ze wspólną lekturą *Pana Tadeusza* w polskim gronie i żywił nadzieję, że epopeja Camõesa mogłaby zastąpić przy takich okazjach dzieło Mickiewicza¹³⁶. Jednak warunki bytowania wielu emigrantów polskich sprawiały, że zaprzętały ich znacznie bardziej przyziemne, prozaiczne sprawy:

Wszyscy zatrudnieni nie przychodzą do domów swoich jak tylko wieczorem, w niedzielę Biblioteka [Polska w Londynie] zamknięta. A zatem literatura musi pójść na bok. [...] Owies, siano, epopeje Tassa i Camoensa, słowa, plewy – wszystko to w jednym worku spoczywa¹³⁷.

Piotrowski wyrażał też żal, że w miejscowościach na francuskiej i angielskiej prowincji, w których przez lata zamieszkiwał, nikt nie rozumiał polskiej mowy – jak zatem myśleć o spotkaniach w kręgu miłośników literatury pięknej w ojczystym

¹³² Zamysł utrwalenia w formie literackiej i zachowania dla potomności przyświecał także poetyckiej twórczości własnej Piotrowskiego, co ujawnia dedykacja towarzysząca wierszowi *Wzięcie Warszawy w 1831 roku*, przesłanego Michałowskiemu. W dedykacji tłumacz napisał: „Niech pamiętają nasi Prawnurowie, jak olbrzymie bitwy staczeni Dumni i Odważni Polacy”. W zasobach BJ rękopis tego utworu towarzyszy listowi Piotrowskiego do Michałowskiego z 17 V 1877.

¹³³ Na karcie tytułowej pierwszego tomu egzemplarza *Lusiadów* z BJ widnieje dedykacja: „Dla Biblioteki Jagiellońskiej Krakowskiej tłumacz Dionizy Piotrowski”, oraz adnotacja biblioteczna z datą roczną przyjęcia woluminu do księgozbioru tej instytucji: „1876 otrzym[ano]”.

¹³⁴ Informacje pochodzą z przedwojennego inwentarza (*Inwentarz rękopisów Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich*. T. I: nry 1–2790). Oryginał znajduje się we Lwowie. Składam uprzejme podziękowanie panu Konradowi Rzemienieckiemu z Działu Rękopisów ZNiO za pomoc w pozyskaniu tych danych.

¹³⁵ Strzałkowa, *Z dziejów Camõesa w Polsce (1572–1972)*, s. 381.

¹³⁶ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹³⁷ *Ibidem*.

języku? Najbardziej zagorzałych spośród owych wielbicieli nierzadko odstręczały nie tylko koszty zakupu publikacji, wygórowane jak na ich warunki materialne, lecz także wysokie opłaty za przesyłkę książek¹³⁸. O Bibliotece Polskiej w Londynie Piotrowski pisał:

jest [to] mały kątek z dwoma krzesłami i stolikiem, mający 3 metry długości, a 2 szerokości. P[an] S[zl]ulczewski Karol jest ciągle bibliotekarzem bezpłatnym, musi na życie zarabiać w jakimś handlu¹³⁹.

Wszystkie wymienione czynniki rzutowały na sytuację czytelnictwa wśród polskich emigrantów¹⁴⁰, nie rokując szerokiej sprzedaży, zwłaszcza w przypadku tak ambitnego projektu, jakim okazał się przekład *Lusiadów*, dzieła wybitnego, lecz wciąż mało rozpowszechnionego wśród polskich odbiorców. Straszewska wspomina, że nawet *Pan Tadeusz* sprzedawał się z trudnością¹⁴¹. W tych okolicznościach zrozumiałe są wahania Piotrowskiego, czy odważyć się „na ekspensa niepewne”, tzn. skierować do druku przygotowane rękopisy, a jeśli tak, to któremu z nich dać pierwszeństwo: poezjom własnym, *Lusiadom* czy może *Jerozolimie wyzwolonej*, przetłumaczonej wcześniej niż epos Camõesa i pozostawionej w manuskrypcie bezużytecznie, „jak kawałek deszczulki, ponieważ nikt jej nie czytał” przez ponad dwa lata?¹⁴² Obu renesansowych autorów i ich arcydzieła Piotrowski cenił na równi i traktował z jednakowym podziwem, „nie czyniąc między nimi żadnej różnicy, [gdzie] oba lepsi”, natomiast o ostatecznym wyborze poematu Camõesa zdecydowały głównie względy praktyczne, choć także ekonomiczne: „Wyautografowałem *Luzjady*, bo te są krótsze, oszczędność na oczach i na kieszeni”¹⁴³ – wyjaśnił Michałowskiemu. W liście zaś do Zaleskiego Piotrowski zapewnił, że zależało mu na jak najniższych kosztach edycji, również z uwagi na ewentualnych nabywców *Lusiadów*, którzy kupowaliby je „dla taniości ceny”. Stąd też zastanawiał się nad symboliczną kwotą 1 franka francuskiego za wolumin¹⁴⁴.

Ponadto Piotrowski oczekiwał, że ewentualny przychylny odbiór *Lusiadów*, „rzuconych w świat, [z myślą o tym, by] znalazły swoich wielbicieli”¹⁴⁵, umożliwi mu pozyskanie wsparcia koniecznego do opublikowania pozostałych manuskryptów, m.in. *Jerozolimie wyzwolonej*. Z tej przyczyny, zapewne nieprzypadkowo, do grona odbiorców rozsyłanych egzemplarzy włączył Władysława Mickiewicza, prężnie działającego w paryskiej sferze księgarsko-edytorskiej. Przeznaczony dla syna wieszczą wolumin przypuszczalnie trafił do rąk adresata, a Mickiewicz był świadomy powstania drugiego polskiego przekładu *Os Lusidas* Camõesa, co wyraźnie zaznaczył w podsumowaniu przemowy wygłoszonej w trakcie kongresu w Lizbonie w 1880 roku, wymieniając nazwiska obu tłumaczy – Przybylskiego i Piotrowskie-

¹³⁸ Ten ostatni wątek powraca kilkakrotnie w korespondencji Piotrowskiego z Michałowskim, np. w liście z 14 X 1875.

¹³⁹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹⁴⁰ Na ten temat zob. Straszewska, *op. cit.*, s. 193–217. – K. Marchlewicz, *Wielka Emigracja na Wyspach Brytyjskich (1831–1863)*. Poznań 2008, s. 153–170.

¹⁴¹ Straszewska, *op. cit.*, s. 209.

¹⁴² Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹⁴³ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

¹⁴⁴ Zob. Piotrowski, list do Zaleskiego, z 10 X 1875.

¹⁴⁵ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

go¹⁴⁶. W analizowanej korespondencji nie odnajdujemy jednak informacji o ewentualnym zamiśle lub współpracy między Mickiewiczem a Piotrowskim w zakresie wydania drukiem *Lusiadów*.

Przekład pozostał zatem w formie odbitki litograficznej rękopisu, przygotowanej przez translatora. Warto nieco bliżej przyrzeć się tej edycji tłumaczenia portugalskiego eposu, mając w pamięci fakt, że Piotrowski posiadał doświadczenie w pracy drukarskiej, które dało mu zatrudnienie jeszcze na etapie paryskiego pobytu na emigracji, a prawdopodobnie także w późniejszym okresie życia, gdy mieszkał w Boulogne-sur-Mer, gdzie *Lusiady* ujrzały światło dzienne. W tym przypadku Piotrowski nie tylko odegrał rolę autora przekładu, lecz postarał się również zadbać o edytorski kształt woluminu.

Elementy piśmiennicze okalające tekst główny *Lusiadów*, należące do ramy literacko-wydawniczej¹⁴⁷ książki, przedstawimy na przykładzie krakowskiego egzemplarza z B.J. Przygotowując edycję swego przekładu, niektóre inspiracje Piotrowski zaczerpnął przypuszczalnie ze znanych sobie zagranicznych drukowanych wydań dzieła Camõesa. Nierzadko bowiem obszerny, składający się z dziesięciu pieśni utwór wydawcy dzielili na dwa tomy, zawierające odpowiednio *Pieśni I–V* oraz *VI–X*. Piotrowski uczynił podobnie, przy czym oba tomy są współoprawne¹⁴⁸. Każdy z nich został opatrzony odrębną kartą tytułową z niemal identycznymi, zwyczajowo przyjętymi informacjami: (od góry) głównym tytułem dzieła w wersji zaproponowanej przez tłumacza, czyli *Lusiady albo Portugalczycy*, i jego dopełnieniem: *Epopoea L. Camoënsa*, poniżej zaś – numeracją danego tomu, a dalej, nazwiskiem translatora: „Tłumaczenie wierszem Dionizego Piotrowskiego”. Jedyny element, który figuruje wyłącznie na stronie tytułowej tomu pierwszego, zapisany drobnym pismem u jej dołu, to nazwa zakładu typograficznego H. Delahodde’a w Boulogne-sur-Mer. Uwagę zwraca specjalna kompozycja graficzna kart tytułowych, gdzie starannie wykaligrafowano poszczególne elementy, stosując rozmaite kroje pisma większego lub mniejszego stopnia, majuskułę bądź minuskułę, względnie wypełnienia liter albo podkreślenia słów, całość zaś ujęto w proste obramowanie. Posługując się odrębnym krojem i rozmiarem pisma, Piotrowski wyeksponował także przypisy oraz marginalia na przestrzeni całego woluminu, a w nich nierzadko pojedyncze słowa (np. imiona własne, nazwy geograficzne), niejako imitując użycie różnych czcionek drukarskich¹⁴⁹.

Z kolei na stronie *verso* karty tytułowej Piotrowski umieścił motto łacińskie „*Labore, labori, laborum addite*”, natomiast tekst właściwy eposu poprzedził słowem

¹⁴⁶ W. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 198.

¹⁴⁷ Na temat ramy literacko-wydawniczej zob. R. Ocieczek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*. W zb.: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*. Red. R. Ocieczek. Katowice 1990, s. 7–10.

¹⁴⁸ Oprawy egzemplarzy *Lusiadów* dostępnych w B.J. oraz w BNP (rkps CAM.276 P) są późniejsze, biblioteczne.

¹⁴⁹ Piotrowski w podobny sposób wyróżnił także inne elementy, np. oznaczenia poszczególnych części, na jakie podzielony jest poemat epicki Camõesa (pieśni), utwory poetyckie jego autorstwa w przekładzie Piotrowskiego przytoczone w przedmowie czy sporządzone przez tłumacza wykaz opatrzony tytułem *Vice-królowie Portugalscy w Indiach*, nietypowo umieszczony w tekście głównym, w tomie drugim *Lusiadów* (CL-2 105), nie zaś w przypisie.

wstępnym swojego autorstwa. Jak już wspomniano, chodzi o przedmowę prezentującą biografię Camõesa w zarysie, na tle wydarzeń z dziejów Portugalii z okresu życia autora, do której Piotrowski wplótł kilka utworów lirycznych poety w swoim przekładzie. Zadaniem tego typu elementów jest „oddziaływanie na opinię czytelniczą, organizowanie sytuacji odbioru książki”¹⁵⁰, stąd też treści i kryjące się za nimi przesłania zawarte w szkicu, przygotowanym w oparciu o wcześniej przestudiowane źródła obcojęzyczne, wskazują, że w zamiśle tłumacza edycja miała by trafić niekoniecznie do erudytów lub specjalistów oczekujących wnikliwych analiz historycznoliterackich. Przede wszystkim powinna dotrzeć do czytelników zainteresowanych postacią autora i treścią jego dzieła, które można by rozumieć w nawiązaniu do złożonej sytuacji politycznej własnego kraju, a nawet doświadczeń osobistych.

W przeciwieństwie do wielu wydawców eposu Camõesa w języku oryginału lub w wersjach obcojęzycznych, którzy umieszczali na początku każdej pieśni zwięzłe streszczenia (tzw. argumenty) dla lepszej orientacji w treści obszernego dzieła o złożonej kompozycji, Piotrowski zrezygnował z tego elementu, ograniczając się do prostego oznaczenia początku, a także do zakończenia owych części utworu. Zatrzaszczył się jednak, podobnie jak czynili to edytorzy, by w procesie lektury czytelnik uzyskał niezbędne wyjaśnienia, np. trudnych lub niezrozumiałych kontekstów, słów, pojęć itp., umieszczając je w przypisach dolnych, wyróżnionych cyframi lub asteriskami, względnie w marginaliach ujętych w nawiasy. Wśród nich, oprócz wspomnianych już przypisów zawierających opinie krytyczne tłumacza, dotyczące innych edycji portugalskiego dzieła, najbardziej oryginalnie przedstawia się usytuowane w tej samej przestrzeni co przypisy, czyli u dołu stronic, kompendium wiedzy na temat panowania poszczególnych władców Portugalii od czasów najdawniejszych, w ujęciu chronologicznym. Towarzyszy ono „zwykłym” przypisom, jako odrębny, a zarazem dopełniający je element. Wiedza tego rodzaju najczęściej była wówczas obca przeciętnym polskim odbiorcom, z czego tłumacz doskonale zdawał sobie sprawę. Stąd też na stronie 107 wyjaśnił, że pragnął, „ażeby Czytelnik większą miał łatwość poznać opowiadanie [Vasco da] Gamy w 3 i 4^{ej} pieśni zawarte” (CL-1 107), w którym bohater utworu Camõesa prezentuje zamorskiemu władcy dzieje własnego kraju i narodu. Ciekawym elementem o walorach informacyjnych jest również dodatek zatytułowany *Wojazę morskie znakomitsze, ich długość* (CL-2 147). Zawiera on zestawienie – pod względem przemierzonego dystansu – wielkich podróży drogą morską, utrwalonych w dziełach literackich i historycznych. Ów dodatek figuruje na ostatniej stronie woluminu, po napisie sygnalizującym „Koniec Tomu Drugiego” (CL-2 146), tym samym zaś całego utworu. Dodatek powinien jednak znaleźć się w innym miejscu, a mianowicie zamykać przedmowę jako jej podsumowanie. Piotrowski wyjaśnił to w specjalnych adnotacjach przeznaczonych dla wydawcy ewentualnej przyszłej drukowanej edycji *Lusiadów*, zalecając wyraźnie: „Tu miejsce dla 147 strony 2^o tomu, gdzie długości dróg znakomitych wypraw są wyrachowane”, oraz – „ta stronica [147] powinna być wydrukowana na początku” (CL-2 147). Choć w owych adnotacjach pominięto przyczynę zaistniałego

¹⁵⁰ Ocieczek, *op. cit.*, s. 8.

błędu, można się domyślić, że chodziło o uzupełnienie tekstu w ramach jego późniejszego dopracowania przez Piotrowskiego, a prawdopodobnie o zwykle przeoczenie w trakcie żmudnego procesu towarzyszącego przygotowaniu obszernego rękopisu do wykonania odbitki litograficznej.

Na przestrzeni całego woluminu widać wyjątkową staranność Piotrowskiego o jak najczytelniejszy odręczny zapis tekstu liczącego ponad 350 stron, co zapewne nie było łatwym zadaniem, choćby z racji wynikających z zaawansowanego wieku tłumacza problemów ze wzrokiem, na co uskarżał się w listach do Michałowskiego. W jednym z nich wyrażał niepokój w związku z omyłką, która mogła wkraść się do tekstu *Lusiadów*:

Byłem się mocno, czy ten błąd nie wcisnął się do *Luzjady*, Pieśni piątej, na końcu 1^o tomu, bo był 29 razy powtórzony z przyczyny autografii, a już wiele egzemplarzy po różnych miejscach porozsyłałem. Ale nie, bo tam lepiej mi służyły okulary¹⁵¹.

Uwaga ta wskazuje na troskę o jak największą poprawność tekstu, w czym można by dopatrywać się nawyku zawodowego, lecz i rzetelności tłumacza-edytora. Przepisując tekst, Piotrowski nie ustrzegł się jednak drobnych błędów. Występują one sporadycznie i były przez niego korygowane na bieżąco w formie skreśleń lub krótkich dopisków, stąd też dołączenie erraty nie okazało się konieczne.

Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się przy egzemplarzu *Lusiadów* przesłanym przez tłumacza do BNP w styczniu 1880¹⁵², gdyż Piotrowski uzupełnił go dodatkowym elementem, mianowicie wizerunkiem Camõesa, umieszczonym na frontyście. Zapewne w tym przypadku tłumacz także podał za wzorem rozmaitych drukowanych edycji *Os Lusíadas*, jako że była to częsta praktyka wydawców portugalskiego dzieła. Chodzi o wykonaną odręcznie kopię, prawdopodobnie przez samego tłumacza, opatrzoną podpisem w języku francuskim, informującym, że rycina powstała na bazie portretu Camõesa znajdującego się w British Museum. Trudno obecnie stwierdzić, który dokładnie obiekt z ówczesnych zbiorów londyńskiej instytucji miał na myśli Piotrowski, jednak sama podobizna zbliżona jest do wizerunku stworzonego przez François Gérarda około 1790–1810 roku. Podpis uzupełnia także krótka charakterystyka zewnętrznego wyglądu poety, odpowiadająca utrwalonym w tradycji cechom fizycznym, jakie ponoć wyróżniały portugalskiego autora, wskazanym również przez Piotrowskiego w przedmowie do *Lusiadów* (CL-1 23)¹⁵³.

Ponadto wolumin lizboński zawiera fotografię Piotrowskiego, z odręczną dedykacją w języku francuskim dla portugalskiej biblioteki oraz z datą „1875” na odwrocie¹⁵⁴, jak również list tłumacza napisany w tym samym języku, skierowany na

¹⁵¹ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 14 X 1875. Zbliżoną uwagę Piotrowski zawarł w liście do Zaleskiego z 10 X 1875.

¹⁵² L. Camões, *Lusiady albo Portugalczycy. Epopea*. Tłumaczenie wierszem D. Piotrowskiego. Boulogne-sur-Mer, ok. 1875. BNP, rkps CAM.276P.

¹⁵³ Napis, o którym mowa, brzmi w języku polskim: „Rysy twarzy surowe, broda blond, koloru szafrau” (przeł. M. Danilewicz Zielińska [D 681]).

¹⁵⁴ Chronologia korespondencji Piotrowskiego z BNP przedstawia się następująco: pierwszy list tłumacz skierował do kierownictwa lizbońskiej księżnicy 2 I 1880, dołączając egzemplarz *Lusiadów*. List drugi nadał 10 V tego samego roku, jak pisze, ośmielony „miłą i zachęcającą” odpowie-

ręce dyrektora portugalskiej księżnicy, którym w owym czasie był José da Silva Mendes Leal¹⁵⁵. Umieszczenie obu tych elementów we wspólnej oprawie z *Lusiadami* wyszło jednak nie z inicjatywy polskiego tłumacza, lecz obdarowanej biblioteki¹⁵⁶. Podobnie stało się w przypadku rękopisu wiersza *Chaos* autorstwa Piotrowskiego, stworzonego w języku polskim i dodanego na końcu woluminu przez portugalskiego introligatora. Pojawienie się tego manuskryptu, sporządzonego ręką tłumacza na innym papierze niż edycja *Lusiadów*, wydaje się nieco zaskakujące, jako że w korespondencji Piotrowskiego z portugalską księżniczką rękopis nie jest wzmiankowany. Inaczej rzecz ma się w przypadku wspomnianej fotografii, dołączonej przez tłumacza do listu adresowanego do Vialego¹⁵⁷. Najprawdopodobniej chodzi o to samo, wykonane w 1875 roku zdjęcie portretowe, które Piotrowski ocenił jako „dość dobrze zrobione dni temu kilka”, stąd też zdecydował się wysłać odbitkę zarówno do Michałowskiego, jak i do Zaleskiego¹⁵⁸.

Na podstawie korespondencji Piotrowskiego wiadomo również, że do wybranych egzemplarzy *Lusiadów* wysłanych pocztą tłumacz załączał jako osobne rękopisy wiersze własnego autorstwa, w tym utwory pt. *Chaos* oraz *Wzięcie Warszawy w 1831 roku*. Tak uczynił w przypadku woluminów przeznaczonych dla swoich przyjaciół: Michałowskiego i Zaleskiego. Pierwszy z nich otrzymał oba teksty¹⁵⁹, natomiast drugi – wyłącznie wiersz traktujący o bitwie o Warszawę¹⁶⁰. Wydaje się, że Piotrowski postąpił podobnie w przypadku woluminu wysłanego do portugalskiej księżnicy, gdzie umieścił jeden z tychże utworów, tj. *Chaos*, poświęcony refleksjom nad porządkiem świata i złożonym losem ludzkim. Aczkolwiek w związku z brakiem informacji ze strony ofiarodawcy na temat manuskryptu w korespondencji adresowanej do kierownictwa portugalskiej księżnicy można wyłącznie spekulować¹⁶¹.

Co istotne, BNP posiada w swoim księgozbiornie jeszcze jeden egzemplarz *Lusiadów* Piotrowskiego, o nieustalonej dziś proveniencji¹⁶². Chodzi o wolumin

działą otrzymaną od A. J. Vialego. Wraz z listem do Vialego wysłał Piotrowski wspomniany manuskrypt zawierający przekłady poezji Camõesa, a także swoją fotografię, prawdopodobnie omyłkowo podając w treści listu rok 1879 jako datę jej wykonania.

¹⁵⁵ Pragnę uprzejmie podziękować panu Pedrowi Miguelowi Teixeira de Aguiarowi Mesquitcie z oddziału Reservados (Zbiórów Zastrzeżonych/Specjalnych) BNP za cenne wskazówki i informacje związane z rękopisami Piotrowskiego należącymi do księgozbioru biblioteki. Wzmianki o rękopisach Piotrowskiego zawarte są także w pozycji *Imagem da Polónia. Catálogo de exposição* (Ed. M. Danilewicz Zielińska, L. Liba Mucznick, A. B. de Oliveira, Lisboa 1992, s. 22–23).

¹⁵⁶ Fakt ten potwierdza m.in. dołączenie do woluminu *Lusiadów* fotografii tłumacza, która w rzeczywistości powinna towarzyszyć drugiemu (późniejszemu) listowi Piotrowskiego do BNP, jak już wspomniano.

¹⁵⁷ [Carta dirigida a António José Viale acusando a recepção de outadeste em agradecimento pela oferta de umatradução para polaco de „Os Lusíadas” feita pelo autor].

¹⁵⁸ D. Piotrowski: listy do F. Michałowskiego, z 26 VIII 1875; z 14 X 1875. W zb.: *Listy różnych osób do różnych adresatów z lat 1823–1933*.

¹⁵⁹ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 27 VII 1875.

¹⁶⁰ Zob. Piotrowski, list do Michałowskiego, z 9 VIII 1875.

¹⁶¹ Manuskrypt wiersza *Chaos* ewentualnie mógł towarzyszyć rękopisowi z lirykami portugalskiego twórcy, wysłanemu do BNP.

¹⁶² L. Camões, *Lusíady albo Portugalczycy. Epopea*. Tłumaczenie wierszem D. Piotrowskiego. Boulogne-sur-Mer, ok. 1875. BNP, rkps CAM.1927 V.

niekompletny, pozbawiony 32 stronice tomu pierwszego, obejmujących przedmowę tłumacza oraz początkowy fragment *Pieśni I*. Oprawiona w prostą tekturową obwolotę¹⁶³ książka ta nie zawiera oznaczeń, które mogłyby wskazywać na jej poprzedniego właściciela¹⁶⁴. Nieznana jest również droga, jaką wolumin dotarł do zasobów portugalskiej biblioteki. Mając na uwadze znikomy wręcz nakład i specyficzny sposób rozdysponowania egzemplarzy przez Piotrowskiego, ów niekompletny wolumin przypuszczalnie pochodził z kolekcji prywatnej. Dalsze losy wielu książek rozesłanych przez tłumacza pozostają przecież niewyjaśnione. Niektóre z nich mogły trafić także w ręce Portugalczyków, o czym świadczy pewien intrygujący epizod, opisany w liście do Michałowskiego z 1876 roku. Piotrowski wspominał w nim prośbę, otrzymaną za pośrednictwem paryskiego księgarza, o przekazanie egzemplarza *Lusiadów* dla bibliofila z Portugalii, gorliwie poszukującego tej książki. Tłumacz, sam nie znając szczegółów, w tym personaliów enigmatycznego „wojażera portugalskiego”, mógł wyłącznie snuć domysły na temat owej osoby, która zapragnęła zdobyć wolumin, nie licząc się z kosztami. Piotrowski wyjaśnił przyjacielowi:

Potrzeba być zwierzęciem, żeby nie odpowiedzieć sercem [na] uczucia serca. Natychmiast posłałem egzemplarz dwóch tomów *Luzjady* i sonety własną ręką przepisane [...]. Niezmiernie to jest przyjemne napotkać serce, które toż samo czuje, co nasze. Jednakże zważając te rzeczy pod względem politycznym, jest to przykład do naśladowania. Lubić swoje narodowe chwały jest to dowód przywiązania szczerzego do Ojczyzny. Oto Portugalczyk zapewne nie umie po polsku, ale musi to być amator kolekcji, musi mieć tłumaczenia *Luzjady* w różnych językach, a zatem był kontent znaleźć, że ulubiony ich [tj. Portugalczyków] Poeta narodowy jest tłumaczony i w tak odległym Kraju jak Polska (tak się domyślam)¹⁶⁵.

Stwierdzenie, czy rzeczywiście chodziłoby o ten sam egzemplarz *Lusiadów*, pozostający aktualnie w lizbońskiej księżnicy, okazuje się niemożliwe z uwagi na brak danych. Epizod ten dowodzi jednak, że woluminy przekładów Piotrowskiego pojawiły się w obiegu czytelnictwem w kręgu portugalskojęzycznym. Przypuszczalnie zainteresowanie ze strony owego Portugalczyka polską wersją *Os Lusíadas* mogło stanowić impuls dla Piotrowskiego do nieco późniejszego ofiarowania egzemplarzy swoich tłumaczeń utworów Camõesa lizbońskiej bibliotece, co nastąpiło przy okazji wielkich obchodów rocznicowych w 1880 roku. W cytowanym fragmencie listu do Michałowskiego zwraca uwagę emocjonalne podejście Piotrowskiego do twórczości portugalskiego poety w nawiązaniu do jej narodowego charakteru. Z pewnością był to jeden z pierwszorzędných aspektów dla tłumacza, który prosząc dyrekcję lizbońskiej księżnicy o „szczególnie życzliwe” przyjęcie *Lusiadów* do jej księgozbioru, określił siebie „nie tylko tłumaczem, ale i płomiennym entu-

¹⁶³ Tak przypuszczalnie wyglądała oryginalna oprawa wszystkich egzemplarzy *Lusiadów*, zważywszy na możliwie niższe koszty przygotowania edycji. Nadmieniono już, że czynnik ekonomiczny miał znaczenie dla Piotrowskiego nie tylko jako osoby finansującej edycję ze środków własnych, lecz także w związku z potencjalnymi nabywcami książki.

¹⁶⁴ Jedynie na górnej okładzinie tekturowej oprawy woluminu znajduje się naklejony biały kawałek papieru z adnotacją wykonaną odręcznie, ołówkiem, prawdopodobnie ręką bibliotekarza, zawierającą imię i nazwisko Dionizego Piotrowskiego, polski tytuł przekładu, a także podane w języku francuskim informacje dotyczące liczby wykonanych kopii książki (29) oraz wspomnianego braku stronice w woluminie. Egzemplarz ten nie obejmuje rękopisu z utworem *Chaos*.

¹⁶⁵ Piotrowski, list do Michałowskiego, z 17 VI 1876.

zjasta”, pragnącym „powiększyć sławę Camoensa [...] w języku kraju bardzo oddalonego od Lizbony, niestety wytartego z mapy [Europy], ale zawsze żywiącego nadzieję na niepodległość w swojej literaturze”¹⁶⁶.

Przeanalizowana w niniejszym artykule korespondencja przechowywana w BJ stanowi zaledwie ułamek pokaźnych zbiorów materiałów dotyczących historii emigracji i biografii polskich wychodźców w XIX wieku, dostępnych nie tylko w zasobach tej książki, lecz także w księgozbiorach innych znamienitych instytucji krakowskich, tj. Biblioteki Czartoryskich oraz Biblioteki Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk¹⁶⁷. Obfitość i różnorodność tychże źródeł pozwala ufać, że kontynuacja poszukiwań związanych z osobą i działalnością translatorsko-literacką Dionizego Piotrowskiego pozwoli na dalsze uzupełnienie zaprezentowanych tu informacji. Warto podkreślić znaczenie historyczne danych, które dotąd zdołano zgromadzić. Umożliwiają one bowiem wydobyć z mroków przeszłości ważnego, przy tym zaś dotychczas niemal nieznanego epizodu w dziejach polskiej recepcji *Os Lusíadas* w XIX stuleciu, kiedy to zainteresowanie portugalskim dziełem i jego autorem było najintensywniejsze. Na wnikliwą analizę oczekuje również sam przekład wykonany przez Piotrowskiego w zestawieniu z innymi tłumaczeniami polskimi oraz obcojęzycznymi, a także z portugalskim oryginałem. Krok w tę stronę uczyniono zaledwie w tym pierwszym przypadku, i to przed kilkoma dekadami, porównując teksty w bardzo ograniczonym zakresie. Badania nad przekładem *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, jakie przeprowadziła Kucharczyk, mogą stanowić pewien punkt odniesienia, z myślą o ich poszerzeniu o wyniki analizy *Lusiadów* – tłumaczenia drugiego z wielkich europejskich eposów z XVI wieku, jakie sporządził Piotrowski. W świetle przebadanej korespondencji translator jawi się wszakże jako zagorzały admirator obu renesansowych dzieł: „Miałem już nieraz te zapytanie, czy *Jeruzalem*, czy *Luzjady* piękniejsze? W tym względzie powiem, że te dwie Epopeje umiem na pamięć, stanowczego zdania jestem ambarasowany wydać”, jak zwierzył się w liście Zaleskiemu¹⁶⁸.

Translatorskiej pracy Piotrowskiego niewątpliwie sprzyjały okoliczności związane z długoletnim pobytem we Francji, gdzie recepcja Camõesa zaczęła się wcześniej i była bardziej ożywiona niż w Polsce, a także dostęp do wysoko cenionych w tamtym okresie przekładów *Os Lusíadas* i poświęconych dziełu specjalistycznych opracowań w różnych językach, w tym pierwszej portugalskiej krytycznej edycji epepei stworzonej przez Souse Botelho. Równie pomocna okazała się możliwość bezpośredniego sięgnięcia do portugalskojęzycznych oryginałów przekładanych utworów: poematu epickiego oraz liryków. Z pewnością są to istotne wyróżniki Piotrowskiego jako tłumacza Camõesa. Ponadto przeanalizowana korespondencja

¹⁶⁶ D. Piotrowski, list do BNP, z 2 I 1880, współoprawny z egzemplarzem *Lusiadów* (BNP, rkps CAM.276P). Cytowany fragment w przekładzie A. Kalewskiej (w: *Camões i inni alla polaca* (cz. 2), s. 256).

¹⁶⁷ Zob. J. Pezda, H. Żaliński, *Materiały do historii emigracji i biografii wychodźców w bibliotekach krakowskich*. W zb.: *Losy Polaków żyjących na obczyźnie i ich wkład w rozwój kultury i nauki krajów osiedlenia na przestrzeni wieków. Materiały III Sympozjum Biografistyki Polonijnej, Rzym 25–26 września 1998*. Red. A. Judycka, Z. A. Judycki. Lublin 1998.

¹⁶⁸ Piotrowski, list do Zaleskiego, z 10 X 1875.

ujawnia autentyczną fascynację biograficzną legendą portugalskiego twórcy, której uległ translator. Piotrowski podążył za wizjami romantycznymi dotyczącymi osobistych losów Camõesa, jak również za rozpowszechnionymi w epoce interpretacjami jego poematu epickiego w duchu patriotycznym, stawiając sobie za cel, by przesłania i treści zawarte w dziele trafiły także na podatny grunt wśród idei i dążeń niepodległościowych polskich odbiorców *Lusiadów*.

Abstract

ANNA RZEPKA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0001-8254-6186

“LUSIADY ALBO PORTUGALCZYCY” (“THE LUSIADS OR THE PORTUGUESE”) IN THE LIGHT OF THE CORRESPONDENCE OF DIONIZY PIOTROWSKI—THE TRANSLATOR

In its purpose, the article adds to the present knowledge about Dionizy Piotrowski's translational-literary activities and the figure himself—a barely known 19th c. Polish translator, who while on emigration in France after the fall of The November Uprising rendered into Polish a Portuguese Renaissance epos by Luís Vaz de Camões (ca. 1524–1580) entitled *Os Lusíadas*. The translation, made around 1875, was given the title *Lusiady albo Portugalczycy* (lit. *The Lusiads or the Portuguese*) and still remains on the margin of research in Portugal Studies.

The paper resolves the doubts and fills the blanks in the translator's biography as well as in the broadly understood circumstances of composing *Lusiady*. The fundamental source employed by the author is Piotrowski's correspondence treasured in the Jagiellonian Library in Cracow, since the material is absent from earlier studies. This source is complemented by Piotrowski's letters to The National Library of Lisbon and paratexts that accompany *Lusiady*.

AGATA GRABOWSKA-KUNICZUK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

ZAWÓD: ŻONA PISARZA OKTAWIA GŁOWACKA (PRUSOWA)

Słowa Sylwii Chutnik przywołane na okładce książki Radosława Romaniuka dobrze charakteryzują rolę kobiet, które na przełomie XIX i XX wieku dały się poznać jako żony sławnych mężów:

Żona pisarza – kobieta instytucja. Dopilnuje spraw przyziemnych, zamknie drzwi gabinetu, by nie przeszkadzano mu w pracy. Nakarmi, pocieszy, wytrwa na dobre i na złe. A może tak wolimy ją widzieć, zapominając o harcie ducha i osobowości?¹

Kobiety pisarzy czy tłumaczy stawały się częścią świata literackiego. Nierzadko brały udział w procesie twórczym: pomagały pośrednio lub bezpośrednio w realizowaniu projektów, które zrodziły się w głowach ich mężów. Kobiety te podejmowały się wielu zajęć: notowały dyktowany tekst, przepisywały autografy (czasem kilkakrotnie ten sam tekst po kolejnych poprawkach), katalogowały księgozbiory pisarzy oraz spuściznę po nich, ale też doglądały i pielegnowały swoich mężów i rodziny. Chroniły i przechowywały cenne pamiątki, ocalając dobre wspomnienia o towarzyszach życia. Były często jednocześnie maszynistkami, sekretarkami, redaktorkami, archiwistkami czy wydawczyniami, a także strażniczkami domowego ogniska, doradczyniami, powierniczkami, opiekunkami i pielęgniarzkami, niekiedy krytyczkami lub nawet cenzorkami. Nie przestawały dbać o mężów również po ich śmierci, o ich spuściznę i dobre imię.

W historii literatury rosyjskiej wielką rolę odegrały kobiety, jak np. gospodyni domu w Jasnej Polanie, żona przy mężu Zofia Tołstojowa² czy też utrzymująca się z własnej pracy – Anna Dostojewska³. Za oceanem zaś bez zaangażowania Almy

¹ S. Chutnik, recenzja na IV s. okładki. W: R. Romaniuk, *One. Kobiety, które kochały pisarzy*. Warszawa 2014.

² Zofia z d. Berss Tołstojowa, żona pisarza i matka jego trzynastoorga dzieci, żyjąc 48 lat u boku L. Tołstoja, pełniła zarazem funkcję jego sekretarki i kopistki (wieczorami i nocami wielokrotnie przepisywała jego niewyraźne bruliony, jednocześnie je redagując). Przyjęła na siebie także rolę wydawczynie tychże dzieł. Po śmierci pisarza „Zofia kontynuowała pracę na rzecz męża: przygotowała listy Tołstoja do publikacji, zbierała wycinki prasowe na jego temat, skatalogowała jego bibliotekę i oprowadzała gości po posiadłości, którą zachowała w stanie niezmiennym” (A. Popoff, *Żony. W cieniu mistrzów literatury rosyjskiej*. Przeł. A. Siewior-Kuś. Warszawa 2015, s. 13). Zob. też R. Romaniuk, *op. cit.*, rozdz. *Dramat Zofii Andriejewny. O Zofii Tołstoj*. – Popoff, *op. cit.*, rozdz. 2: *Zofia Tołstoj. Niania talent*.

³ A. Dostojewska stenografowała utwory męża i je przepisywała, przy jej pomocy powstały m.in. najslawniejsze powieści *Zbrodnia i kara* oraz *Bracia Karamazow*. Przez 14 lat była pielęgniarzką pisarza (chorował na epilepsję). Prowadziła także firmę wydającą jego utwory, aby spłacić

Curtin – żony i sekretarki⁴ znanego tłumacza Jeremy'ego Curtina, czytelnik na Zachodzie być może długo musiałby czekać na solidny angielski przekład wielu dzieł Henryka Sienkiewicza (wymieńmy choćby *Trylogię*, *Krzyżaków*, *Quo vadis* albo *Na polu chwały*), a także na powieści innych twórców literatury polskiej, jak np. *Faraona* Bolesława Prusa i *Argonautów* Elizy Orzeszkowej.

Czy Oktawia Głowacka należała do tych kobiet, które służyły swoim mężom? Czy przyczyniła się do powstawania dzieł Prusa? Czy była współautorką jego sukcesu literackiego i jaką rolę odegrała w życiu i twórczości pisarza? Źródła poświadczają, że pani Głowacka była ważną częścią historii swego męża, ale opowiedziała też swoją – odkrytą dzięki zachowanym listom.

Źródła te dostarczają informacji o autorze *Lalki* i o niej samej: strażniczce dobrego imienia Prusa, opiekunce jego spuścizny i pamiątek po nim, na których losie bardzo jej zależało (listy do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie m.in. przekazywała rzeczy męża, podpisywała jako: „Oktawia Głowacka <Prusowa>”⁵), wreszcie kontynuatorce dzieła przyznawania stypendium Fundacji im. Bolesława Prusa na kształcenie dzieci z chłopskich rodzin, którą pisarz ustanowił swoim testamentem⁶.

Dotąd niedrukowaną korespondencję Oktawii Głowackiej⁷, wysłaną do różnych adresatów po śmierci autora *Lalki*, można podzielić na dwa rodzaje wypowiedzi. Jest to korespondencja służbowa („handlowa”) złożona z 32 listów przekazanych do Biblioteki Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (dalej: BIBL) z Archiwum Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, w którym Aleksander Głowacki pełnił funkcję prezesa przez niemal dwie kadencje w latach 1910–1911.

zaciągnięte przez małżonka-hazardzistę długi. Po śmierci Dostojewskiego „[Anna] współpracowała z biografami pisarza i założyła jego muzeum” (Popoff, *op. cit.*, s. 13).

⁴ Zob. H. Sienkiewicz, list do K. Potkańskiego, z 12 VI 1897. W: *Listy*. Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin. T. 3, cz. 3. Warszawa 1996, s. 79: „Żona [tj. Alma Curtin], która jest jego [tj. Jeremy'ego Curtina] sekretarzem, jest »an american sweet woman«”.

⁵ Żona B. Prusa sygnowała też swoją ostatnią wolę sporządzoną 3 X 1936 na maszynie, w końcowym zdaniu listu, podkreślając fakt: „Piszę własnoręcznie [...]”, co potwierdził adwokat rodziny S. Rodkiewicz. Maszynopis znajduje się w zbiorach Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (sygn. 669, k. 27–28).

⁶ Testament A. Głowacki (B. Prus) sporządził 12 V 1908, o jego zabezpieczeniu donosił mecenasowi A. Osuchowskiemu w liście z 12 VI 1908 (w: *Pisma wszystkie. Korespondencja*. Oprac., wstęp J. Nowak. T. 1: *Listy Bolesława Prusa*. Warszawa–Lublin 2017, s. 559. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem L-1. W tej edycji ukazał się także t. 2, który zawiera *Listy do Bolesława Prusa* (dalej: L-2). Ponadto stosuję jeszcze następujące skróty: K = *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*. Oprac. K. Tokarzówna, S. Fita. Red. Z. Szwejkowski. Warszawa 1969. – W = *Wspomnienia o Bolesławie Prusie*. Zebrał, oprac. S. Fita. Warszawa 1962. W przypadku *Listów* liczba po łączniku wskazuje numer tomu, pozostałe liczby oznaczają stronicę.

Pod listem do Osuchowskiego, w przypisie 1 (L-1 559–561) przedrukowano całość testamentu Prusa. Jego autograf znajduje się w zbiorach Bibl. Narodowej (BN, rkps 6463). Na stronie: <https://polona.pl/item-view/539bc227-66eb-41a2-a0d7-1f65da878a48?page=0> (data dostępu: 27 VI 2025).

⁷ S. Fita powołuje się jedynie na wybrane fragmenty korespondencji O. Głowackiej do bliskich (po śmierci Prusa) w artykule pt. *Oktawia z Trembińskich Głowacka żona Bolesława Prusa*, opublikowanym w roczniku „Głos Nałęczowa” (2006).

Drugą część tej spuścizny stanowi korespondencja prywatna ze zbiorów Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie (dalej: MP) – dziś oddział Muzeum Narodowego w Lublinie (zespół obejmuje 67 listów z lat 1911–1913 i 1915–1936)⁸. Wspomniane dokumenty wnoszą wiele drobnych, choć ważnych rozpoznań, składających się na opowieść o życiu z człowiekiem, który według Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „należy do najszczelniej zakonspirowanych pisarzy [...]”⁹ i wciąż pozostaje autorem praktycznie bez biografii, choć pamięć o nim nadal trwa.

Prus był bardzo zajęтым człowiekiem. Pisał powieści, nowele, opowiadania i – niemal codziennie przez 38 lat – kroniki¹⁰. Gorliwie oddawał się pracy¹¹ i skrupulatnie utrzymywał spostrzeżenia w notesach, próbując jednocześnie przekuć je w czyn literacki i włączać do kreowanych dzieł. Konsekwentnie realizował swój twórczy plan, doskonalił styl, słownictwo i kompozycję, zapisując wymyślone tematy i *ad hoc* formułowane prawidła, rozwijając koncepcje tekstów oraz przepracowując własne słabości, traumy z przeszłości, wreszcie ucząc się żyć z cierpieniem, z dokuczającą mu niemal przez cały czas newralgią¹². Niestrudzenie wspomagała go zawsze żona, Oktawia z Trembińskich Głowacka. Jej historia przetrwała w listach, we wspomnieniach bliskich i znajomych.

Oktawia – żona Prusa

Oktawia Ludwika z Trembińskich urodziła się 21 III 1849. Jej rodzicami byli Julian i Katarzyna z Popławskich Trembińscy, jakoby posiadający tytuł hrabiowski (ta gałąź rodu manifestowała wyższość nad linią Trembińskich herbu Rogala, z której wywodziła się matka Aleksandra Głowackiego – Apolonia). Młodsza o dwa lata¹³

⁸ Zachowało się tylko pięć listów z lat 1911–1913: po jednym z 1911, 1912 i dwa z r. 1913, a także jeden z 1915 r. do podopiecznej Głowackiej – Celiny z Radeckich Szymańskiej, i Janiny z Głokowskich Juszkiewiczowej, tj. pasierbicy Ludwika Trembińskiego (młodszego brata Oktawii).

⁹ T. Żeleński (Boy), *Prus w perspektywie czasu*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 25, s. 1. Na stronie: <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=54030&from=publication> (data dostępu: 22 X 2025).

¹⁰ Kroniki powstawały w latach 1973–1911, z większą przerwą w 1905 r., kiedy Prus zachorował na zapalenie płuc (zob. K 619).

¹¹ Zob. A. Głowacki, list do O. Żeromskiej, z 12 V 1893, L-1 243: „Najśmielszym moim marzeniem – jak najrychlej przenieść się do Nałęczowa i tam pisać, wciąż pisać” (zdanie podkreślone czerwoną kredką).

¹² A. Głowacki wspomina o chorobie m.in. w swoim notatniku *O kompozycji* z 1900 r. (Bibl. Publiczna m.st. Warszawy, rkps. 146 II), w którym na s. 194 (k. 116v) znajdujemy taki fragment: „11 XI [1]898 dzień + S z [część]e. Zacząłem leczyć się na newralgię dobrze. Od Wacka dostał[em] pieniądze. Od Bl[ocha] list z obietnicami”.

W przytaczanych – dotąd niepublikowanych tekstach – pisownię i interpunkcję zmodernizowano, pochodzące od edytora rozwinięcie skrótów podano zaś w nawiasach kwadratowych.

¹³ Z nekrologu zamieszczonego przez firmę „Gebethner i Wolff”, która przekazywała wdowie pieniądze z tytułu dziedziczenia praw autorskich, dowiadujemy się, iż Oktawia z Trembińskich Głowacka zmarła 25 X 1936, przeżywszy 85 lat (ta sama informacja znajduje się na tablicy wspólnego grobu Głowackich na warszawskich Powązkach), co pozwalało sądzić, choć bez pewności, że żona pisarza urodziła się w 1851 r., nie zaś, jak wynika z kalendarza opracowanego przez Tokarzonę i Fitę, w 1848 r. (zob. fragment, jakoby w 1855 r. Oktawia miała 7 <K 17>), a w chwili śmierci ojca, Juliana Trembińskiego 14 V 1863 – 15 lat <K 38>). Zwrotem w sprawie ustalenia dokładnej daty i miejsca urodzin wybranki Prusa (21 III 1849, wieś Godziszów) było dotarcie do

kuzynka Aleksandra¹⁴ została jego żoną 14 I 1875. Niestety, dotąd nie ustalono dokładnie stopnia ich pokrewieństwa¹⁵, jednak nie było ono na tyle bliskie, by para, która stanęła na ślubnym kobiercu, potrzebowała dyspensy. Uroczystość miała miejsce w Lublinie w kościele Świętego Ducha. Sakramentu udzielił i wygłosił kazanie wuj Głowackiego, a brat jego babki Marcjanny z Załuskich Trembińskiego – ksiądz Seweryn Trembiński¹⁶:

Drodzy dla mojego serca Oblubienicy. Wy jako dzieci dobrych matek katolickich łączycie się po katolicku. Znacie się od dawna i mieliście dosyć czasu do poznania zalet i ujemnych stron swoich, przekonałście się zapewne, że potraficie żyć z sobą tak, abyście odpowiedzieli godnie zadaniu małżeństwa¹⁷.

Oktawia i Aleksander rzeczywiście znali się od dzieciństwa, a zacieśnienie więzi datuje się na 1863 rok: ona miała wówczas 14 lat, on – 16. Intensywne starania o rękę wybranki przyszył pisarz zaczął już jako 23-latek, o czym świadczą listy do narzeczonej, które pochodzą z lat 1870–1874¹⁸.

księgi parafialnej z aktem jej urodzenia sporządzonym 26 III 1849 w parafii Biała – obecnie Janów Lubelski, Świętego Jana Chrzciciela (zespół 911/0, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Janowie Lubelskim. Archiwum Państwowe w Kielcach, Oddział w Sandomierzu, nr aktu 171, s. 330. Na stronie: https://fotolubgens.lubgens.eu/janow_lubelski/urodzenia/1849/171-173.jpg (data dostępu: 4 XI 2025)). Dotarcie do dokumentów potwierdzających prawdziwość informacji było możliwe dzięki artykułowi A. Dąbka *Związki Bolesława Prusa z rodziną Trembińskich, te znane i nieznanne* opublikowanemu na stronie Urzędu Miejskiego w Józefowie 15 IV 2025 (na stronie: https://www.ejofefow.pl/300-lecie-j%C3%B3zefowa/8294-zwi%C4%85zki-boles%C5%82awa-prusa-z-rodzin%C4%85-trembi%C5%84skich-i-j%C3%B3zefowem,-te-znane-i-nieznanne.html?cookie_bce38e8396543ba00ba9f5c796b83add=accepted (data dostępu: 16 X 2025)).

¹⁴ Tak ją nazywał w listach z okresu narzeczeńskiego – zob. A. Głowacki: list do O. Trembińskiej, z 2 XI 1872, L-1 71; list do O. Trembińskiej, z 19 XII 1874, L-1 76.

¹⁵ Rekonstruowanie historii rodziny O. Trembińskiej wciąż trwa. Każda potwierdzona informacja posłuży do sporządzenia drzewa genealogicznego rodu Trembińskich, nad czym od lat pracuje autor *Przewodnika po Lublinie Bolesława Prusa* (Wyd. 2. Lublin 2024) M. Fedorowicz. Jego badania mogą pomóc w ustaleniu pokrewieństwa Prusa z Trembińską. Przykładem prób dotarcia do cennych informacji w zachowanych archiwaliach (księgi parafialne z obszarów zamieszkiwanych przez przodków przyszej pani Głowackiej pochodzących m.in. ze wsi ziem Ordynacji Zamojskiej, np. Godziszów czy Biała) jest wspomniany już tekst Dąbka (*op. cit.*).

¹⁶ Seweryn Trembiński (ok. 1820–1895) – ksiądz prałat, od 1855 r. proboszcz parafii w Józefowie Ordynackim, następnie w Piotrowinie nad Wisłą. Do swej śmierci opiekował się chorym psychicznie bratem pisarza, Leonem Głowackim.

¹⁷ S. Trembiński, autograf mowy wygłoszonej na ślubie O. Trembińskiej i A. Głowackiego. Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 1044, s. [4].

¹⁸ Z okresu narzeczeństwa, z lat 1872–1874 zachowało się 17 listów A. Głowackiego do O. Trembińskiej, jego korespondencja do żony obejmuje zaś blok 63 listów (w tym 19 z podróży zagranicznej w 1895 r.), w których opowiada on głównie o swojej pracy i warsztacie pisarskim. Przetrawił tylko 11 listów O. Głowackiej do męża (pośród nich dwa z czerwca i lipca 1898, kiedy Oktawia przebywała w Karlsbadzie koło Rygi z Emilkiem Trembińskim, który był jej bratankiem oraz chrześniakiem i wychowankiem Głowackich, i 9 z maja i października 1905). J. Nowak, autor nowego opracowania listów Prusa i do Prusa, we wstępie do edycji nadmienia: „W zapiski dotyczące codziennego życia wplecione są [...] niekiedy ważne wątki. W listach z maja 1905 r. Oktawia pisze o sytuacji w Warszawie, która ogarnęły wypadki rewolucyjne [...]. Listy do Oktawii są przesyłane ogromną miłością, serdecznością i opiekuńczością wobec Głowackiego” (L-2 11).

Państwo Głowaccy przeżyli razem 37 lat. Małżeństwem byli zgodnym. Jak wspominała kuzynka, Janina z Głoskowskich Juszkiewiczowa¹⁹:

Żonie Prus okazywał wiele miłości i szacunku, a ona mówiła zawsze: „Oleś nie należy do mnie, Oleś należy do społeczeństwa”.

Nie miała do niego pretensji, że nigdzie z nią nie bywa [...]. Może miała jakiś żal za młodu, ale potem już nie.

W domu Prusów nigdy nie słyszałam żadnej sprzeczki małżeńskiej, co było zasługą cici Głowackiej, bo przecież nie było rzeczą łatwą być żoną takiego dziwaka jak wuj Oleś. Ale ciocia nie skarżyła się nigdy.

Zarządzała domem, czytała wiele, odwiedzała krewnych i znajomych. Co niedzielę chodziła do kościoła. Była bardzo religijna, ale bez bigoterii²⁰.

Głowacka nie przepadała za odwiedzinami u krewnych, przyjaciół czy znajomych, bo, jak pisała sama w liście do męża z 15 X 1905: „ja nie mogę tak cały dzień »łachać« i gadać w rezultacie o niczym, to mię męczy”²¹. Swoje zdanie w tej sprawie potwierdziła także później, już po śmierci Prusa, w liście do Juszkiewiczowej.

Zależna pozycja kobiety w XIX wieku stawiała ją w obliczu lęku przed degradacją społeczną i zmuszała do zachowania przyjętych norm. Żona Prusa (rzeczownik „Żona” pisał on w listach zawsze wielką literą) kierowała się raczej tradycyjną wizją kobiety, żony, matki, opiekunki domowego ogniska. Wynikało to zapewne też z własnych przekonań Oktawii Trembińskiej, wpojonych w czasach edukacji, jaką otrzymała w instytucie rządowym wychowania panien w Puławach (zwanym Aleksandryjskim, objętym patronatem cesarzowej Rosji), skąd już po trzech, czterech latach nauki odbierano je ze szkoły jako „skończone panny”, uznając za gotowe do wyjścia za mąż. Panna Trembińska, jako jedyna dziewczyna w rodzinie wychowywana z czterema braćmi, nie odbiegała zachowaniem od przyjętego wówczas wzorca: unikała słońca, nosiła gorset, nocami czytała książki polskie i francuskie, bywała smutna, mizerna i często chorowała, dlatego Głowacki w listach zalecał jej zmianę trybu życia. W tej samej korespondencji jasno określał też wymagania względem swojej wybranki: „od mojej żony wymagałbym przede wszystkim rozumnej samodzielności. Żona jest nie tylko żoną i przedmiotem do pieczy, ale jest przyjacielem i współnikiem”²².

Zdaniem matki Oktawii, Prus nie nadawał się dla jej córki. Pretendent do ręki kuzynki pisał:

Matka Twoja zapytywana przy sposobności przez Ciotkę²³, dlaczego jest mi niechętna, odpowie-

¹⁹ Janina Juszkiewiczowa była (oprócz Julii, po mężu Dąbrowskiej) jedną z sióstr Głoskowskich zwanych przez Prusa „Pannami”, „Panienkami”, pasierbicą Ludwika Trembińskiego, brata Oktawii, który w roku 1886 poślubił owdowiałą rok wcześniej Walerię Głoskowską (z d. Friese); własnych dzieci małżeństwo nie miało.

²⁰ G. P a u s z e r - K l o n o w s k a, *Zwykłe sprawy niezwykłych ludzi*. Wyd. 2, rozszerz. Lublin 1978, s. 268.

²¹ O. G ł o w a c k a, list do A. Głowackiego, z 15 X 1905, L-2 255.

²² A. G ł o w a c k i, list do O. Trembińskiej, z 2 XI 1872, L-1 71.

²³ Mowa o Domiceli z Trembińskich Olszewskiej, siostrze zmarłej matki Aleksandra – Apolonii, pod której opieką przebywał od 7 roku życia (1854 r., K 16). Zwolniony z więzienia na zamku w Lublinie niespełna 16-letni A. Głowacki (po zaliczeniu dotychczasowego aresztu na poczet kary m.in. za przynależność do organizacji powstańczej) zostaje oddany za poręczeniem opiekunowi prawnemu Klemensowi Olszewskiemu, mężowi ciotki (K 51–52).

działa, że lęka się o Twoją przyszłość, ponieważ ja z moimi zasadami czy też charakterem ani sam nie mogę być szczęśliwym, ani drugiej osoby uszczęśliwić nie mogę²⁴.

Katarzyna Trembińska nie miała jednak racji, wbrew jej przewidywaniom małżeństwo Głowackich okazało się udane i trwałe, Oktawia zaś doskonale odnalazła się w roli żony pisarza. Nie tylko kierowała domem, organizując i wypełniając przy pomocy służących – „Bab”, jak mawiał o nich Prus²⁵ – codzienne obowiązki, ale pełniła też funkcję sekretarki i archiwistki dbającej o uporządkowanie materiałów męża, a także doradczyni i pierwszej recenzentki, której pisarz pokazywał swoje utwory i z której zdaniem się liczył. W jej liście do małżonka z 10 X 1905 czytamy m.in.:

Najdroższy mój Laluńciu!
[...]

Czytałam ostatnio Twoją kronikę, jest również doskonała, i rzecz bardzo ważna, i na czasie. Jeden tylko dysonans, który mnie uraził, to jest koniec, gdzie wspominasz o „państwie rosyjskim”, kiedy my powinniśmy najwięcej myśleć o sobie, zresztą ten wyraz „państwo”, pod którym uważamy zawsze rząd, i to zmienawidzony, mogło urazić i innych, a to obniża całą kronikę i wielkie znaczenie treści. Zresztą może to tylko zbytnia moja wrażliwość, chodzi mi bowiem o kronikę i o Ciebie, aby się znowu ludzie nie przyczepiali i nie denerwowali Cię, złotko moje najdroższe. Przepraszam za tę uwagę, ale ja też jestem jeden z wielu czytelników i krytykujących, choć niepowołanych²⁶.

Prus liczył się z opinią żony, którą nazywał – np. w korespondencji skierowanej do znajomych czy przyjaciół – żartobliwie „Naczalstwem”²⁷. Głowacka w wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Hiżowi wspominała takie wydarzenia z przeszłości:

Pamiętam, jak mi przywiózł [Głowacki] na wieś z Warszawy kilka pierwszych rozdziałów *Faraona* i przeczytał nie będąc pewnym, czy mu to dobrze poszło. Kiedy mu wyraziłam moją największą aprobatę, bom poczuła, że jest to istotnie pisane tak, jak być powinno, i że wszedł na właściwą sobie drogę, on, który do niedawna nie uznawał w ogóle powieści historycznej – był tym niezwykle podniecony. Jak Panu wiadomo, mój mąż nigdy nie był w Egipcie ani przed, ani po napisaniu *Faraona*, podróż ta przy jego obawie przestrzeni była absolutnie niemożliwa. Podobnie podczas pisania *Lalki* nie znał jeszcze Paryża. Robił studia książkowe, wypisywał notatki z dzieł przeważnie francuskich (niemiecki posiadał bardzo słabo, a angielskiego zaczął się uczyć dopiero pod koniec życia na kursach Berlitz²⁸). Kiedy w parę lat po wydaniu *Lalki* znalazł się w Paryżu po raz pierwszy, przekonał się, że miasto to zna dokładnie i niczego by nie zmienił w jego opisie²⁹.

Według Stanisława Fity może to być relacja trochę przez Oktawię Głowacką

²⁴ A. Głowacki, list do O. Trembińskiej, z 19 XII 1872, L-1 74.

²⁵ Chodzi o służące państwa Głowackich: Marcjanę Karczewską – Marcysię, i Konstancję Kowalczyk zwaną Kowalsią, za których pracę, jak napisał B. Prus w jednym z notesów, płacił 800 rubli srebrem rocznie; natomiast na pustych kartach drugiego notatnika z 1903 r., pisząc do góry nogami, pod datą „1905 r.” podlicza swoje wydatki: „Jul [?] – 700 – 4 / II 1905 / Słowo 1600 / Baby 800 / Żyd – 390 / 3490” (Bibl. Publiczna m.st. Warszawy, rkps 139 I, t. 4, k. 94r).

²⁶ O. Głowacka, list do A. Głowackiego, z 10 X 1905, L-2 250.

²⁷ Tego określenia względem swojej żony użył A. Głowacki w liście z 19 XII 1890 do O. z Radziwiłłowiczów Rodkiewiczowej (późniejszej żony S. Żeromskiego) (L-1 201).

²⁸ Mowa o popularnej w początkach XX w. metodzie M. Berlitz (1852–1921), profesora uniwersytetu nowojorskiego. Polega ona na komunikacji, naturalnym przyswajaniu języka przez posługiwanie się tylko językiem obcym, bez używania ojczystego.

²⁹ T. Hiż, *Godzina u Pani Oktawii*, W 277–278. Pierwodruk: „Gazeta Polska: Pismo Codzienne” 1936, nr 116.

podkoloryzowana – jednak inne zachowane materiały potwierdzają, że dobitnie wyrażała ona swoje opinie literackie³⁰. Przykładowo: mąż słuchał rad żony przy ocenie nowel w konkursie jego imienia zorganizowanym przez łódzki dziennik „Rozwój” w 1906 roku. Na marginesach wycinków prasowych z poszczególnymi nowelkami (jak się wtedy mawiało „powiastkami”), które napływały wówczas do redakcji, Głowacka zapisywała „na gorąco” ołówkiem na marginesach nadesłanych 16 prac swoje komentarze w rodzaju: „Z wojny japoń[skiej]. Początek ładny, koniec słaby” (o obrazku *Cieniowa*), „Nieźle. O chłopie, który synów wysłał na naukę i na to grunt zmarnował” (o utworze *Pociągiciel*), „Ładna nowelka” (o powiastce *Książdz Józik*) czy „Ni w pięć, ni w dziewięć” (o *Dzieciach*). Oczywiście, oficjalna opinia Prusa³¹ o tej noweli opublikowana wśród innych ocen konkursowych 2 VI 1906, brzmiała nieco inaczej:

Fotografia z natury dziewczyny upadłej, która mimo swego położenia jest jeszcze dobrodziejką dzieci pijaka, które potrafiła do siebie przywiązać. Charakterystyka miejsca i osób bardzo udatna, jest świadectwem daru obserwacyjnego zapewne młodego, ale dobrze zapowiadającego się autora³².

Pisarz według słów zaufanego mecenasa Stanisława Rodkiewicza³³ zwykł mawiać o swojej żonie: „Władza moja tak chce [...], skończone; róbmy, jak ona każe”³⁴. Wreszcie to właśnie jej zadedykował *Faraona* –

Żonie mojej Oktawii z Trebnińskich <sic!> Głowackiej jako drobny dowód czci i przywiązania poświęca tę pracę

Autor. [K 475]³⁵

³⁰ Zob. A. Grabowska-Kuniczuk, *Bolesław Prus redaguje tekst, czyli jak autor doskonalił swój warsztat pisarski? Prusowskie (auto)poprawki na przykładzie maszynopisów kronik i ostatniej ukończonej powieści „Dzieci”*. W zb.: *Bolesław Prus mieszkaniec, kronikarz i pisarz Warszawy*. Red. M. Parnowska, A. Komornicka. Warszawa 2016, s. 21.

³¹ Pisarz powinien był zdecydować o wytypowaniu zwycięzcy, wstrzymał się jednak od głosu, oddając los autorów prac w ręce czytelników „Rozwoju”, skoro to oni w powszechnym głosowaniu mieli przyznać drugą nagrodę w konkursie. Ostatecznie zgodnie z werdyktem komitetu sędziowskiego wygrała nowela *Pociągiciel* autorstwa Zofii Libiszowskiej, nauczycielki języka polskiego i francuskiego, współpracującej z redakcjami m.in. „Gazety Warszawskiej”, „Przeglądu Pedagogicznego” czy „Przeglądu Tygodniowego”.

³² *Sprawozdanie z konkursu imienia Bolesława Prusa*. „Rozwój” 1906, nr 124, s. 6.

³³ Głowaccy utrzymywali znajomość z adwokatem S. Rodkiewiczem, z czasem również doradcą wdowy po pisarzu, która korzystała z jego usług m.in. w kwestii Fundacji im. Bolesława Prusa, nazywanej przez Głowacką „stypendialną”.

³⁴ S. Rodkiewicz w pośmiertnym wspomnieniu *Żona Bolesława Prusa*. *Śp. Oktawia z Trebnińskich Głowacka* („Kurier Warszawski” 1936, nr 295, s. 9) pisał: „niemal do ostatniej chwili myśli tylko o Prusie, on, ten mąż ukochany, jak zawsze, wypełniał całe jej życie aż do końca. Tak, śp. Oktawia Głowacka posiadała »geniusz serca”.

³⁵ Zob. A. Głowacki, list do O. Głowackiej, z 8 X 1895 (Nałęczów), L-1 318:

„Moja miła Laluniu!

Bardzo jestem szczęśliwy, że nareszcie zaczęła się powieść z dedykacją dla Ciebie [*Faraon* był drukowany w »Tygodniku Ilustrowanym« od numeru 40, który ukazał się 5 X 1895 – A. G.-K.]. Pytasz się: czy to potrzebne? A cóż ja Tobie, moje Złotko, mogę dać za całe życie, które upłynęło Ci ze mną, bez żadnych osobliwych radości? I czy jest na świecie taka osoba, która by więcej niż Ty zasługiwała na cześć publiczną ode mnie, sierotki?

Glupstwo się stało jedno, że Twoje nazwisko źle napisali, ale to poprawi się w książce.

Ona sama, nie tworząc tekstów literackich, pomagała mężowi pełnić jego służbę pisarską, doradzając, oceniając, a nawet... cenzurując (do dzisiaj w przechowywanych w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy notesach Prusa zachowały się ślady powycinanych stron lub fragmentów jego notatek³⁶). Jednocześnie Oktawia dbała też o dom, o odpoczynek „Olesia” czy o czyste kołnierzyki do jego koszuli (apele o nie Aleksander wystukiwał, korzystając z ulubionego narzędzia – maszyny do pisania, którą, jak wspomina Jan Zgoda: „Cieszył się [...] jak student i dla wprawy wypisywał na niej listy do żony z jednego pokoju do drugiego, z prośbą np. o czysty kołnierzyk lub chustkę do nosa”³⁷).

Kim była Oktawia z Trembińskich Głowacka dla Prusa? „Złotą Lalunią”, „Aniołeczkiem”, „Ptaszeczkiem”, „władzą [jego]”, „wyrzicielką sądów nad jego twórczością”, „roztropną żoną”, której na prezent ślubny chciał podarować maszynę ręczną do szycia³⁸, „kobietą rozumną i skromnych wymagań” w ocenie męża przywołanej w liście do Antoniego Osuchowskiego³⁹ czy kobietą „nudnego autoramentu”, jak nazwał ją (a może raczej napiętnował) Stefan Żeromski (o którym z kolei inni mawiali, że jest „ponury i milczący”). Nie wiadomo jednak, czy była kobietą „nudną”, czy po prostu „roztropną”. Ferdynand Hoesick w liście (bez daty) do Kazimierza Tetmajera wspominał:

gdybym już miał się żenić – wybrałbym sobie żonę na podobieństwo Oktawii Głowackiej. Cóż to za kobieta! <...> To osoba wielkiego, choć prostego serca, bardzo szlachetna i naprawdę mimo pozorów nie taka znowu pospolita. Przede wszystkim szalenie dyskretna. [...] I to ją już w zasadniczy sposób wyróżnia od wszystkich sióstr po Ewie. Nic z plotkarstwa, nic z wścibskości, nic z pogoni za sensacją. Poza tym niezwykle taktowna. <...> Swoim sławnym mężem ani się chwali, ani popisuje. Wydaje mi się, że z pewnym zniecierpliwieniem jakby nawet wysłuchuje okolicznościowych peanów wyszeptanych za najpierwsze przy spotkaniach <...>. Może zbyt kostyczna czasami, może aż za bardzo opanowana, może zbyt oschła i za bardzo wyzbyta uczuciowych odruchów. Może, może... ale taka, jak jest – jest wspaniała [...]. Takich kobiet nie spotyka się na co dzień. [cyt. z: K 769, przypis 3]⁴⁰

Głowacka za życia męża miała jednak również własne sfery aktywności. Z odaniem zajmowała się niesieniem pomocy potrzebującym, co po śmierci „Psujaka” (Emila Trembińskiego, który zastrzelił się w mieszkaniu swoich opiekunów 18 II 1904) stało się wręcz jej misją. Obie z Janiną Juszkiewiczową pracowały w lecznicy dla ubogich na ulicy Rozbrat i na Sewerynowie.

Oktawia – wdowa po pisarzu

Oktawia Głowacka przeżyła męża o 24 lata. Po śmierci Prusa troszczyła się o pamiętki po nim i bardzo jej zależało na ich losie. W liście z 24 VIII 1921 zwracała

Szczerze pragnąłbym, ażeby ta powieść rozeszła się jak najszerzej i została jak najdłużej, z Twoim kochanym imieniem, mój Ptaszeczku. Ale będzie, jak Bóg da”.

³⁶ Notatniki Bolesława Prusa (z lat 1901–1912). Bibl. Publiczna m.st. Warszawy, rkps 139 I.

³⁷ J. Z g o d a (W. D a b r o w s k i), „Wędrowało sobie słonko”, W 204.

³⁸ A. G ł o w a c k i, list do O. Trembińskiej, z 18 XII 1874, L-1 108.

³⁹ A. G ł o w a c k i, list do A. Osuchowskiego, z 28 V 1902, L-2 449.

⁴⁰ Ten sam cytat w nieco skróconej formie również zob. J. K u l c z y c k a - S a l o n i, *Bolesław Prus*. Wyd. 3, poszerz. i zmien. Warszawa 1967, s. 47.

się do ówczesnego Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie Bronisława Gembarzewskiego (pełnił tę funkcję od 1919 do 1936 roku):

Dla mnie drogocenne są rękopisy, które starannie, jak umiałam, zebrałam. Jestem już w tym wieku, że powinnam się połączyć już z moim Mężem [miała wówczas 71 lat – A. G.-K.], a chodzi mi o pamiątki po Nim pozostałe, aby w razie mojej śmierci, nie mając bliskiej rodziny ani dzieci, w nieodpowiednie ręce się nie dostały⁴¹.

O podejmowanych przez nią działaniach świadczy również korespondencja Głowackiej po odejściu jej męża czy list Juszkiewiczowej do mecenasa Rodkiewicza⁴² napisany 2 XI 1936, już po śmierci Głowackiej, a zawierający prośbę o wykonanie ostatniej woli zmarłej:

W myśl ostatniego życzenia śp. p[ani] Oktawii Głowackiej, a mojej Ciotki, pozwałam sobie przesłać list pisany do mnie dnia 16 VII 1936 roku, w którym jest mowa o życzeniu udzielenia stypendium im. Bolesława Prusa uczniowi klasy IV-tej Tadeuszowi Pochwale [...]⁴³.

Wdowa po pisarzu była szczególnie zaangażowana w pomoc dla zdolnych dzieci z najuboższych rodzin; o ostatniego stypendystę zadbała nawet po swojej śmierci – trafił on pod opiekę Juszkiewiczowej.

Korespondencja „zawodowa” Głowackiej po śmierci pisarza, stanowiąca część Archiwum Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, przechowywana jest w zbiorach BIBL⁴⁴, składa się z sześciu listów (z lat 1925–1931) dotyczących angielskiego wydania *Faraona*, skierowanych do Głowackiej jako jedynej spadkobierczyni praw autorskich po śp. Aleksandrze Głowackim, a także zawiera materiały odnoszące się m.in. do społecznej działalności wdowy. Są tam listy np. od Chrześcijańskiego Związku Rękodzielniczek „Dźwignia” z 1916 roku (któremu podarowała książki do utworzonej przez niego biblioteki), Towarzystwa Opieki nad Ociemniałymi w Królestwie Polskim z 1912 i 1914 roku (dla którego żona Prusa przypuszczalnie przepisywała jego dzieła alfabetem Braille'a⁴⁵), Koła Siedlczan czy Towarzystwa Opieki Kulturalnej nad Polakami Zamieszkałymi za Granicą im. Adama

⁴¹ O. Głowacka, list do B. Gembarzewskiego, z 24 VIII 1921. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, rkps 669, k. 21–22.

⁴² Adwokat Rodkiewicz (*op. cit.*, s. 9) znał państwa Głowackich, jak sam twierdził, „od lat z górą pięćdziesięciu”. To zapewne on stał się wykonawcą testamentu pisarza po śmierci dotychczasowych kuratorów. Doradzał też w kwestiach prawnych wdowie.

⁴³ J. Juszkiewiczowa, list do S. Rodkiewicza, z 4 II 1928. MP, rkps 17/63r, k. 91r–92v. Tadeusz Pochwale był jedym z trzech synów leśniczego, wcześniej osieroconym przez matkę. Jego edukację wspierała finansowo Głowacka. Po jej śmierci uczeń dostał stypendium Fundacji im. Bolesława Prusa przeznaczone na kształcenie dzieci z rodzin chłopskich, o którego przyznanie (wypełniając ostatnią wolę zmarłej) starała się Juszkiewiczowa, zwracając się w tej sprawie do mecenasa Rodkiewicza, kuratora testamentu pisarza (powołanego zapewne na miejsce zmarłego 9 I 1928 Osuchowskiego) i rozporządzającego finansami Fundacji, a także ostatnią wolą Głowackiej wyrażoną w liście-maszynopisie z 3 X 1936 (na niespełna trzy tygodnie przed śmiercią).

⁴⁴ Zachowane w zbiorach BIBL (pod sygn. Zb. Wł. 73a) listy od i do O. Głowackiej – od niej i do niej od różnych osób, są obecnie przygotowywane do wydania.

⁴⁵ Informację o posługiwaniu się alfabetem Braille'a przez Głowacką podają H. Ilmurzyńska i A. Stepnowska (wstęp w: *Księgozbiór Bolesława Prusa*. Red. nauk. Z. Szweykowski. Warszawa 1965, s. 18). O pracy na rzecz Towarzystwa świadczy również informacja z datą 23 II 1914: „Szanowna Pani – omawiając wczoraj w jej mieszkaniu pisownię dla ociemniałych, nie poruszyliśmy paragrafu 48^{go} – uprzejmie zatem prosimy Szanowną Panią, zwrócić nań uwagę

Mickiewicza z 1927 roku. Materiały te zawierają również umowę z tegoż roku dotyczącą przekazania praw do sfilmowania *Dusz w niewoli* oraz odpis upoważnienia z 1928 roku sygnowanego przez Głowacką na adaptacje filmowe *Powracającej fali* i *Przygód Stasia*. Na obu tych dokumentach zachowały się komentarze wdowy, która ekranizację *Dusz w niewoli* podsumowuje wprost: „Zapłacone. Film szkaradny, zupełnie co innego, niepodobny do ślicznej noweli”⁴⁶, o projekcie reżyserskim Eugeniusza Modzelewskiego pisze zaś krótko: „Dotąd, tj. r[ok] 1930 luty, film nie został zrealizowany”⁴⁷.

We wspomnianej korespondencji poruszono ważne kwestie związane z uregulowaniem spraw dotyczących spuścizny i praw autorskich po zmarłym pisarzu, które żywo interesowały wdowę, ale jak sama twierdziła w liście z 15 X 1931 skierowanym najpewniej do mecenasa Rodkiewicza:

Mnie nie chodzi o pieniądze. Chodzi mi głównie o to, że nie wolno cudzą pracą się rozporządzać, bez wiedzy osób zainteresowanych, choćby nawet, z punktu widzenia propagandy [...]. To wszystko, zdaje mi się, nie jest w porządku. Tu nie chodzi o pieniądze, lecz o polską literaturę⁴⁸.

Głowacka stała się „Prusowa”, strażniczką pamięci po mężu do tego stopnia, że listy od rodziny bądź bliskich znajomych też adresowane były do „Cioci Prusowej”. Takie i inne ślady swojej działalności zostawiła wdowa po pisarzu.

Doświadczyła w długim życiu wielu tragedii, smutków i chorób. Nie miała dzieci, stąd samobójstwo Emila Trembińskiego odcisnęło na Głowackiej głębokie piętno, podobnie jak śmierć męża. Wdowa czuła się osamotniona, co potwierdza np. list:

ja żyję i żyje, choć to szesnaście lat już mojego sieroctwa, a jeszcze pewnie pożyję, bo te bolączki, które mię trapią, widzę, że nie są śmiertelne. Długie życie to pokuta za grzechy⁴⁹.

Żona, kobieta (w opinii męża) „rozumna i skromnych wymagań” otrzymała w spadku po nim tylko „Meble i ruchomości, w tej liczbie maszyna do pisania, dary w naturze itp. [...]”⁵⁰. Należy też dodać, że źródłem dochodu wdowy były honoraria autorskie, których nie dostawała regularnie. W korespondencji „handlowej” do Głowackiej znajduje się wyciąg z jej rachunku, tabela kwot wypłacanych przez firmę „Gebethner i Wolff”, co stanowi dowód na to, ile „zarabiała” wdowa po pisarzu⁵¹. Finansowe wsparcie z tego źródła było raczej skromne i nie wystarczało na

i jeżeli łaska, numerować i pisać kajecikami. Z głębokim poważaniem” (BIBL, rkps Zb. Wł. 73a, k. 48r).

⁴⁶ Dopisek ołówkiem ręką O. Głowackiej pod umową zawartą między nią a polskim reżyserem filmowym, L. Wagmanem-Trystanem, na „wyłączne prawo sfilmowania powieści Bolesława Prusa pt. *Dusze w niewoli*” (BIBL, sygn. Zb. Wł. 73a, k. 75v).

⁴⁷ Notatka ołówkiem ręką O. Głowackiej poczyniona została na odwrocie odpisu listu E. Modzelewskiego z 7 V 1928 (BIBL, rkps Zb. Wł. 73a, k. 78v).

⁴⁸ O. Głowacka, list do S. Rodkiewicza [?], z 15 X 1931, BIBL, rkps Zb. Wł. 73a, k. 5r-5v. Podkreśl. A. G.-K.

⁴⁹ O. Głowacka, list do J. Juszkiewiczowej, z 4 II 1928. MP, rkps 17/10r, k. 19r-20v.

⁵⁰ Głowacki, list do Osuchowskiego, z 12 VI 1908, L-1 561, przypis 1.

⁵¹ W roku 1902 Głowacki zakładał, że po jego śmierci żona utrzyma się za kwotę 1500 rubli rocznie (list do Osuchowskiego, list z 28 V 1902, L-1 449). Mowa tu o wyciągu z rachunku Głowackiej.

życie, skoro Głowacka grała na loterii. O tym, że był to sposób łatania domowego budżetu i ratowania sytuacji finansowej bliskich w czasach kryzysu, czytamy w listach z 20 V 1930 do „Januchny” Juskiewiczowej, z którą niekiedy czyniły zakłady do spółki: „Stawki nasze w klasie I nie wyszły, może później się poszczęści”⁵², oraz z 25 VII 1930: „Kochana Janeczko! / Numer nowy Twojej loterii jest: 30230, może naprawdę wygrasz na niego coś więcej aniżeli stawkę, kiedy tak dobrze do tej pory poszło”⁵³, czy w liście bez daty (prawdopodobnie z lipca 1936): „Kochana Janeczko! / [...] / Odsyłam Ci jeszcze wygrane 20 zł, któreśmy obydwie zapomnieli”⁵⁴.

Wydatki wdowy musiały przewyższać jej wpływy. Oprócz konieczności płacenia m.in. za zakupy spożywcze, lekarzy, lekarstwa, pomoc domową, dochodziły również częste wyjazdy na Powązki (przynajmniej dwa razy w tygodniu), na groby męża i wychowanka, zlecenie wykonania nagrobka dla zmarłej matki czy płyty pamiątkowej dla męża, wspieranie edukacji dzieci z rodzin chłopskich i pomoc rodzinie, np. „narzeczonej Emilka”⁵⁵ – Juskiewiczowej.

Zbiór prywatnej korespondencji Głowackiej głównie ze wspomnianą Juskiewiczową to zapis codziennego życia wdowy po Prusie, który ukazuje jej zmagania z nierzadko ciężkimi warunkami egzystencjalnymi, samotnością, chorobami, ale zawiera też pozytywne przykłady umiejętności radzenia sobie z kłopotami. Jest to również opowieść o relacjach z najbliższymi, gdzie Głowacka przytacza ich historie, nie ukrywając swoich sądów na temat postępowania krewnych czy znajomych i opatrując je czasem gorzkim komentarzem⁵⁶.

Oktawia, ukształtowana według tradycyjnego modelu wychowania na „aniola domowego ogniska”, w dzieciństwie przyzwyczajona do posłuszeństwa względem rodziców (choć przecież wyszła za męża, mimo że matka nie była zbyt przychylna jej narzeczonemu), w dorosłości – podporządkowywała się potrzebom męża i przybranego syna. Okresowe przebywanie z dala od męża („słomiane wdowieństwo”) odpowiadało Głowackiej, widocznie musiała odpocząć od jego, niekiedy męczącej, obecności: Prus leczył się przecież nie tylko na oczy (cierpiał na krótkowzroczność i nadwrażliwość na światło), ale przede wszystkim na nerwy⁵⁷. Bywał

wackiej na dzień 1 X 1933 za okres od 1 IV 1931 do 30 IX 1933, opiekującym na kwotę 850 zł (BIBL, sygn. Zb. Wł. 73a, k. 21r–22r).

⁵² O. G ł o w a c k a, list do J. Juskiewiczowej, z 20 V 1930. MP, rkps 17/18r, k. 34v.

⁵³ O. G ł o w a c k a, list do J. Juskiewiczowej, z 25 VII 1930. MP, rkps 17/19r, k. 35r.

⁵⁴ O. G ł o w a c k a, list do J. Juskiewiczowej, z lipca 1936 (?). MP, rkps 17/58r, k. 85r.

⁵⁵ Tak była nazywana Juskiewiczowa i taki podpis widnieje na odwrocie fotografii przedstawiającej ją i Głowacką na spacerze ulicami Warszawy (fotografia ze zbiorów MP <MBP/20/M/ML>).

⁵⁶ W listach Głowackiej do Juskiewiczowej znajduje się wiele wzmianek o postaciach z kręgu bliższej i dalszej rodziny Głowackich oraz ich przyjaciół czy znajomych. Niektórym z nich G ł o w a c k a nie szczędi krytyki, jak np. mężowi siostry Janiny Juskiewiczowej, Julii z Głoskowskich Dąbrowskiej: „Tego dragala nie widzę wcale, co robi, nie wiem, winien mi jeszcze 150 zł. Zwracam z upominaniem, aby go nie widzieć, taki dla mnie wstrętny chłop, a trzeba, bo mu darować nie myślę” (list do Juskiewiczowej, z 4 II 1928, k. 19r–19v).

⁵⁷ O chorobach pisarza donosili m.in. A. B e r e z a: „[Głowacki] był z urodzenia wyjątkowym prawie krótkowidzem. To mu zawadzało i utrudniało życie. [...] Prócz krótkowidztwa dręczyła go obawa przestrzeni (agorafobia)” (W 95), i L. K r z y w i c k i: „Wady wzroku, jego agorafobia kładły swoje piętno na całej jego duchowości. [...] barwy i stosunki przestrzenne u Prusa wyglądają nieco

drażliwy i wówczas zapewne niełatwy we współżyciu, o czym świadczą ślady w listach do żony z jedynej zagranicznej podróży Prusa, który domagał się od Oktawii, by często i „dużo pisała”, jakby z obawy przed brakiem napływu bieżących informacji z Warszawy:

Wymyślasz mi, że zbyt długo siedzę w Berlinie. [...]

Ty nie domyślasz się nawet, kochanku moja: ile tu jest rzeczy, jak trudno orientować się i z jaką pracą przetrawia się te nowości. [...]

Pisz mi dużo o wszystkim, Ty przecie przez cały dzień nie robisz notatek i nie porządkujesz ich do północy⁵⁸.

Miał też swoje przyzwyczajenia, jak np. to, że niechętnie porzucał swoją maszynę do pisania, dlatego zabierał ją i sam „piastował” nawet w podróży z kilkoma przesiadkami do Wisły⁵⁹.

Głowacka nie przypomina ani „lalki”, ani „emancypantki”. W pozornej uległości nie była jednak bezwolna. Bez jej organizacji życia codziennego i zawodowego męża-pisarza dorobek Prusa mógłby uciepieć. Opierając się na własnym doświadczeniu, już jako wdowa udzielała porad młodemu pokoleniu: „Od żony wiele zależy szczęście domowe, trzeba być bardzo i cierpliwa, i łagodna, żeby Cię mąż twój nie tylko kochał, ale i szanował Ciebie”⁶⁰. Radziła sobie, wychodząc z najtrudniejszych sytuacji, choć niepokoila się o swoją przyszłość i tęskniła za najbliższymi, którzy odeszli:

ja się boję takiego niedołęstwa jak u naszej Mamy [tj. Katarzyny Trembińskiej]⁶¹, bo mnie nie ma kto pielęgnować. No, ale co Bóg da, to będzie. Ja i tak już za długo żyję. Dziesięć lat takiej męki i tęsknoty to już dosyć pokuty na tym świecie, a czeka mię może niedołęstwo. Łatwiej temu chorować, kto ma dzieci, albo w rezultacie na obcą płatną osobę, ale w moim położeniu nikogo mieć nie mogę. Smutne życie!⁶²

Oktawia z Trembińskich Głowacka w najwyższym stopniu zdaje się zasługiwać na słowa uznania, które wyraził w dedykacji zapisanej w ofiarowanej jej książce z kazaniem ksiądz Antoni Władysław Szlagowski⁶³:

Po wielkim człowieku i wielkim Polaku, Małżonce Dostojnej, która sercem i umysłem dostrajała się do potężnych wzlotów Jego twórczości i była Mu Duchem Opiekuńczym i Beatrycze Jego talentu, w powinnym holdzie ks. Szlagowski⁶⁴.

inaczej, niż wyglądałyby u pospolitego śmiertelnika, który nie ma lęku przed otwartymi placami i otwartymi oknami, a barwy ujmuje w sposób należyty” (W 196–197).

⁵⁸ A. G ł o w a c k i, list do O. Głowackiej, z 8 VI 1895, L-1 281–282.

⁵⁹ Zob. O. G ł o w a c k a, list do J. Ochorowicza, z 19 VI 1900. Cyt. z: *Nieznana korespondencja Bolesława Prusa i Oktawii Głowackiej z Julianem Ochorowiczem*. Oprac. S. Fita. „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 169.

⁶⁰ O. G ł o w a c k a, list do C. z Radeckich Szymańskiej, z 30 VII 1912. MP, rkps 16/2r, k. 3r–3v. Celina Szymańska była podopieczną Głowackiej, jedną z córek jej zmarłej lubelskiej przyjaciółki z czasów młodości, o której bliżej nic nie wiadomo.

⁶¹ Głowacka przez 12 lat opiekowała się swoją chorą, zreumatyzowaną matką.

⁶² O. G ł o w a c k a, list do W. Trembickiej i J. Juskiewiczowej (matki i córki), z 19 VIII 1922. MP, rkps 17/19r, k. 7r–7v.

⁶³ Antoni Władysław Szlagowski (1864–1956) – ksiądz, który prowadził kondukt żałobny i wygłosił mowę pożegnalną na pogrzebie pisarza.

⁶⁴ Informacja podana przez Juskiewiczową (cyt. za: G. P a u s z e r - K l o n o w s k a, *Zwykłe sprawy*

Abstract

AGATA GRABOWSKA-KUNICZUK, Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0003-3462-7314

OCCUPATION: THE WRITER'S WIFE OKTAWIA GŁOWACKA (PRUSOWA)

Letters of Oktawia Głowacka, the writer's wife, and those of other people, both printed and unpublished, as well as interviews and memoirs, provide many small, yet important insights into the everyday life of this couple and into the contribution of the writer's wife to the creation of many of his novels. They picture an image of a woman-protector of her husband's good name, a faithful guardian of his legacy and memorabilia, and finally a continuator of the work of awarding the Bolesław Prus scholarship for the education of children from peasant families.

niezwykłych ludzi. Lublin 1967, s. 241). Dedykacja wpisana została do książki z kazaniem autorstwa ks. Szlągowskiego (zapewne chodzi o *Ojciec nasz: siedem przykazań Nowego Zakonu wyłożone w 7 kazaniach pasyjnych, wypowiedzianych w warszawskiej Katedrze Metropolitalnej św. Jana. – Syn marnotrawny. Wykład przypowieści Chrystusowej egzegetyczno-moralny* (Gebethner i Wolff. Warszawa 1905)).

JOANNA LEKAN-MRZEWKA Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Z ARCHIWUM „KURIERA WARSZAWSKIEGO”
LISTY ELIZY ORZESZKOWEJ DO FRANCISZKA OLSZEWSKIEGO
PISANE W LATACH 1887–1896*

Sięgająca 1878 roku współpraca Elizy Orzeszkowej z „Kurierem Warszawskim”, nawiązana dzięki staraniom jego ówczesnego redaktora, Wacława Szymanowskiego¹, została gwałtownie przerwana w sierpniu 1881. Pisarka, wzburzona po lekturze „szkarady drukowanej w »Kurierze« na Chmielows[kiego] i całą postępową partię” – jak określiła w liście do Leopolda Méyeta² felieton Adama Goraja (właśc. Adama Berezy) *Tendencyjność i krytyka*³ – zdecydowała o wycofaniu noweli złożonej tam do druku. Redakcja nie uszanowała woli autorki i opublikowała *Złotą nitkę*⁴. Wywołana wówczas „awantura z »Kurierem Warszawskim»⁵ na kilka lat zamroziła stosunki Orzeszkowej z najpoczytniejszym dziennikiem. Powrót jej na-

* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (0012/NPR-H8/H 11/87/2019): „*Dziela zebrane* (cz. I) i *Listy zebrane* Elizy Orzeszkowej. Edycja krytyczna” pod kierownictwem dr I. Wiśniewskiej z Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie.

¹ Początki znajomości Orzeszkowej z Wacławem Szymanowskim (1821–1886) sięgają sierpnia 1877. Opisała ona ten fakt w okolicznościowym artykule-wspomnieniu, przesłanym na jubileusz 75-lecia „Kuriera Warszawskiego”. Szymanowski, który był niewątpliwie najpopularniejszą postacią w warszawskim świecie dziennikarsko-literackim, bez zapowiedzi odwiedził Orzeszkową w Hotelu Saskim w Warszawie, gdzie autorka *Marty* zatrzymała się na kilka dni w drodze powrotnej z kuracji odbytej w Nowym Mieście nad Pilicą. Współwłaściciel i redaktor „Kuriera Warszawskiego” zjawił się osobiście, by prosić o powieść lub nowelę dla jego gazety (zob. E. Orzeszkowa, *Przed osiemnasty laty*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał, oprac. E. Janowski. Wrocław 1959, s. 327–329). Dobrze rokująca współpraca pisarki z dziennikiem już w pierwszym roku (1878) zaowocowała drukiem trzech nowel jej autorstwa: *Julianka* (nr 11), *Czternasta część* (nr 101), *Milord* (nr 254).

² Zob. E. Orzeszkowa, list do L. Méyeta, z 9 VIII 1881. Kopia L. B. Świdarskiego. Archiwum Elizy Orzeszkowej (dalej: AEO), rkps 1057. Cyt. za: I. Wiśniewska, *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*. T. 1: 1841–1896. Warszawa 2014, hasło 689B, s. 445. W dalszej części opracowania – zarówno we wprowadzeniu, jak i w przypisach do listów – odsyłam do tej publikacji skrótem K, podając po nim numer hasła, a w razie konieczności – także strony.

³ A. Goraj, *Tendencyjność i krytyka*. „Kurier Warszawski” 1881, nry 148–161.

⁴ E. Orzeszkowa, *Złota nitka*. Jw., nry 168–176.

⁵ Sformułowanie Wiśniewskiej, zapożyczone z K 692 (s. 446). W hasło tym też (oraz w K 689B) szerzej opisano kulisy konfliktu Orzeszkowej z „Kurierem Warszawskim”.

zwiska na łamy tego pisma nastąpił w 1887 roku, kiedy po śmierci Szymanowskiego redakcję objął jego zięć, Franciszek Olszewski (1859–1918)⁶.

Nowy redaktor nie cieszył się zbyt dobrą opinią w kręgach warszawskiej inteligencji – zarzucano mu m.in., że mariaż z Marią Szymanowską (poślubioną uprzednio Tadeuszowi Czapelskiemu) wykorzystał do pozyskania rozległych kontaktów i wspięcia się na wyższe szczeble kariery dziennikarskiej⁷. W momencie przejęcia kierownictwa w „Kurierze Warszawskim” Olszewski miał już na swoim koncie pewien dorobek publicystyczny – jeszcze w trakcie studiów na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego ogłaszał artykuły w „Korespondencie Płockim”, „Nowinach” redagowanych przez Aleksandra Świętochowskiego oraz w „Ekonomiście”. Publikowane w tym ostatnim rozprawki o tematyce ekonomiczno-prawnej zwróciły uwagę Szymanowskiego i w 1882 roku Olszewski na stałe dołączył do zespołu „Kuriera Warszawskiego”⁸.

Zanim 21 V 1887 Zarząd Główny ds. Druków w Petersburgu definitywnie zatwierdził wysuwaną przez spadkobierców Szymanowskiego kandydaturę Olszewskiego na redaktora, w łonie redakcji „Kuriera Warszawskiego” zrodził się konflikt na tle przyznanej mu nominacji. Ponadto dotychczasowi współwłaściciele dziennika – firma „Gebethner i Wolff” – nie zgadzając się na warunki uregulowania spółki zaproponowane przez Olszewskiego, przeforsowali własnego kandydata: od 12 IV 1887 Józef Wolff reprezentował dziennik, a Gustaw Gebethner figurował jako wydawca⁹. Ostatecznie rodzina Szymanowskiego odkupiła udziały Gebethnera i Wolffa. Tym razem do spółki zaproszono warszawskiego wydawcę Salomona Lewentala¹⁰. Zmiany te pociągnęły za sobą reorganizację zespołu redakcyjnego. Kilku najlepszych współpracowników „Kuriera Warszawskiego”, wśród nich Władysław Sabowski, Bolesław Prus, Tadeusz Czapelski, przeszło do konkurencyjnego „Kuriera Codziennego”, którego nowymi wydawcami zostali Gebethner i Wolff¹¹. Lewental, chcąc uniknąć zbędnego rozgłosu wokół kolejnego przedsięwzięcia (był już wówczas wydawcą „Kłosów”, „Tygodnika Romansów i Powieści”, „Świt” oraz „Biblioteki Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej”), zaproponował Antoniemu Pietkiewiczowi (pseud. Adam Pług), aby za niego podpisywał dziennik jako wydawca. Ponadto Pług został przedstawiony czytelnikom jako kierownik działu literackiego (obok Teodora Jeske-Choińskiego, odpowiedzialnego za dział krytyki literatury polskiej)¹².

⁶ Charakterystyki Olszewskiego w roli redaktora „Kuriera Warszawskiego” dokonał Z. Anculewicz (*Świat i ziemia polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1868–1915*. Warszawa 2002, s. 119–133). Szczegółowy biogram opracował W. Sobociński (*Olszewski Franciszek*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. Red. E. Roztworowski, T. 24. Wrocław 1979).

⁷ Zob. L. Krzywicki, *Wspomnienia*. T. 3. Przygot. do druku, przypisy W. Jedlicka, J. Wilhelm. Pośl. H. Holland. Warszawa 1959, s. 12.

⁸ Zob. A. Chodkowska, *Materiały Franciszka Olszewskiego (1858–1918)*. „Biuletyn Archiwum Polskiej Akademii Nauk” nr 49 (2008), s. 119.

⁹ Zob. Anculewicz, *op. cit.*, s. 122, 121.

¹⁰ Zob. W. Korotyński, *Sto lat „Kuriera”*. „Kurier Warszawski” 1921, nr 1 (jubileuszowy).

¹¹ Zob. „Kurier Warszawski”. *Książka jubileuszowa 1821–1896*. Warszawa 1896, s. 199–205.

¹² Zob. J. Lekan-Mrzewka, *Wśród filarów „Kuriera Warszawskiego” (1887–1903)*. W: *Kreso-*

Kontakt z Orzeszkową po zmianach zaszytych w „Kurierze Warszawskim” zaczął nie Olszewski, ale Pług, który jednocześnie korespondował z pisarką z ramienia redakcji „Kłosów”¹³. Po uzyskaniu od grodnianki, w maju 1887, zapewnienia o gotowości do współpracy kontakty korespondencyjne z Orzeszkową wzięł na siebie Olszewski¹⁴. Odtąd aż do ustąpienia – w grudniu 1896 – z redakcji „Kuriera Warszawskiego” i wyjazdu do Petersburga prowadził z autorką powieści *Nad Niemnem* regularną wymianę listów¹⁵.

Jak słusznie zauważył Edmund Jankowski, „między pisarką a zręcznym redaktorem nie wywiązała się [...] nigdy głębiej zaangażowana rozmowa listowa”¹⁶. Przedmiotem korespondencji są wyłącznie interesy redakcyjne – głównie prośby o nadesłanie prac dla „Kuriera Warszawskiego”. Olszewski skutecznie zabiegał, by czytelnicy dziennika rozpoczynali każdy nowy rok z lekturą Orzeszkowej, bo – jak twierdził – „noworocznik” bez jej udziału „to nie n[um]er okazowy, jaki mieć pragniemy...”¹⁷. Żeby pozyskać tekst pióra grodnianki, powoływał się na *vox populi*: „Czytelnicy »Kuriera« ukamienują mnie za tak długie Szanownej Pani milczenie!...”¹⁸. Był gotowy wyłącznie ze względu na nią wydłużyć termin składania tekstów¹⁹. Zabiegi Olszewskiego przynosiły zazwyczaj oczekiwany skutek – za jego redaktorstwa w „Kurierze Warszawskim” ukazało się kilkanaście prac Orzeszkowej, a zdarzały się lata, kiedy dziennik publikował po kilka jej utworów w jednym roku, np. w 1888 ogłoszono: *Pytanie* (1 I, nr 1), *Muzy* (17–20 IV, nry 106–109); w 1889 – *Małe stworzenie* (1 I, nr 1), *Jedną setną* (3 I – 9 II, nry 3–40); w 1890 – *Rotszyldównę* (1 I, nr 1) i obrazek *Bez duszy* (11–17 XII, nry 342–348).

Redaktor „Kuriera Warszawskiego”, właściwie szacując korzyści płynące ze

wiec z urodzenia – warszawiak z wyboru. Adam Pług w życiu literackim Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Lublin 2013, s. 84.

- ¹³ Zob. *Listy Adama Pługa do Elizy Orzeszkowej. 1878–1900.* Oprac. J. L e k a n - M r z e w k a. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2.
- ¹⁴ Zob. E. O r z e s z k o w a: telegram do A. Pietkiewicza, z ok. 15 V 1887. W: *Listy zebrane.* Przygot. do druku, koment. E. J a n k o w s k i. T. 8: *Do literatów i ludzi nauki: Ludwika Jenikego, Jana Baudouina de Courtenay, Piotra Chmielowskiego, Adama Wiślickiego, Stanisława Krzemińskiego, Lucjana Rydla, Antoniego Wodzińskiego, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza i innych.* Wrocław 1976, s. 157; list do A. Pietkiewicza, z 20 V 1887. W: jw. Zob. też F. O l s z e w s k i, list do E. Orzeszkowej, z 27 V 1887. AEO 800 (jeśli nie zaznaczono inaczej, przywoływana korespondencja należy właśnie do tej sygnatury). Pierwszym symptomem wznowienia współpracy pisarki z „Kurierem Warszawskim” po 6-letniej przerwie było ukazanie się 22 VIII 1887 (nr 231), w rubryce *Ostatnie echa* (pod nagłówkiem *List Elizy Orzeszkowej*), obszernej relacji z przebiegu zaćmienia słońca we wsi Miniewicze pod Grodnem. Artykuł ten – po opatrzeniu go aparatem naukowym – opublikowano w: E. O r z e s z k o w a, *Publicystyka społeczna.* T. 3: *Cykle felietonów, listy otwarte, recenzje, omówienia, sprawozdania, korespondencje, varia.* Oprac. G. B o r k o w s k a. Oprac. edytorskie I. W i ś n i e w s k a. Warszawa 2020.
- ¹⁵ Ostatni zachowany list F. O l s z e w s k i e g o do E. Orzeszkowej datowany jest na 22 X 1895, natomiast wiadomość zamykająca tę korespondencję, sygnowana przez autorkę powieści *Nad Niemnem*, pochodzi z 3(15) XII 1896.
- ¹⁶ E. J a n k o w s k i, *Komentarze. Orzeszkowa – Olszewski.* W: O r z e s z k o w a, *Listy zebrane*, t. 8, s. 484.
- ¹⁷ F. O l s z e w s k i, list do E. Orzeszkowej, z 15 XI 1887.
- ¹⁸ F. O l s z e w s k i, list do E. Orzeszkowej, z 15 III 1892.
- ¹⁹ Zob. F. O l s z e w s k i, list do E. Orzeszkowej, z 11 XII 1887.

współpracy z osobą cenioną na rynku wydawniczym, z dużą delikatnością prowadził korespondencję i starał się w listach podkreślać wagę jej pisarstwa i rangę jej autorytetu. Kiedy w 1888 roku po serii odczytów Juliana Ochorowicza na temat hipnotyzmu rozgorzał spór o wolność badań naukowych i nowe metody leczenia, Orzeszkowa przychyliła się do dwukrotnie ponawianej prośby Olszewskiego i zabrała głos w tej sprawie na łamach „Kuriera” jako reprezentantka „powąg literackich” z pierwszego „szeregu naszej armii intelektualnej”²⁰.

Zaangażowanie, z jakim Olszewski próbował „przeprowadzić” nowelę *Daleko* przez cenzurę²¹, również było wyraźnym sygnałem dla pisarki, że jej nazwisko nie jest obojętne „Kurierowi”. Najdobitniej przekonała się jednak o tym wkrótce po rozpoczęciu współpracy, kiedy Olszewski kajał się przed nią za zamieszczenie w numerze noworocznym z 1888 roku jej noweli *Pytanie* i szkicu Teodora Jeske-Chońskiego *Na przelomie*, w którym krytyk zawarł kaśliwe uwagi na temat wczesnej twórczości autorki *Pana Graby*²². Konflikt udało się załagodzić, na co wskazywała wzmrożona wymiana wiadomości między Warszawą a Grodnem w dalszej części roku 1888. Potwierdzenie przyjęcia wyjaśnień i przeprosin Olszewskiego wyrażało się nie tylko podtrzymaniem korespondencji. Pozawerbalnym sygnałem sympatii Orzeszkowej dla redaktora było również dekorowanie przez nią papieru listowego wyklejkami z zasuszonych roślin (listy z 5, 24 i 30 XI 1888).

Pierwsze cztery lata rządów Olszewskiego w „Kurierze Warszawskim” to okres najintensywniejszego listowania z pisarką. Pomiędzy 1887 a 1890 rokiem redaktor wysłał do grodnianki 27 (z 33 zachowanych) listów²³. Wówczas na kartach periodyku ukazało się sześć nowel, komentarz *Jeszcze w sprawie Ochorowicza i Aforyzmy*. W kolejnych latach stosunki Orzeszkowej z redakcją „Kuriera” wyraźnie się rozluźniły. Od druku obrazka *Bez duszy* w grudniu 1890 aż do marca 1895, kiedy wyszły *Ogniwa*, na łamach warszawskiego dziennika nie opublikowano żadnego jej utworu. W tym czasie kontakt korespondencyjny sprowadzał się do wymiany pojedynczych listów, a w 1893 roku korespondenci w ogóle do siebie nie pisali. Autorka *Chama* dwukrotnie usprawiedliwiała swoje milczenie i przepraszała za niewywiązanie się z wysyłki nowel obiecanych „Kurierowi Warszawskiemu”. Jako

²⁰ E. Orzeszkowa, *Jeszcze w sprawie Ochorowicza*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 233.

²¹ F. Olszewski: listy do E. Orzeszkowej, z 4, 11 i 29 XI oraz z 8 XII 1889. Obrazek *Daleko*, w którym E. Orzeszkowa na tle mroźnego Petersburga sportretowała „ginącego z nędzy studenta” (list do J. Karłowicza, z 28 XII 1882. W: *Listy zebrane*, t. 3 (1956): *Do literatów i ludzi nauki: Jana Karłowicza, Franciszka Rawity-Gawrońskiego, Henryka Nusbauma, Tadeusza Garbowskiego*, s. 39), nie ukazał się w „Kurierze Warszawskim” – został, mimo usilnych starań Olszewskiego, zatrzymany przez cenzora. Następnie (zapewne dzięki pośrednictwu Méyeta) trafił do dwóch redakcji – lwowskiej „Gazety Narodowej”, gdzie miał swój pierwodruk 15 i 16 I 1890 (nry 11–12), oraz do petersburskiego „Kraju”, który zamieścił go w swoim dodatku, czyli w „Przeglądzie Literackim” (nry 1–2, z 17 i 24 I 1890). Zob. K 1573.

²² F. Olszewski, list do E. Orzeszkowej, z 21 I 1888. Por. E. Orzeszkowa: listy do F. Olszewskiego, z 9 i 15 I 1888.

²³ Olszewski po raz pierwszy skontaktował się z Orzeszkową w 1881 roku, jeszcze jako student Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Należał wówczas do redakcji „Rocznika Zbiorowego Prac Naukowych” i zabiegał u właścicielki wileńskiej księgarni o przyjęcie kilku egzemplarzy pisma w komis. Trudno dziś wyrokować o skuteczności tej prośby, w zachowanych materiałach nie odnaleziono bowiem odpowiedzi Orzeszkowej.

powód podawała chorobę i okoliczności związane z jubileuszem 25-lecia pracy literackiej oraz trwającą niemal półtora roku przerwę w pisaniu²⁴.

Po raz ostatni za redaktorstwa Olszewskiego zamieściła w „Kurierze Warszawskim” krótkie wspomnienie z roku 1877 dotyczące pierwszego spotkania z ówczesnym redaktorem dziennika, Szymanowskim, i początków jej współpracy z tą gazetą. Tekst, zatytułowany *Przed osiemnastu laty*, opublikowano w specjalnym numerze upamiętniającym jubileusz 75-lecia istnienia pisma²⁵.

W roku jubileuszowym ukazała się również przygotowywana pod okiem Olszewskiego księga pamiątkowa, w której zamieszczono portret Orzeszkowej oraz wykaz jej prac drukowanych w „Kurierze Warszawskim”. Jej nazwisko figurowało też na liście twórców „przrzekających” dziennikowi dalszą współpracę²⁶.

Wydanie *Książki jubileuszowej* było szeroko komentowane w prasie warszawskiej. Ostrą reakcją wywołało przypomnienie procesu rodziny Szymanowskich z firmą „Gebethner i Wolff”, toczącego się w latach 1888–1891, o nieregulowane powinności finansowe po rozwiązaniu dawnej spółki²⁷. Olszewski najbardziej naraził się opinii publicznej, zniesławiając Prusa²⁸. Redaktor nie tylko przypisał inicjatywę powołania kas rzemieślniczych redakcji „Kuriera”, pomijając autora *Lalki* jako pomysłodawcę, ale również ogłosił, że jest on dłużnikiem gazety z powodu zaliczek pobranych na poczet kronik. Toczona się na łamach prasy polemika między odpierającym zarzuty Prusem („Kurier Codzienny”)²⁹ a Olszewskim („Kurier Warszawski”)³⁰ oburzyła również Orzeszkowa. W korespondencji z Méyeta uznała ona to publiczne pomówienie za „wielką niesprawiedliwość”, nazywając Olszewskiego „lada redaktorzykiem”, który „depce” talent³¹. Niewątpliwie pokłosiem przywołanego konfliktu było ochłodzenie stosunków Orzeszkowej z redaktorem „Kuriera Warszawskiego”, ten zaś w grudniu 1896 zrezygnował z prowadzenia gazety. Pod wpływem narastania ataków na jego osobę Olszewski zdecydował się na opuszczenie Warszawy i wyjazd do Petersburga, gdzie jako adwokat przysięgły reprezentował w tamtejszych urzędach m.in. warszawską firmę „Lilpop, Rau i Loewestein”³².

²⁴ Zob. E. Orzeszkowa: listy do F. Olszewskiego, z 16 III 1892 i 6 IV 1894.

²⁵ W liście z 22 X 1895 F. Olszewski prosił „o łaskawe skreślenie do [...] wydawnictwa okolicznościowego kilkadziesiątu wierszy własnych wspomnień, czy to o pierwszej pracy, jaką Sz[lanowna] Pani drukowała w »Kurierze«, czy o stosunku do redakcji itd. W ostateczności inne tematy nie są wykluczone”. Tekst Orzeszkowej ukazał się 1 I 1896 (nr 1).

²⁶ „Kurier Warszawski”, s. 669, 206.

²⁷ Zob. Anculewicz, *op. cit.*, s. 122–123.

²⁸ Kulisy konfliktu i wywołanej nim polemiki prasowej przybliżyła monografia *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości* (Oprac. K. Tokarzówna, S. Fita. Red. Z. Szwejkowski. Warszawa 1969, s. 478–482). Zob. też komentarze do: B. Prus, *Korespondencja*. T. 1: *Listy Bolesława Prusa*. Oprac., wstęp J. Nowak. Warszawa–Lublin 2017, s. 182–183, 214.

²⁹ B. Prus na stawiane mu zarzuty odpowiedział obszernymi artykułami zamieszczonymi w „Kurierze Codziennym” w 1896 r.: *Małe uzupełnienie „Książki jubileuszowej”* (nry 129–133), *Falsze „W obronie prawdy”* (nr 154), *I... „Jeszcze słówko”* (nr 156).

³⁰ F. Olszewski, *W obronie prawdy*. „Kurier Warszawski” 1896, nry 139–141.

³¹ E. Orzeszkowa, list do L. Méyeta, z 21 V 1896. W: *Listy zebrane*, t. 2 (1955): *Do Leopolda Méyeta*, s. 96.

³² Zob. Sobociński, *op. cit.*, s. 20. – Anculewicz, *op. cit.*, s. 123.

Po aferze z Prusem korespondencja Olszewskiego i Orzeszkowej wygasła. W ocalałym – w szczątkowej formie – archiwum „Kuriera Warszawskiego”³³ zachował się wyłącznie jeden list autorki *Ogniw* z 1896 roku, datowany na 3 (15) XII, skierowany już nie do Olszewskiego, ale do „Szanownej Redakcji”³⁴.

Prezentowany blok epistolarny zasługuje na uwagę przynajmniej z kilku względów: po pierwsze, uzupełnia luki w – wydawałoby się – dobrze rozpoznanej biografii wybitej pisarki; po wtóre, wzbogaca niepełną nadal charakterystykę Olszewskiego jako redaktora; po trzecie, pokazuje specyfikę funkcjonowania dzienników i starania ich redaktorów o utrzymanie tzw. działu felietonu na najwyższym poziomie; ponadto zaś pośrednio kreśli obraz warszawskiego środowiska literacko-dziennikarskiego, odsłaniając kulisy konfliktów na linii: autor–krytyk–wydawca, nieprzedstawianych dotąd szerzej.

Niniejsza edycja obejmuje 15 listów Elizy Orzeszkowej adresowanych do Franciszka Olszewskiego, pochodzących z okresu, w którym ten pełnił funkcję redaktora naczelnego w „Kurjerze Warszawskim” (1887–1896) oraz jeden list do redakcji dziennika. Korespondencja do tej pory nie była w całości publikowana³⁵. Edmund Jankowski, edytor epistolarniej spuścizny grodnianki, z całą pewnością nie znał tego materiału, gdyż w tomie 8 *Listów zebranych* ogłosił tylko jeden list, z 15 XI 1891, stanowiący odpis dokonany przez profesora Andrzeja Ryszkiewicza z autografu znajdującego się niegdyś w zbiorach Mieczysława Rulikowskiego³⁶. Listy autorki powieści *Nad Niemnem* zostały umieszczone w Archiwum PAN w Warszawie w *Materiałach Franciszka Olszewskiego* (rkps 162; grupa I: *Materiały redakcji „Kuriera Warszawskiego” z lat 1885–1900*, jedn. 2)³⁷. Odpowiedzi Olszewskiego przechowywane są w Archiwum Elizy Orzeszkowej IBL PAN pod sygnaturą 800.

Stan rękopisów jest stosunkowo dobry, poza nielicznymi zaplamieniami nie noszą one śladów uszkodzeń mechanicznych. Kopert, niestety, nie odnaleziono. Podczas przygotowywania edycji zmodernizowano pisownię i interpunkcję według zasad dziś obowiązujących – poza miejscami, gdzie użyta przez Orzeszkową forma przypuszczalnie kryje charakterystyczną właściwość jej składni, prowincjonalizm czy odcień wymowy. Stąd też w listach zachowano formy (np. „cós”, „któs”, „mie”, „niewymównie”, „przesęłam”, „wyśpieszę”, „wrozumieć”, „źwierciadło”) oraz struktury składniowe (np. „z ukończeniem go na porę usiłować będę pośpieszyć”), bez których język i styl autorki *Marty* byłby zniekształcony. Modernizacji dokonano w zakresie ortografii (np. „wytłómaczy” → „wytłumaczy”), w tym pisowni łącznej i rozdzielnej (np. „przenieśchy” → „przenieść by”; „niewiem” → „nie wiem”; „nie dawno” → „niedawno”; „niewątpię” → „nie wątpię”; „powtóre” → „po wtóre”; „przezemnie” → „przeze mnie”;

³³ Losy archiwum „Kuriera Warszawskiego”, z którego pochodzą publikowane tu listy Orzeszkowej, zarysował P. Bańkowski (*Z dziejów powstania styczniowego w Kielecczyźnie. (Nieznane fragmenty kancelarii powstańczych Apolinarego Kurowskiego, Antoniego Jeziorańskiego i Mariana Langiewicza)*. W zb.: *Pamiętnik kielecki. Przeszłość kulturalna regionu*. Red. J. Nowak-Dłużewski. Kielce 1947, s. 267) przy okazji publikacji dwóch listów A. Dygańskiego do F. Olszewskiego.

³⁴ Zob. *Aneks*.

³⁵ Fragmenty wybranych listów zostały wykorzystane przez Wiśniewską (K 1394, 1412, 1478, 1664).

³⁶ Jankowski, *op. cit.*, s. 649. List zamieszczono na s. 210.

³⁷ Materiały F. Olszewskiego trafiły do Archiwum PAN w 1976 r., razem ze spuścizną P. Bańkowskiego – historyka literatury, archiwisty i redaktora „Archeionu” (zob. Chodkowska, *op. cit.*, s. 120–121). Oprócz listów pisarki przechowywane są tu również rękopiśmienna kopia *Ogniw*, sporządzona przez sekretarkę Orzeszkowej, oraz fragment autografu noweli *Daleko*, który dotąd pozostawał „nierozpoznany” (*ibidem*, s. 125 (aneks 1: *Utwory przeznaczone do druku w „Kurjerze Warszawskim”, sprawy redakcyjne*, jedn. 2)). *Nowy Korbut* (t. 17, cz. 2: *Eliza Orzeszkowa*. Oprac. H. Gacowa. Wrocław 1999) nie rejestruje ani listów pisarki do Olszewskiego, ani też manuskryptu *Ogniw* i autografu noweli *Daleko* zdeponowanych w Archiwum PAN.

„zemną” → „ze mną”; „dla tego” → „dlatego”), pisowni wyrazów obcego pochodzenia z podwojonymi głoskami („nowella” → „nowela”), zapisów liczebników („1888^{mm}” → „1888”; „3^{ma}” → „trzema”) oraz realizacji joty („Kuryer”, „Kurjer” → „Kurier”; „bibljoteka” → „biblioteka”; „feljeton” → „felieton”; „neurastenja” → „neurastenia”; „premjum” → „premium”; „specyalne” → „specjalne”; „korespondencyi” → „korespondencji”; „egzystencyi” → „egzystencji”; „prowincyj” → „prowincji”; „redakcyj” → „redakcji”). Stosowanie majuskuł i minuskuł zostało uzależnione od aktualnie obowiązujących zasad (np. „Luty” → „luty”, „nowym Rokiem” → „Nowym Rokiem”). W zakresie fleksji uwspółcześniono dawne końcówki „-em”, „-emi” charakterystyczne dla narzędnika i miejscownika liczby pojedynczej w deklinacji przymiotnikowo-zaimkowej rodzaju nijakiego (np. „najpokaźniejszym miejscu” → „najpokaźniejszym miejscu”; „oznajmieniem mojem” → „oznajmieniem moim”; „niem” → „nim”; „tem” → „tym”) i narzędnika liczby mnogiej w deklinacji przymiotnikowo-zaimkowej rodzaju niemęskoosobowego („pracami memi” → „pracami mymi”).

Tytuły czasopism ujęto w cudzysłów, tytuły dzieł zapisano kursywą, mimo że autorka wymieniane stosowała podkreślenie i cudzysłów. Niejednolita interpunkcja intonacyjno-składniowa stosowana przez Orzeszkową została zachowana w tej części, w której nie stała w rażącej sprzeczności ze współczesnymi normami. Modernizacje w zakresie przestankowania dotyczyły: usunięcia przecinków ze zdań rozłącznych (przed spójnikami „albo”, „lub”) oraz przecinków oddzielających grupę podmiotu i orzeczenia od ich określeń (np. „Więc skierowane przeciw pisaninom moim krytyki pana Choińskiego, w ogóle pozostawiam zupełnie na stronie” → „Więc skierowane przeciw pisaninom moim krytyki pana Choińskiego w ogóle pozostawiam zupełnie na stronie”); wstawienia przecinków w zdaniach podrzędnie złożonych (np. „posyłam co mogę” → „posyłam, co mogę”); wydzielenia imiesłowów („a przez powieść którą obecnie pisze głowę zajętą mając” → „a przez powieść, którą obecnie piszę, głowę zajętą mając”). Usunięto dublety interpunkcyjne w przypadku połączenia znaków typu przecinek i myślnik (np. „Racz Szan[owny] Pan wybaczyć otwartość, – tylko przez zapytanie Pana wywołaną, – rzecz ta wygląda tak zupełnie [...]” → „Racz Szan[owny] Pan wybaczyć otwartość – tylko przez zapytanie Pana wywołaną – rzecz ta wygląda tak zupełnie [...]”); zachowano natomiast zestawienie kropki i myślnika na końcu zdania („abyś Szan[owny] Pan wyrozumieć mię raczył. –”). Po formułach adresatywnych, które Orzeszkowa kończyła przecinkiem, dalszą część zdania zapisano minuskułą, modernizując pisownię autorki, konsekwentnie używającej w tym przypadku majuskuły (np. „Szanowny Panie, Niewymownie zmartwioną jestem [...]” → „Szanowny Panie, niewymownie zmartwioną jestem [...]”).

Nie ingerowano w autorski zapis dat, ich formę i lokalizację pozostawiono za autografem. W przypadku gdy znajdowały się one pod listem, dla wygody czytelnika umieszczono w nawiasie kwadratowym na początku listu datę ustandaryzowaną zgodnie z następującym wzorem: „[Grodno, 6 XII 1887]”. Orzeszkowa konsekwentnie posługiwała się datacją według nowego stylu (kalendarz gregoriański), wyjątek stanowi list sporządzony przez jej sekretarkę, ta bowiem zastosowała obowiązującą na ziemiach przyłączonych do cesarstwa rosyjskiego podwójną datację – według kalendarza juliańskiego i gregoriańskiego (np. „3/15 XII 1896”). Wszystkie podkreślenia odautorskie, które nie dotyczą tytułów, oddano przez rozstrzelenie druku. Wszelkie ingerencje (uzupełnienia) edytora ujęto w nawias kwadratowy: „[]”, natomiast skreślenia – w kątowny: „< >”.

1

[Grodno, 6 XII 1887]

Szanowny Panie,

niewymownie zmartwioną jestem, że z napisaniem noweli do gwiazdkowego n[ume]ru „Kuriera” wyśpieszyć nie mogłam¹, ale przebaczenie Pana zjedna mi może ta okoliczność, iż niemożność ta pochodzi przeważnie z pisania właśnie dla „Kuriera” sporej powiastki. O niej to chciałabym bardzo kilka słów z Panem zamienić. Rozmiar jej będzie w przybliżeniu taki, jak niedawno przez „Kurier” drukowanej powieści p. Hajoty²: *Błędne koło*. Tytuł: <tak> *Nadniemeński rybak*³; tło ludowe.

Czy w ogóle zaakceptuje Pan rzecz tych rozmiarów i tego rodzaju? A następnie gdyby dla jakichkolwiek względów życzyłby Pan sobie przed Nowym Rokiem ją

rozpocząć, część rękopisu przesłać mogę za tydzień lub dni dziesięć, a z ukończeniem go na porę usiłować będę pośpieszyć.

Oczekując kilku słów łaskawej odpowiedzi⁴, proszę o przyjęcie wyrazów wysokiego szacunku

El. Orzeszkowa

6/12 [18]87

Grodno

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 54–55. Złożony arkusz gładkiego, pożółkłego papieru formatu 210 × 134 mm, przedarty w miejscu złożenia; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

- ¹ Wyznaczony przez Olszewskiego termin nadsyłania prac do świątecznego numeru „Kuriera Warszawskiego” upływał 10 XII 1887. Redaktor liczył na utwór „w rozmiarach 100–200 wierszy druku”. Zob. F. Olszewski, list do E. Orzeszkowej, z 15 XI 1887.
- ² Hajota – pseudonim literacki Heleny Janiny Pajzderskiej, *primo voto* Szolc-Rogozinińskiej (1862–1927), polskiej powieściopisarki, poetki, tłumaczki. Jej powieść *Błędne koło* ukazywała się w dodatku porannym „Kuriera Warszawskiego” od 27 VII do 12 XI 1887 (nr-y 205–313).
- ³ *Nadniemeński rybak*, nad którym Orzeszkowa pracowała od drugiej połowy listopada 1887, to utwór ukończony w lutym 1888, ostatecznie zatytułowany *Cham. Powieść wiejska*. Nie ukazał się w „Kurierze Warszawskim”, lecz w „Gazecie Polskiej” (od 16 V do 16 VII 1888). Przyczyną zmiany decyzji o miejscu publikacji, jak wynika z listu L. Méyeta do E. Orzeszkowej (z 12 III 1888. AEO 403), była „niestosowna pora”, gdyż „Kurier Warszawski” zobowiązał się do druku trzech powieści pozyskanych na drodze niewiele wcześniej rozstrzygniętego konkursu. Zob. K 1412A.
- ⁴ F. Olszewski odpowiedział E. Orzeszkowej 11 XII 1887: „List Szanownej Pani i ucieszył mnie, i boleśnie zmartwił – ucieszył, bo otrzymałem wiadomość o wykończającej się dla nas powieści, zmartwił, bo mi Szanowna Pani donosi, iż nr noworoczny »Kuriera« będzie pozbawiony Jej tyle cenionego przez nas współudziału. Toteż spieszę najpierw donieść Szanownej Pani, iż wyłączenie dla Niej odsuwamy termin nadesłania artykułu do 25 bm. *novi stitil*, że zadowolnimy się każdą pracą, ale zarazem, że nr rozpoczynający rok przyszedł wprost nie może nie poszczycić się piórem Szanow[nej] Pani. [...] Co do powieści – mamy ją na naszym spisie już od miesiąca. Obecnie drukujemy Zagórskiego, później damy Sewera, co potrwa najdalej do połowy lutego, w lutym więc rozpoczniemy powieść Szanownej Pani, którą zamkniemy sezon karnawałowy. Potem pójdzie praca konkursowa. Sądzę, że program ten będzie dogodny. Gdyby jednak Szanowna Pani chciała rozpocząć druk wcześniej, przed Sewerem, rzecz prosta, iż najchętniej ustępstwo to zrobię”.

2

[Grodno, 19 XII 1887]

Szanowny Panie,

do gwiazdkowego n[ume]ru „Kuriera” posyłam, co mogę¹. Przepraszam, że nie nowela, ale tej jesieni parę nowel już napisałam², a przez powieść, którą obecnie piszę³, głowę zajęta mając, na rzecz w tym rodzaju zdobyć się nie mogłam.

Rozpoczęcie powieści mojej w lutym [przyszłego] r[oku] bardzo mi będzie dogodnym, bo pozwoli mi bez pośpiechu ją wykończyć. Tylko zdaje mi się, że będzie ona nieco dłuższa, niż zrazu mniemałam, zawsze jednak rozmiaru jednego średniej wielkości tomu nie przekroczy.

Za życzliwe wyrazy listu⁴ Szan[ownego] Pana serdecznie wdzięczna, proszę o przyjęcie słów wysokiego szacunku

El. Orzeszkowa

19/12 [18]87

Grodno

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 56–57. Złożony arkusz gładkiego, pożółkłego papieru formatu 210 × 134 mm, przedarty w miejscu złożenia; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

- ¹ W gwiazdkowym numerze „Kuriera Warszawskiego” nie ukazał się żaden utwór Orzeszkowej. Przesłane wówczas Olszewskiemu *Pytanie* wydrukowano w noworocznym numerze dziennika (1888, nr 1).
- ² Jesienią 1887 Orzeszkowa napisała następujące nowele: *Za doliną róż* dla „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, *Perła szczęścia*, *Baśń grecka* dla warszawskiego „Życia”, *Z greckich podań* dla „Kłosów”.
- ³ Orzeszkowa w tym czasie pracowała intensywnie nad wykończeniem *Chama*.
- ⁴ Uwaga odnosi się do listu F. Olszewskiego z 11 XII 1887. Zob. list 1, przypis 4.

3

6 / 1. 1888.
Grodno

Szanowny Panie,

od N[owego] Roku przestałam „Kurier Warszawski” otrzymywać, a ponieważ czytanie tego pisma jest mi potrzebnym i przyjemnym, považam się utrudzać Pana bardzo uprzejmą prośbą o polecenie wysyłania mi go w r[oku] 1888, jako też wysyłania noworocznego premium¹. Sumę prenumeracyjną, dla uniknięcia obustronnych kłopotów pocztowych, raczy Szanowny Pan wnieść na rachunek powieści, którą w czasie umówionym będę miała zaszczyt przesłać „Kurierowi”².

Nie wiem nawet, czy mój artykuł dla noworoczn[ego] n[um]eru rąk Szan[ownego] Pana doszedł³.

Z wysokim szacunkiem

El. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 58–59. Złożony arkusz gładkiego, pożółkłego papieru formatu 210 × 134 mm, przedarty w miejscu złożenia; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

- ¹ Premium (z łac.) – bezpłatny dodatek dla prenumeratorów czasopisma lub wydawnictwa. Orzeszkowa miała zapewne na myśli ozdobny noworoczny numer „Kuriera”. W styczniu 1888 dziennik nie ogłosił żadnego dodatku.
- ² E. Orzeszkowa ekspediowała manuskrypt *Chama* do Warszawy w pierwszej połowie marca 1888. Przesłała go L. Méyetowi z prośbą o przekazanie rękopisu redakcji „Kuriera Warszawskiego”, o czym informowała go w liście z 10 III 1888 (w: *Listy zebrane*. Przygot. do druku, koment. E. Jankowski. T. 2: *Do Leopolda Méyeta*. Wrocław 1955), żądając za powieść 600 rubli. Do transakcji ostatecznie nie doszło. Zob. K 412.
- ³ F. Olszewski korespondencją z 7 I 1888 rozwiął niepewność Orzeszkowej: „donoszę, iż *Pytanie* znalazło miejsce – naturalnie – w noworoczniku”.

4

[Grodno, 9 I 1888]

Szanowny Panie,

tegoroczne numery „Kuriera Warsz[awskiego]”, jako też numer gwiazdkowy, otrzymałam.

Z powodu danego przeze mnie – na żądanie Sz[anownego] Pana – przyrzeczenia przesłania powieści swojej na mies[iąc] luty uważam sobie za obowiązek wcześniej oznajmić, że w ogóle pracami mymi służyć „Kurierowi” nie będę.

Nie obiecując sobie być nadal współpracownicą „Kuriera”, kwartalną prenumeratę na to pismo łączę¹.

Z wysokim szacunkiem

El. Orzeszkowa

9/1 [18]88

Grodno

[Dopisek sporządzony obcą ręką (czarnym atramentem) na górnym marginesie k. 61 *recto*:] „3000”; „uprzejmie prosimy o zwrot listu jako dowód kasowy”. [Niebieskim ołówkiem nieczytelna parafka obok adnotacji:] „R. 3”.

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 60–61. Złożony arkusz poźółkłego gładkiego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

¹ Kwartalną prenumeratą „Kuriera Warszawskiego” dla czytelników z „prowincji i Cesarstwa” kosztowała wówczas 3 ruble. Zob. dział reklam w „Kurierze Warszawskim” (1888, nr 1, s. 74).

5

15 /1 [18]88

Grodno

Szanowny Panie,

szczerze i bez najmniejszej fałszywej skromności przekonaną byłam, że ubytek mego pióra żadnej prawie szkody tak możnemu jak „Kurier” pismu nie sprawi i w szpaltach jego prawie niedostrzeżonym pozostanie. To przekonanie (<-) było przyczyną, że w liście do Szan[ownego] Pana motywować nie widziałam potrzeby tego drobnego faktu, że prac moich „Kurierowi” przesłać nie zamierzam¹. Skoro jednak Szanowny Pan o powód tego faktu się zapytuje², chętnie odpowiadam: jest nim umieszczenie w noworocznym n[ume]rze „Kuriera”, jednocześnie z artykułikiem³ moim, krytyki moich powieści pana T[eodora] J[eske]-Choińskiego⁴. Chciałabym o tym mówić najkrócej; że jednak idzie mi wielce o mniemanie i względy Szanownego Pana, zmuszoną jestem wytłumaczyć się obszernie i prosić, abyś Szan[owny] Pan wyrozumieć mię raczył. – Otóż, wiem bardzo dobrze, że zdania pana Choińskiego nie tylko o mnie, ale o wszystkim na świecie niepodległymi być muszą i od Redakcji nawet, które je ogłaszają, niezależnymi, a z drugiej strony, że każdy pisarz musi mieć w krytyce swoje specjalne bicze, tak jak każdy krytyk w piśmiennictwie swoje ofiarne kozły. Więc skierowane przeciw pisaninom moim krytyki pana Choińskiego⁵ w ogóle pozostawiam zupełnie na stronie. Z tym większą zaś łatwością przychodzi mi pozostawiać je na stronie i o nich zapominać, że przed siedmiu laty, w Pradze czeskiej, z rąk pana Choińskiego, w imieniu przebywających tam Polaków, otrzymałam wieniec laurowy⁶, a ten hołd wielki i pamiętny taką napelił mię wdzięcznością, że ani późniejsze krytyki pana Choińskiego, ani prawie wyłącznie uwzględnienie w nich pierwszej z napisanych przeze mnie książek⁷ i jedyne stworzonego w nich przeze mnie inżyniera⁸, ani nawet list dość brutalny⁹, który bez najmniejszego z mojej strony powodu przed rokiem pan Choiński <uznał> przesłać mi za stosowne i możliwe uznał, tej wdzięczności mojej dla Niego zmniejszyć nie były w stanie. Więc ani osoby, ani pism szanownego Krytyka w żadnym wypadku mego życia na względzie mieć nie mogę. Tylko zdawało mi się, że Redak-

cja „Kuriera Warszawskiego” mogła i miała prawo w popisowym i przez wiele tysięcy ludzi czytany numerze swoim nie drukować po raz czwarty „pozytywnych typów”¹⁰, już trzy razy przedtem, bo w dawnym „Kurierze”¹¹, w „Niwie” i w „Roli”¹² drukowanych, albo, jeżeli rzecz ta konieczna na wydrukowanie po raz czwarty i w najpokaźniejszym miejscu zasługiwała, mojego przynajmniej współpracownika na tym samym miejscu nie żądać. Racz Szan[owny] Pan wybaczyć otwartość – tylko przez zapytanie Pana wywołaną – rzecz ta wygląda tak zupełnie, jak gdyby ktoś, gościa całkiem niezależnego do domu swego zaprosiwszy, pozwolił... domownikowi swemu kijem go obłożyć. Z powodu stałego współpracownictwa w „Kurierze” pana Choińskiego, przewidując, iż spotkania podobne i nadal przytrafiać się mogą, wolałam rzec się szaczonego i przyjemnego dla mnie stosunku z „Kurierem”. Dla „Kuriera”, naturalnie, żadną poważną stratą to nie jest, wiem o tym bardzo dobrze; ja znów, ze swej strony, piszę niedużo, z piśmiennictwa wyłącznie środków dla egzystencji nie czerpię, a kilka życzliwych sobie organów prasy posiadam. Oto wszystko.

Na zakończenie, bardzo szczerze Pana proszę, abyś wszystkiego cokolwiek w tej sprawie, czy sprawce, przykrym być może, do siebie osobiście przyjmować nie chciał. Z oznajmieniem moim zwróciłam się do Pana, jako w imieniu „Kuriera” łaskawie ze mną korespondującego, ale prawdziwie wdzięczna za życzliwość w tej korespondencji mnie okazywaną, dla przewodnika jednego z najpoczytniejszych i najstaranniej redagowanych pism polskich innych uczuć mieć nie mogę, jak wysokie uznanie Jego pracy i rzetelny szacunek, z jakim też dla Szan[ownego] Pana pozostaję

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 62–63. Złożony arkusz poślódkiego, gładkiego papieru formatu 210 × 134 mm, zapisany obustronnie; atrament czarny.

- ¹ W autografie „będę” poprawione na „zamierzam”.
- ² F. Olszewski, zaskoczony tonem poprzedniego listu E. Orzeszkowej, bezwzględnie (13 I 1888) odpisał, poszukując przyczyn zaistniałej sytuacji: „widzę, iż zaszło nieporozumienie, jakie jednak? – suszę głowę i nie mogę się domyśleć. Zapewniam tylko, iż z mojej strony bezwzględnie nie zaszło nic takiego, co by list Szanow[nej] Pani usprawiedliwiał. Jeżeli chodzi o wykreślenia w artykule umieszczonym w [nume]rze noworocznym, bolałam wielce, lecz nie mogłam nic wywalczyć w cenzurze i w potrzebie służyć dowodami. Rad bym tedy wiedzieć, co skłoniło Szanow[na] Panią do skreślenia tak przykrego dla mnie listu, boć – bez przyczyny z mej strony – nie mogę narażać »Kuriera« na stratę pióra, które szanuje i cenię”.
- ³ W numerze 1 „Kuriera Warszawskiego” z 1888 r. ukazało się *Pytanie*, „trochę przez cenzurę pokrobane” – jak tłumaczył pisarce F. Olszewski (list do E. Orzeszkowej, z 7 I 1888).
- ⁴ Teodor Jeske-Choiński (1854–1920) – prozaik, krytyk literacki i publicysta. W latach 1880–1882, jako zwolennik obozu „postępowców” i propagator idei pozytywizmu, współpracował z „Ateneum”, „Nowinami”, „Przeglądem Tygodniowym”. W roku 1882 dołączył do redakcji „Niwy”, stając się reprezentantem obozu młodych konserwatystów. Występował wówczas z ostrą krytyką pisarzy promujących w swych dziełach program pozytywizmu, przeciwstawiał się materializmowi i ewolucjonizmowi, głosił przekonanie o moralnej odpowiedzialności nauki i sztuki. Swoje prace krytycznoliterackie zamieszczał m.in. na łamach „Kuriera Warszawskiego”, „Słowa”, „Wieku”, „Roli”, „Wędrowca” (zob. T. Weiss, *Teodor Jeske-Choiński*. Hasło w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 3. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. Warszawa 1969). Przywołana przez Orzeszkową prasowa wypowiedź T. Jeske-Choińskiego to artykuł *Na przelomie*, opublikowany w noworocznym numerze „Kuriera Warszawskiego” (1888, nr 1), wyjątkowo kaśliwy wobec pozytywistycznych ideałów wczesnej twórczości grodnianki.

- 5 Do stycznia 1888 T. Jeske-Choiński wypowiadał się krytycznie na temat twórczości E. Orzeszkowej na łamach warszawskiej prasy kilkakrotnie, m.in. w „Kurjerze Warszawskim” z 1884 r. (nr 149b: *Pierwsze powieści E. Orzeszkowej*; nr 336b: *Dalsze powieści Elizy Orzeszkowej*) oraz z 1886 r. (nr 57b: *Powieści wiejskie Elizy Orzeszkowej*); w 1887 r. w „Tygodniku Mów i Powieści” (nry 20–22: *Sylwetki literackie. Cz. 1: Eliza Orzeszkowa*) oraz w tym samym roku w „Niwie” (zob. przypis 10).
- 6 Orzeszkowa odnosi się tu do odbytej 10–13 VII 1881 wizyty w Pradze czeskiej. Oprócz spotkań z przedstawicielami czeskiej literatury, m.in. z E. Jelinkiem i E. Krásnohorską, miała sposobność gościć w Ognisku Polskim. Prezesem tego młodego stowarzyszenia (powołano je w czerwcu 1881) był wówczas Z. Potulicki, a kuratorem T. Jeske-Choiński. W odpowiedzi na zaproszenie zarządu (Ognisko Polskie w Pradze, list do E. Orzeszkowej, z 11 VII 1881) autorka *Marty* następnego dnia przyjechała do Café Europa przy placu Vaclava, gdzie Jeske-Choiński, w imieniu Polaków przebywających w Pradze, wręczył pisarce wieniec laurowy. Zob. K 687B, s. 443. – A. Strižencová, *Klub Polski w Pradze i jego korzenie 1887–1918*. Na stronie: https://www.klubpolski.cz/materialy/alina_strizencova_-_historia_klubu_polskiego.pdf (data dostępu: 13 VI 2023).
- 7 Pierwszą książką E. Orzeszkowej była *Ostatnia miłość*, która ukazała się drukiem w Warszawie w 1868 r. nakładem Księgarni J. J. Okońskiego. Pierwodruk prasowy miał miejsce w „Gazecie Polskiej” w 1867 r. (nry 143–182, z przerwami). W roku 1884 utwór włączono do „Taniego Zbiorowego Wydania Powieści” jako t. 1.
- 8 T. Jeske-Choiński (*Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, Warszawa 1888, s. 4) poddał surowej ocenie postać inżyniera Stefana Rawickiego z *Ostatniej miłości*. Protagonista realizował model „bohatera pozytywnego”, charakterystyczny dla powieści tendencyjnej. Według krytyka Orzeszkowa „uniesiona zapałem przemysłowo-przyrodniczym wkłada [...] w usta Rawickiego hymn apoteozujący sztukę inżynierską”. „Zdawałoby się” – puentował Jeske-Choiński – „że inżynier to jakiś Mojżesz, myślący i czujący za cały naród, a tymczasem bywa on najczęściej zwykłym urzędnikiem technicznym, rzemieślnikiem uczonym, który wykształcił się w swoim fachu, aby dobrze zarabiać, i pracuje tylko wtedy, gdy go zapłacą”.
- 9 Ów „list brutalny” na tyle poruszył E. Orzeszkową, iż nie omieszkała ona skomentować tego faktu w prywatnej korespondencji z L. Méyetem (z 31 XII 1886 starego stylu, tj. 12 I 1887. Kopia L. B. Świderskiego. AEO 1057. Cyt. za: K 1296, s. 757): „otrzymałam od p. Jeske-Choińskiego list arcykomiczny i dziwny, z którego nie wiedziałam sama, czy mam śmiać się, czy na niego złościć [!]. Wołałam śmiać się. Zapowiada mi on, że »wziął mnie za przedmiot swoich studiów« i że owoc tych studiów wychodzić zacznie w »Niwie« od 15 stycznia. Wyrzuca mi, że zbyt wiele napisałam, opowiada, że sześć tygodni trzeba mię czytać, a napisać o mnie można tylko dwa arkusze itd., itd. Napisałam już odpowiedź bardzo kaśliwą, ale wstrzymałam się z jej wysłaniem i chcę przedtem przeczytać choć początek tych dwu arkuszy szanownego współpracownika »Słowa« i »Roli«”. E. Orzeszkowa wyraźnie dotknięta formą i treścią „dziwnego” listu, zapowiadającego ukazanie się w „Niwie” studium *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, kontynuowała wątek w dalszej korespondencji (z 29 I 1887. Jw. Mps udostępniony przez I. Wiśniewską), donosząc Méyetowi: „Jak p[an] Choiński o mnie myśli i pisze, to mię mało obchodzi, a przy tym ma najzupełniejsze prawo myśleć i pisać według zdania i przekonania swego. Ale co jest rzeczą nieocenioną i do dziwołagów należąca, to list, którym mi te studium swoje zapowiedział. Posyłam ci ten dokument galanterii reprezentanta szlacheckich i rycerskich pojęć i uczuć, ale mi go zwróć, bo potrzebuję go posiadać w moim zbioru epistolarnych osobliwości. Chciałam zrazu odpisać, ale potem pomyślałam, że najlepiej będzie odpowiedzieć milczeniem. Prawda?” Przesłany do wglądu Méyetowi autograf listu Jeske-Choińskiego najprawdopodobniej się nie zachował.
- 10 Aluzja do studium *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, ogłaszanego w „Niwie” od 15 I 1887, w numerach: 290–292, 296–300, 302, 306, 308. Jako osobna odbitka praca ukazała się w 1888 r. w Warszawie (zob. przypis 7). Składał się na nią cykl artykułów poświęconych omówieniu twórczości wybranych ówczesnych prozaików polskich – W. Marrené Morzkowskiej, T. T. Jeża, M. Bałuckiego, B. Prusa, A. Dygasińskiego, M. Szeligi, Z. Urbanowskiej, W. Zyndram Kościałkowskiej, Ostoi (J. Sawickiej), Hajoty (H. J. Pajzderskiej). Charakterystyka „literackiej sylwetki” autorki *Meira Ezofowicza* otwierała ten cykl („Niwa” 1887, nry 290–292). Część studium

- poświęcona Orzeszkowej została (w nieco zmienionej formie) powtórzona w „Tygodniku Mów i Powieści” (1887, nry 20–22, z 14 i 28 V) jako *Sylwetki literackie*. Cz. 1: *E. Orzeszkowa*.
- 11 Studium *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej* nie było (nawet we fragmentach) publikowane na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Grodnianka miała zapewne na myśli inny krytyczny artykuł Jeske-Choińskiego, noszący tytuł *Powieści wiejskie Elizy Orzeszkowej*, który ukazał się w interesującej nas gazecie 26 II 1886 (nr 57b). Posługując się w korespondencji z Olszewskim sformulowaniem „dawny »Kurier«”, pisarka odniosła się do zmian personalnych, jakie nastąpiły w dzienniku po śmierci W. Szymanowskiego, kierującego pismem od stycznia 1868 do grudnia 1886. Ówczesni współdziałowcy i wydawcy „Kuriera Warszawskiego” – firma „Gebethner i Wolff” – na skutek konfliktu z Olszewskim, obejmującym (z woli spadkobierców Szymanowskiego) kierownictwo w gazecie, sprzedali swoje udziały S. Lewentalowi. Aktem notarialnym z 2 V 1887 zatwierdzono nowych współwłaścicieli i wydawców „Kuriera” – W. Szymanowskiego juniora i Lewentala. Zob. *Z. A n c u l e w i c z, Świat i ziemia polskie w oczach redaktorów i współpracowników „Kuriera Warszawskiego” w latach 1868–1915*. Warszawa 2002, s. 122.
- 12 W antysemickiej „Roli” J. Jeleńskiego została opublikowana nieco zmodyfikowana i skrócona wersja studium drukowanego od stycznia 1887 w „Niwie”. Artykuł pod zmienionym tytułem (*Ideały beletrystyki pozytywnej*) ukazywał się na łamach „Roli” (nry 6–48) od 5 II do 26 XI 1887. Fragment poświęcony Orzeszkowej zamieszczono w numerach 6–11.

6

[Grodno, 23 I 1888]

Szanowny Panie,

wiadomość o tym, że w zaszłym nieporozumieniu Pan słuszność mi przyznaje¹, najzupełniej wystarcza, abym o nim zapomniała. Pragnęłabym bardzo, aby Szanowny Pan za zbyt drażliwą na krytykę mię nie poczytywał, a dowody mojej pod tym względem łatwej rezygnacji w tym chciał widzieć, że nigdy o pisma moje nie polemizowałam i dla zdobycia sobie względów krytyki ani osobiście, ani za pośrednictwem pióra nic nie czyniłam. Tu zaszła ta wyjątkowość, że te „typy pozytywne”² tyle już razy powtarzane, strasznie mię znudziły i że im więcej cenię życzliwość dla mnie „Kuriera”, tym więcej mię ta oznaka nieżyczliwości ukłuła. Teraz przecież, skoro Szanowny Pan „zupełną gościnność” mi przyrzeka, pewną będę, że mi już pan Choiński mego jedynaka – inżyniera, w krzywym zwierciadle odbitego nie ukáže³.

Dla dokończenia *Nadniemeńskiego rybaka*⁴ potrzebuję jeszcze miesiąca czasu, po czym zaraz Szanownemu Panu go przedstawię. Zwlekła się trochę ta robota dlatego, że z powodu ubocznych okoliczności⁵ musiałam być na parę tygodni ją przerwać. Teraz jednak idzie znów żwawo. Tom będzie spory.

Pozwoli Pan – jakkolwiek osobiście nieznajomej – z szacunkiem i życzliwością dłoń Jego uścisnąć.

El. Orzeszkowa

23/ I 88

Grodno

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 64–65. Złożony arkusz gładkiego, poźółtkiego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty: pierwsza obustronnie, druga *recto*; atrament czarny.

¹ F. Olszewski w liście z 21 I 1888, zapewniwszy E. Orzeszkową, że nie był świadomy zaistniałej koincydencji, dodawał: „Co do mnie, rad bym, ażeby Szanowna Pani uwierzyć raczyła, iż w danym wypadku najzupełniej stoję po Jej stronie, jeżeli więc przypadkowy błąd redakcji moż-

na puścić w niepamięć, serdecznie na zawsze wdzięczny Pani będę za wyświadczoną łaskę. No i naturalnie, na przyszłość przyrzekam prawdziwą »gościnność«...»

² Zob. list 5, przypis 10.

³ Zob. list 5, przypis 8.

⁴ Zob. list 1, przypis 3.

⁵ Od ukończenia powieści odciągnęły Orzeszkową inne zobowiązania – m.in. praca nad artykułem *Ludzie i kwiaty nad Niemnem* dla „Wisły” oraz nad „drobiazgami” do świątecznych wydań periodyków, z którymi współpracowała. Zob. K 1385, 1388.

7

10/ III [18]88

Gro dno

Szanowny Panie,

dziś pod adresem pana Leopolda Méyeta¹ wysłałam powieść moją², z myślą o „Kurierze Warszawskim” pisaną, zapewne więc za dni parę znajdzie się ona w ręku Pana³. Oznajmiając o tym i pragnąc szczerze, aby ta praca moja dobrze się względem Pana zaleciła, korzystam ze sposobności przesłania wyrazów prawdziwego szacunku

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 69 (błąd w foliacji). Złożony arkusz białego, poźółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisana karta *recto*; atrament czarny.

¹ Leopold Méyet (1850–1912) – adwokat i literat warszawski, urodzony w zamożnej rodzinie żydowskiej. Otrzymał staranne wykształcenie prawnicze w Szkole Głównej, uzupełniane w Lipsku, gdzie umocnił zawarte jeszcze w kraju przyjaźnie z późniejszymi ideologami obozu pozytywnego: A. Świętochowskim, P. Chmielowskim, J. Ochorowiczem. Jako przedstawiciel liberalnego mieszczaństwa warszawskiego rozwijał działalność społeczną w duchu postępu pozytywistycznego. W roku 1873 przyczynił się do założenia Biblioteki Umiejętności Prawnych, a w r. 1884 – Warszawskiej Spółki Nakładowej, która miała wyrwać pisarzy spod monopolu wydawców. Podejmował próby literackie, nie mógł się jednak na tym polu poszczycić wielkimi osiągnięciami. Drobne wiersze jego autorstwa zostały zapomniane, a liczne inicjatorzy do biografii i twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Orzeszkowej – rozsiane po periodykach. Najcenniejsza jego praca to dwutomowa edycja *Listów J. Słowackiego* (Lwów 1899). Méyet żywo współpracował z prasą warszawską, m.in. był współzałożycielem „Niwy” i członkiem komitetu redakcyjnego „Świtu”. Kolekcjonował dzieła sztuki, które przed śmiercią przekazał testamentem Muzeum Narodowemu. Przez lata pozostawał „pełnomocnikiem literackim” Orzeszkowej i jej serdecznym przyjacielem. Czynił grodnianie wiele przysług, zwłaszcza w stosunkach z redaktorami i wydawcami, wobec których nieugięcie bronił jej interesów. Należał do grona inicjatorów jej obydwu jubileuszy (1892/93, 1906/07). Po śmierci pisarki starał się zabezpieczyć i udostępnić jej spuściznę, m.in. ogłosił ofiarowany mu przez Orzeszkową *Pamiętnik* („Kurier Warszawski” 1911, nry 24–25, 27–28, 31–32, 34–35, 38–39). Kolejne znajomości autorki powieści *Nad Niemnem* i Méyeta można prześledzić na podstawie ich korespondencji, częściowo opublikowanej w t. 2 *Listów zebranych* (Wrocław 1955), zawierającym ponad 300 listów E. Orzeszkowej oraz obszerny komentarz E. Jankowskiego. Zob. też I. Wiśniewska, *Formuła przyjaźni. Korespondencja między Elizą Orzeszkową a Leopoldem Méyetem*. W zb.: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*. Red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz. Białystok 2000. – P. Bordzoi, *Warszawsko-grodziński trójkał (auto)biograficzny. Listy Leopolda Méyeta do Wilhelminy Zyndram-Kościatkowskiej*. „Sztuka Edycji” 2022, nr 1.

² Tego samego dnia, tj. 10 III 1888, E. Orzeszkowa przesłała Méyetowi wyceniony na 600 rubli rękopis *Chama* z prośbą o przekazanie go do oceny redakcji „Kuriera Warszawskiego” (w: *Listy zebrane*, t. 2, s. 36).

- ³ W zachowanej korespondencji Olszewskiego brak wiadomości z potwierdzeniem odbioru manuskryptu *Chama* i opinią na jego temat. Informacje te zawierają listy L. Méyeta pośredniczącego w sprawie; 4 V 1888 wyjaśniał on E. Orzeszkowej (AEO 403, k. 410r): „Spieszę z relacją o *Chamie*. Trafiliśmy z tą powieścią w niestosowną porę, gdy »Kurjier Warszawski«, który mi z żalem rękopism oddawał i zapłaciłby dobrze, posiada 3 powieści z konkursu”. Za udostępnienie transkrypcji listu dziękuję dr. Piotrowi Bordołowi, który przygotowuje do edycji t. 14 *Listów zebranych*, zawierający korespondencję między Méyetem a Orzeszkową. Zob. też list 1, przypis 3.

8

5/ 11 [18]88

Gro dno

Szanowny Panie,

z nowelą¹ dla „Kuriera”, jak tylko będę mogła, pośpieszę i drobnostkę do noworocznego numeru² na czas żądany prześlę. Jeżeli z nowelą do połowy zimy się spóźnię, wszak mi to Pan wybaczyć raczy, bo teraz całą mię jakaś rozpoczęta, długa bajka³ pochłoneła.

Z wysokim szacunkiem i szczerze życzliwa

El. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 66. Złożony arkusz gładkiego, pożółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisana karta *recto*; atrament czarny. W lewym górnym rogu k. 66 *recto* wklejony zasuszony liść.

- ¹ Obiecana Olszewskiemu nowela nosi tytuł *Jedna setna*. Utwór ukazywał się w „Kurjerze Warszawskim” w 1889 r. – od 3 I do 9 II (nry 3–40).
- ² W noworocznym numerze „Kuriera Warszawskiego” (1889, nr 1) zamieszczono *Małe stworzenie* autorstwa E. Orzeszkowej.
- ³ Wśród utworów nazwanych przez E. Orzeszkową „bajką”, nad którymi pracowała późną jesienią 1888, można wskazać: *Czego po świecie szukał Smutek. Bajeczka* (pierwodruk: „Kurjer Codzienny” 1889, nr 1) oraz *Śpięwną* – w najwcześniejszym wariantcie z 31 XII 1888 tekst zatytułowany *Bajka* i wpisany do albumu Méyeta (druk: „Kurjer Warszawski” 1911, nr 57; pierwodruk zatytułowany *Baśń* opublikowano w zbiorze *Na powodzian. Księga zbiorowa prac literackich i artystycznych* (Kier. literackie S. Graybner. Warszawa 1904)).

9

24/ 11 [18]88

Gro dno

Szanowny Panie,

w tych dniach przyślę kilka słów do noworocznego n[ume]ru „Kuriera” i nowelę do trzech razy większą, niż były *Muzy*¹, mającą tytuł: *Jedna setna*². Uwiadamiam o tym dlatego, że może Pan zechce dla tej pracy mojej zachować trochę przed- czy ponoworocznych numerów „Kuriera”, i dlatego także, że jeżeli teraz nie jest ona Szan[ownemu] Panu potrzebna, oddam ją gdzie indziej, a dla „Kuriera” inną napiszę później.

Czekam paru łaskawych słów odpowiedzi³ i proszę o przyjęcie wyrazów wysokiego szacunku

El. Orzeszkowa

[Dopisek na środku górnego marginesu, sporządzony ręką Orzeszkowej odwrotnie do kierunku zapisu listu – „do góry nogami”:] „Nowela jest na tle społecznym, współczesnym”.

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 67. Pojedynczy (ze śladami oddarcia drugiej połowy) arkusz gładkiego, poźółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisana karta *recto*; atrament czarny. W lewym górnym rogu karty *recto* przyklejony zasuszony liść.

- ¹ Utwór *Muzy*, pochodzący z pierwotnie planowanego przez E. Orzeszkową cyklu *Fantazje*, był publikowany w czterech kolejnych numerach (106–109) „Kuriera Warszawskiego”, od 17 do 20 IV 1888.
- ² Zob. list 8, przypis 1.
- ³ F. Olszewski w liście do E. Orzeszkowej z 26 XI 1888 zapewniał: „Dla prac Czcigodnej Pani zawsze »Kuriera« daję i dawać będzie pierwszeństwo, druk więc łaskawie zapowiedzianej noweli rozpocznę wkrótce po otrzymaniu”. Pierwszy odcinek ukazał się 3 I 1889.

10

30/ 11 [18]88
Grodno

Szanowny Panie,

oto jest drobiażdżek¹ dla noworocznego n[ume]ru „Kuriera”, a nowelę² również dziś, tylko w ubezpieczonej opasce³, wysyłam.

Jedną mam prośbę: abys[ze] Szan[owny] Pan raczył tej noweli na wiersze nie liczyć, ale za wszystko, co dziś posyłam, przesłać mi teraz i wprost do Grodna rub[li] sto pięćdziesiąt⁴.

Z wysokim szacunkiem i szczerą za okazywaną mi życzliwość wdzięcznością

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 68. Złożony arkusz poźółkłego, żeberkowego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisana karta *recto*; atrament czarny. W lewym górnym rogu (*vis-à-vis* daty) przyklejona kompozycja z zasuszonych liści.

- ¹ Zob. list 8, przypis 2.
- ² Mowa o *Jednej setnej*. Zob. list 8, przypis 1.
- ³ Przesyłka „pod opaską” – rodzaj wysyłki pocztowej, który miał na celu usprawnienie kontroli cenzorskiej, co gwarantowało szybsze dostarczenie listu do rąk adresata.
- ⁴ Podkreślenie zielonym ołówkiem, najprawdopodobniej wykonane przez Olszewskiego jako ważna adnotacja dla działu finansowego administracji „Kuriera Warszawskiego”. E. Orzeszkowa otrzymała żadaną kwotę 150 rubli za *Małe stworzenie* i nowelę *Jedna setna* – potwierdza to zachowany w AEO 374 list z 6 XII 1888, podpisany przez wydawcę – S. Lewentala.

11

18/ XI [18]90
Grodno

Szanowny Panie,

za opóźnienie się z odpowiedzią na list¹ uprzejmy jak najmocniej przepraszam. Powieści obszernej, tomowej, tej zimy najpewniej nie napiszę, bo zbuntowała mi się prawa ręka, na neurastenię zachorowała i w pisaniu mocno przeszkadza². Mniej-

szą, pół- czy ćwierćtomową najpewniej będę miała przyjemność przesłać wkrótce, nie wiem tylko, czy przed N[owym] Rokiem, może w miesiąc po nim, bo muszę teraz liczyć się z ważną przeszkodą. Do noworocznego n[ume]ru napiszę też coś z pewnością, dłuższego lub krótszego, co mi na myśl przyjdzie.

Serdecznie dziękuję Panu za pamięć i wyrazy wysokiego szacunku przesłałam

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 70–71. Złożony arkusz gładkiego, poźółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

- 1 W liście do E. Orzeszkowej z 9 XI 1890 F. Olszewski ponawiał prośbę o jednotomową powieść współczesną dla „Kuriera Warszawskiego”. Prosił też o nowelę lub aforyzm do numeru noworocznego.
- 2 Orzeszkowa poddała się terapii elektromasażu usprawniającego rękę, zaproponowanej przez doktora H. Zamkowskiego. Zob. K 1659, s. 923.

12

28/ XI [18]90
Gro dno

Szanowny Panie,

co roku piszę obrazki, więc w tym, dla różnorodności, posyłam dla noworocz[nego] n[ume]ru „Kuriera” garstkę aforyzmów¹. Jeżeliby się to Panu nie podobało, proszę o rychłą wiadomość², a wyśpiesszę jeszcze z obrazkiem, chociaż bardzo dobrego tematu nie mam na rzecz tak krótką i dlatego wolałabym te kilkanaście zdań napisać.

Mam nowelkę chłopską³ na 4–6 felietonów „Kuriera”; czy Pan jej sobie życzy? Ale musiałaby być koniecznie przed N[owym] Rokiem wydrukowana, gdyż wkrótce po N[owym] Roku będę zmuszoną dać jej przedruk⁴ <w> do książki jubileuszowej, wydawanej przez Bibli[otekę] Polską w Jassach⁵.

Uprzejmej odpowiedzi Pana oczekując, proszę o przyjęcie wyrazów wysokiego i szczerzego szacunku

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 72–73. Złożony arkusz gładkiego, poźółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty *recto*; atrament czarny, zrudziały.

- 1 W noworocznym wydaniu „Kuriera Warszawskiego” z 1 I 1891 ukazało się 11 aforyzmów E. Orzeszkowej.
- 2 F. Olszewski odpowiedział E. Orzeszkowej 29 XI 1890: „Serdecznie dziękuję za aforyzmy. Wyborne. Lękam się tylko, by cenzura paru nie usunęła – choć mogę zapewnić, że walczyć będę o każdy. Nowelę najchętniej przed N[owym] R[okiem] zamieszczę”.
- 3 Wspomniana „nowelka chłopska” to obrazek E. Orzeszkowej *Bez duszy*. „Kurier Warszawski” publikował go na swych łamach od 11 do 17 XII 1890 (nr 342–348).
- 4 Wyrażenie „jej przedruk” nadpisane.
- 5 Biblioteka Polska w Rumunii została założona przez dr. Juliana Łukaszewskiego, lekarza, społecznika, emigranta postyczniowego, który w Mihałenach zorganizował gminę Zjednoczenia Emigracji Polskiej. W roku 1866 przy współudziale Franciszka Kopernickiego uruchomił on pierwszą czytelnię i przygotował statut nowo powstałej instytucji. W roku 1870 siedzibę biblio-

teki ulokowano w Jassach. Inicjatywę, cieszącą się dużym poparciem Polaków w kraju i za granicą, umocniło powołanie w 1875 r. Towarzystwa Biblioteki Polskiej w Rumunii. Działalność placówki wspierały znane firmy księgarsko-wydawnicze, m.in. J. K. Żupańskiego z Poznania, J. Zawadzkiego z Wilna, Gebethnera i Wolffa z Warszawy czy W. Mickiewicza z Paryża. Do powiększenia zasobów ksiąźnicy przyczyniali się również zapraszani przez Łukaszewskiego opiekunowie. Do ich grona w 1880 r. dołączyła Orzeszkowa. W roku 1891 biblioteka obchodziła jubileusz 25-lecia istnienia. W publikacji okolicznościowej (*Biblioteka Polska w Rumunii <1866–1891>. Książka pamiątkowa*. Jassy 1891) E. Orzeszkowa zamieściła nowelę *Bez duszy. Obrazek wiejski*. Zob. M. Skóra, *Biblioteka Polska w Rumunii*. „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” t. 16 (1995).

13

8/ XII [18]90

Grodno

Szanowny Panie,

uprzedzam, że początek, pierwszy ustęp nowelki, którą dziś wysyłam, drukowanym był przed trzema czy czterema laty w gwiazdkowym n[ume]rze „Kłosów”¹; dalszy ciąg, raczej całość, prócz pierwszych wierszy, teraz napisałam. Jeżeli to jednak drukowaniu jej w „Kurierze” przeszkadzało, racz Pan najlaskawiej rękopism przesłać Panu Méyetowi² (Nowy Świat 28), za co przepraszam i wdzięczną będę.

W razie gdyby nowela drukowaną w piśmie Pana była, może mi Pan za nią, wspólnie z aforyzmatami, przysłać zechce 50 rubli³.

O większej pracy dla „Kuriera” myślę i w tych dniach pisać ją zacznę – nie wiem tylko, kiedy skończę, bo ręka moja o wyzdrowieniu ani myśli.

Z wysokim szacunkiem

E. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 74–75. Złożony arkusz gładkiego, pożółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty *recto*; atrament czarny, miejscami wyblakły.

¹ Chodzi o utwór *Bez duszy*, który E. Orzeszkowa przesała A. Pługowi, redaktorowi „Kłosów”, z przeznaczeniem dla świątecznego numeru tygodnika (zob. *Listy Adama Pługa do Elizy Orzeszkowej. 1878–1900*. Oprac. J. Lekań-Mrzewka. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 178). Nowela ukazała się 23 XII 1886 w nr. 1121 „Kłosów”. Olszewski przystał na propozycję pisarki i przyjął do druku w „Kurierze Warszawskim” rozbudowaną wersję „nowelki chłopskiej”. Zob. list 12, przypisy 3, 5.

² Zob. list 7, przypis 1. W autografie: Meyetowi.

³ Orzeszkowa otrzymała oczekiwane honorarium. F. Olszewski informował pisarkę w liście z 13 XII 1890: „nowelę *Bez duszy* drukuję. Żądane rb. 50 poleciłem naszemu kantorowi wysłać do Grodna w nadchodzącą środę”. Administracja „Kuriera Warszawskiego” 17 XII 1890 przekazała grodniance rachunek.

14

16/ III [18]92

Grodno

Szanowny Panie,

tylko ciężka i długa choroba w jesieni¹, a potem okoliczności bardzo miłe, lecz cały czas mi pochłaniające², były przyczyną, że tej zimy nic dla „Kuriera” nie napisałam.

Samej sobie poczytuję to za ujmę, którą naprawić pragnę. Ale ta powieść, o której Szanownemu Panu powiedziano, jest dopiero rozpoczęta i nie umiem określić, kiedy ją skończę³. Przy tym wątpię, czy w piśmie codziennym przenieść by mogła warunki cenzuralne, i dlatego przeznaczam ją do jakiego z pism miesięcznych, pod tym względem nieco szczęśliwszych. Racz Pan przecież wierzyć, że z pierwszej pauzy w pisaniu tej powieści, albo z pierwszej chwili sposobnej po jej ukończeniu, pośpiesznie skorzystam, aby spełnić życzenie Pana i własne szczerze żądanie służenia „Kurierowi”.

Z wyrazami wysokiego szacunku łączę uprzejme pozdrowienia

El. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 76–77. Złożony arkusz białego gładkiego, poźółkłego papieru formatu 210 × 134 mm; zapisane karty *recto*; atrament czarny.

- ¹ Pod koniec października 1891 Orzeszkowa i jej domownicy (S. Nahorski, M. Obrębska i M. Gorzkowska) zapadli na grypę, której skutki długo dawały się we znaki. Zob. K 1763, 1765–1766.
- ² Jesienią i zimą 1891 Orzeszkowa przyjmowała liczne hołdy z okazji jubileuszu 25-lecia jej pracy literackiej. Gościła u siebie reprezentacje różnych środowisk z kraju i zagranicy, które chciały uhonorować jubilatkę. Szczegółowe informacje o wydarzeniach związanych z jubileuszem pisarki podaje Wiśniewska (K 1757, 1760, 1770, 1776–1777).
- ³ Orzeszkowa pracowała wówczas nad ukończeniem *Dwu biegunów*. F. Olszewski w liście z 15 III 1892 zwierzył się pisarce: „Słyszałem, że Szanowna Pani ma na ukończeniu powieść. Czy mogę o nią się ubiegać? Czytelnicy »Kuriera« ukamienują mnie za tak długie Szanownej Pani milczenie!...” Informację o powstającym utworze redaktor „Kuriera Warszawskiego” pozyskał od L. Méyeta, któremu E. Orzeszkowa zdradziła swe plany literackie (list z 16 III 1892, Grodno. Kopia L. B. Świderskiego. AEO 1057). Tekst zamierzała przeznaczyć do druku w „Bibliotece Warszawskiej”.

15

6/ IV [18]94
Grodno

Szanowny Panie,

za odpowiedź nieco spóźnioną serdecznie proszę o przebaczenie, za pamięć życzyliwą i słowa listu¹ uprzejme dziękuję.

Od dawna nie miałam przyjemności przesłać Panu dla „Kuriera” żadnej pracy swojej, bo prawie przez półtora roku nie pracowałam wcale. Tej zimy dopiero weszłam znowu w fazę pisania i napisałam parę rzeczy, którymi jednak muszę uiścić się z zobowiązań zaciągniętych stale i od dawna. Mam przecież nadzieję, że w ciągu kwartału następnego napiszę parę małych nowelek, które mam w myśli, i tymi służyć Panu będę². O powieści dla „Kuriera” na przyszłą zimę myśleć będę i jeżeli tylko nic nie przeszkodzi mi w jej napisaniu, przyślę ją w jesieni³.

Chciej Pan wierzyć w najlepsze chęci moje służenia „Kurierowi” i w mój wysoki szacunek dla Pana.

El. Orzeszkowa

Autograf: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 78–79. Złożony arkusz kremowego papieru, z wyraznie przebijającymi słojami drzewnymi, formatu 210 × 175 mm; zapisana obustronnie k. 78 i k. 79 *recto*; atrament czarny. Na k. 79 *recto* obliczenia matematyczne (dodawanie pisemne) sporządzone obcą ręką, ołówkiem i czarnym atramentem.

- ¹ Spóźniona wiadomość Orzeszkowej jest odpowiedzią na list F. Olszewskiego z 28 III 1894, w którym redaktor oznajmił: „rad bym gorąco przypomnieć życzliwej pamięci Pani felieton »Kuriera«, który każdy rękopis Szanownej Pani zawsze przyjmie z wdzięcznością. Już od tak dawna nie miałem zaszczytu drukowania prac Pani!” Nie omieszczał również napomknąć: „jestem w poszukiwaniu powieści na przyszły sezon”.
- ² Latem i jesienią 1894 E. Orzeszkowa zgodnie z zapowiedzią napisała kilka krótszych utworów: „fragment z życia artysty” zatytułowany *Wielki*, przeznaczony dla „Echa Muzycznego”, obrazek *Babunia* do dyspozycji J. Wolffa, redaktora „Tygodnika Ilustrowanego” i wydawcy „Kuriera Codziennego”, oraz nowelę „o starym panu i Żydzie zegarmistrzu” – *Ogniwa*. Ten ostatni utwór, powstały między 2 a 16 XII, był pisany z myślą o zobowiązaniu złożonym Olszewskiemu i ukazywał się na łamach „Kuriera Warszawskiego” od 19 do 27 III (nr 78–86) 1895. Zob. E. Orzeszkowa: listy do L. Méyeta, z 24 XI, 11 i 16 XII 1894. W: *Listy zebrane*. Przygot. do druku, koment. E. Janowska i. T. 2: *Do Leopolda Méyeta*. Wrocław 1955.
- ³ Orzeszkowej nie udało się zrealizować deklaracji złożonej w liście – pisarka nie przesłała redaktorowi „Kuriera Warszawskiego” powieści zapowiadanej na jesień 1895.

A N E K S

[Grodno, 3(15) XII 1896]

Szanowna Redakcjo,

wobec braku w prowincji naszej jakiegokolwiek bądź organu, w którym by można było wyrazić załączone podziękowanie¹ w ojczystym języku, najuprzejmiej proszę o zamieszczenie takowego w poważanym piśmie Waszym na odpowiednim miejscu, lecz przede wszystkim w możebnie wybitnej formie. Należność za umieszczenie i za przysłanie 50 numerów pisma z tym ogłoszeniem natychmiast zwróć.

Z wysokim szacunkiem i poważaniem²

Eliza Orzeszkowa Nahorska

3/15 grudnia 1896 r.

Grodno

Rękopis: Archiwum PAN, rkps 162, jedn. 2, k. 80. Złożony arkusz białego, poźółkłego papieru formatu 210 × 132 mm; zapisana karta *recto*; atrament czarny.

- ¹ Niestety, nie zachował się zapowiadany w liście załącznik. Najprawdopodobniej chodzi o pismo sformułowane przez E. Orzeszkową w dniu pogrzebu swego męża, S. F. Nahorskiego, jako wyraz wdzięczności za udział w uroczystościach pogrzebowych. Prośbę o opublikowanie następującego podziękowania skierowała do redakcji różnych czasopism: „Wszystkim, którzy z tak gorącym objawem żalu przyjęli wiadomość o śmierci śp. mego męża; wszystkim, którzy licznym udziałem w wyprowadzeniu zwłok i w żałobnym nabożeństwie uczcili jego pamięć; wszystkim, którzy jego obywatelskiej działalności oddali uznanie przez złożenie wieńców, i tym, którzy zwłoki Jego na swych ramionach przenieśli na cmentarz – składam najserdeczniejsze podziękowanie. Grodno, 14 grudnia 1896 r. Eliza Orzeszkowa-Nahorska”. Olszewski opublikował nadesłane podziękowanie na łamach „Kuriera Warszawskiego” (nr 349, s. 7) 17 XII, w dziale *Nekrologia*. Ten sam anons znalazł się również na łamach innych periodyków warszawskich, z którymi Orzeszkowa współpracowała, np. ogłosił go „Kurier Codzienny” (1896, nr 349, s. 4).
- ² List, sygnowany własnoręcznym podpisem Orzeszkowej, został sporządzony obcą ręką, najprawdopodobniej przez ówczesną sekretarkę pisarki, J. Eysymonttównę, lub jej pomocnicę, Z. Gorzkowską. Zob. K 2146, s. 1159.

Abstract

JOANNA LEKAN-MRZEWKA The John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0002-0476-4249

**FROM THE ARCHIVE OF “KURIER WARSZAWSKI” (“WARSAW DAILY”) ELIZA
ORZESZKOWA’S LETTERS TO FRANCISZEK OLSZEWSKI FROM THE YEARS 1887–1896**

The paper is an edition of the unpublished in full to this day correspondence between Eliza Orzeszkowa and Franciszek Olszewski—the editor-in-chief of “Kurier Warszawski” (“Warsaw Daily”) written between 1887 and 1896. The letters come from the archive of most widely read Warsaw daily that survived in fragments. The material, stocked in the Archive of the Polish Academy of Sciences, has catalogue number 162. The presented collection deserves attention due to at least a few following reasons. First of all, it fills the blanks in the presumably well-known biography of the outstanding woman writer. Second of all, the letters enrich the incomplete characteristics of Franciszek Olszewski as an editor. Third of all, the set pictures the specificity of press functioning and the attempts made by their editors to keep so-called column section on the highest level. Additionally, it indirectly offers an image of the Warsaw literary-journalistic community, disclosing the insight story of conflicts between the author, the critic, and the editor that have not been discussed until now.

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ Uniwersytet Łódzki

PRZED KATASTROFĄ WŁADYSŁAW S. REYMONT I WANDA ZE STARZYŃSKICH SZCZUKOWA

Tomasz Jodełka-Burzecki wstęp poprzedzający edycję listów Władysława S. Reymonta do Wandy Szczukowej zakończył z żalem: „wielka szkoda, że w lipcu 1900 r. nie udało się Reymontowi wyjechać do Zakopanego...” Kilkanaście linijek wcześniej stwierdził zaś: „życie przy boku takiej kobiety miałby niewątpliwie bogatsze”¹. Badacz nie potrafił ukryć podziwu dla adresatki odnalezionej przez siebie korespondencji autora *Ziemi obiecanej*, uważając ją za osobę wyjątkowej klasy, obdarzoną niepospolitą inteligencją i urodą. Przeciwwstawił Szczukową – bardziej *volens* niż *nolens* – ówczesnej narzeczonej Reymonta, Aurelii z Szacznajderów Szablowskiej², „pulchnej mieszcze”, „posiadającej rozwinięty w wysokim stopniu zmysł praktyczny”³, ubolewając nad losem, który kazał Reymontowi wsiąść do pociągu feralnego 13 VII 1900.

Znajomość Reymonta ze Szczukową nie stała się dotąd przedmiotem wnikliwych dociekań biograficznych. Po publikacji wspomnianej korespondencji w roku 1978 oraz po jej przedruku (z przypisami i próbą biogramu Szczukowej) w opracowaniu Barbary Koc⁴ pojawiały się incydentalnie wzmianki-repetycje, głównie w kontekście zamysłu pisarza dotyczącego noweli *We mgłach* oraz jej poszerzonej wersji – *Wampira*. Jedynie w przypisach do wydanych notatek diariuszowych Reymonta zredagowanych przez Beatę Utkowską otrzymaliśmy więcej pewniejszych informacji⁵. Warto zatem powrócić do tego cezuralnego – wedle Jodełki-Burzec-

¹ T. Jodełka-Burzecki, *Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*. Wstęp w: W. S. Reymont, *Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1978, s. 23. Część tego wstępu wraz z fragmentami listów miała pierwodruk w czasopiśmie „Stolica” (1975, nr 51/52, jako „Błyskawicowa” miłość Reymonta. Badacz czerpał z pamięci leciwych już florenckich przyjaciółek – Julii Niemiery (Lewinson) i Zofii Niemiery-Peruzzi, stąd kilka znaczących błędów we wprowadzeniu, wyeliminowanych potem przez T. Jodełkę-Burzeckiego w *Sprostowaniu* („Stolica” 1976, nr 1).

² Reymont zaręczył się z Aurelią Szablowską 26 IV 1896, mimo że była ona w związku małżeńskim.

³ Jodełka-Burzecki, *Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*, s. 18, 19.

⁴ W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*. Oprac., wstęp B. Koc. Warszawa 2002, s. 574–609. Dalej do tej pozycji odsyłam skrótem K, po którym podaję numer stronicy. Biogram zawiera błędy, nawet w nazwisku panińskim Wandy Szczukowej.

⁵ W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*. Oprac. B. Utkowska. Kraków 2009, *passim*. Nic nowego nie wnosi artykuł A. Wojcieszek, „[...]jestem bowiem z tych, którzy jeśli coś czują, to całą potęgą, jeśli kochają, to już całym huraganem”. *Historia pełnej miłości w świetle korespon-*

kiego – wątku z życia autora *Ziemi obiecanej*, by uzupełnić, uporządkować i skorygować dotychczasowe ustalenia.

Miłość „błyskawicowa” czy też „piorunowa”, tak określa bowiem Jodełka-Burzecki afekt Reymonta do Szczukowej⁶, miała początek w lutym 1900 (nie zaś, jak twierdzi bez żadnego uzasadnienia źródłowego Koc, dwa lata wcześniej⁷). Wynika to przede wszystkim z listu datowanego na 18 V, gdzie Reymont napisał o trzech miesiącach spędzonych blisko niej. Nie znał jeszcze Szczukowej, gdy przyjechał do Zakopanego w poniedziałek 8 I 1900⁸ i zamieszkał w willi „Szałas” przy Kasprusiach⁹. W Zakopanem planował przejść kurację zgodnie z zaleceniem lekarza, prawdopodobnie także uciekał przed wierzycielami, bo długów miał sporo¹⁰.

W liście do brata powstałym po tygodniu pobytu zachwycał się zakopiańskim pejzażem i cieszył się poprawą swojego zdrowia, które polepszało się wskutek górskich wędrowek i wdychanego powietrza. Owa korespondencja charakteryzuje się lekkością, nie zawiera, tak typowego dla pisarza, żywiołowego tonu wynikającego z jakiegoś afektu. Diametralnie inny wydźwięk ma kolejny list do brata wysłany 31 III. Reymont żalił się Franciszkowi na złe samopoczucie („o ile dobrze Zakopane robi we wszystkich cierpieniach płuc, o tyle źle na moje nerwy i na serce”¹¹). Niemal identycznych określeń używa pisarz w korespondencji do siostry z 25 III:

dopiero po dłuższym tutaj pobycie spostrzegłem, że Zakopane źle robi mi na serce i na nerwy, a to tak źle, że muszę uciekać. [...] Czuję się niedobrze i nic prawie nie mogę robić z powodu zdenerwowa-

dencji Władysława Stanisława Reymonta (w zb.: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*. T. 7: *Prywatne światy zamknięte w listach*. Red. nauk. J. Kita, M. Korybut-Marciniak. Łódź-Olsztyn 2018).

⁶ Jodełka-Burzecki, *Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*, s. 94.

⁷ B. Koc (*Reymont. Opowieść biograficzna*. Wyd. 3, uzup. i popr. Warszawa 2000, s. 90) notuje, że pisarz ukrywał swoją podróż z Szablowską do Assern latem 1898, aby nie dowiedziała się o tym – „według wszelkiego prawdopodobieństwa” – Szczukowa. Z tego samego założenia wychodzi badaczka, gdy komentuje zdanie z listu W. S. Reymonta do M. Kiniorskiego z dnia 8 XI 1899 (K 176): „cała ulewa przykrości, zawodów i kłopotów – spada mi na głowę”. Koc stwierdza (K 178, przypis 2): „Pisarz, niebaczny na narzeczeństwo z Aurelią Szablowską, zakochał się w [ani] Wandzie Szczukowej, co ujemnie wpłynęło na jego samopoczucie; dla niej też wyjeżdżał do Zakopanego, co pozorował poratowaniem zdrowia”. Podobny komentarz formułuje badaczka do fragmentu listu W. S. Reymonta do J. Lorentowicza datowanego na 16 I 1900 (K 236, przypis 2). Owe spekulacje są nie tylko nieoparte na żadnym źródle, ale wręcz stoją one w sprzeczności z treścią listów do Szczukowej, co dowodzi nieuważnej ich lektury przez monografistkę Reymonta.

⁸ Zob. *Lista gości w Zakopanem od dnia 7-go do 14-go stycznia b.r. „Przegląd Zakopiański” 1900*, nr 3. Por. W. S. Reymont, list do F. Rejmenta, z 15 I <1900 (w: W. S. Reymont, *Listy do rodziny*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna. Wstęp, przypisy B. Kocówna. Listy do W. Szacznajdra oprac. S. Rutkowski. Warszawa 1975, s. 122), gdzie pisarz dokładnie określa dzień przyjazdu do Zakopanego.

⁹ Willa „Szałas” prowadzona była wówczas przez Emilię Brzozowską, a nie jej synową Urszulę (żonę Kazimierza) – zob. W. S. Reymont, list do F. Rejmenta, z 31 III <1900. W: Reymont, *Listy do rodziny*, s. 125, przypis 3. Por. M. Pinkwart, M. Długołęcka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*. Bielsko-Biała 2005, s. 112.

¹⁰ Zob. W. Kotowski, *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 185–188.

¹¹ W. S. Reymont, list do F. Rejmenta, z 31 III 1900. W: Reymont, *Listy do rodziny*, s. 123.

nia. Byłbym już dawno stąd uciekał, ale brakowało mi pieniędzy, no i nie miałem gdzie. Ale wyjadę jak najprędzej [...]. Zresztą nic jeszcze nie wiem, czy będę mógł się ruszyć stąd¹².

Reymont poznał Szczukową najprawdopodobniej więc w lutym. Jak podejrzewa Jodełka-Burzecki¹³, odrzucała ona adorację impulsywnego wielbiela, co tłumaczy dwuznaczność owego niekorzystnego wpływu zakopiańskiej atmosfery „na serce” i „na nerwy”. Zdanie z późniejszego listu do ukochanej: „byliśmy ze sobą tylko te krakowskie dwa dni, tylko... A co było przedtem, to było udręczeniem i niepokojem”¹⁴, potwierdza przebieg znajomości.

Jak wiadomo, w tym okresie Reymont miał kończyć *Chłopów*, zajmowały go jednak inne kwestie – ważniejsze, a może tylko niewymagające spokoju; tworzył też mniejsze rzeczy. W przywołanym już liście do Katarzyny Jakimowiczowej napisał rozdrażniony:

wciąż musiałem się poświęcać dla różnych spraw; bo w przeciągu trzech miesięcy musiałem występować cztery razy publicznie z odczytami na różne cele. Zabierało mi to wiele czasu, a jeszcze więcej zdrowia, ale cóż, człowiek jest niewolnikiem własnego rozgłosu¹⁵.

Powtarzanie czasownika „musieć” świadczy o jakiejś presji zewnętrznej, która wydaje się uciążliwa, niemiła i właśnie wymuszona, choć może to tylko – zwyczajna u Reymonta – złość przejściowa, wynikająca z obojętności Szczukowej na jego urok, ten osobisty i ten emanujący z owych „odczytów”. Dzięki komentowaniu na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego”, a także innych czasopism galicyjskich, imprez artystycznych odbywających się w kurorcie da się wskazać te wymienione przez pisarza aktywności¹⁶, jak również krąg towarzyski, w którym wówczas się udzielał.

Większość wydarzeń kulturalnych w Zakopanem organizowały wtedy dwie kobiety: Wanda Szczukowa i Józefa Neužilowa¹⁷. Dzięki staraniom Szczukowej w 1899 roku powstał w mieście teatr amatorski¹⁸, który mógł przyciągnąć uwagę przebywającego pod Tatrami Reymonta. 19 II pisarz uczestniczył – prawdopodobnie pierwszy raz – w jednej z takich imprez. Jak donosiło „Słowo Polskie”:

¹² W. S. Reymont, list do K. Jakimowiczowej, z 25 III 1900. W: jw., s. 187–188.

¹³ Jodełka-Burzecki, *Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*, s. 9–10.

¹⁴ W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 12 V 1900, K 583.

¹⁵ Reymont, list do Jakimowiczowej, z 25 III 1900, s. 188.

¹⁶ Wydawcy listów nazwali to „działalnością bliżej nieznaną” – zob. *ibidem*, s. 189, przypis 6.

¹⁷ Józefa ze Stelcerów Neužilowa była wówczas wdową po Franciszku (zm. 1899), dyrektorze Cesarsko-Królewskiej Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Pełniła obowiązki kierowniczkii Krajowej Szkoły Koronarskiej w Zakopanem.

¹⁸ W „Przeglądzie Zakopiańskim” (1899, nr 2, s. 8) ukazała się taka notka: „Komitet budowy szpitala prosi nas o umieszczenie następującego podziękowania. J[asnie] W[ielmożnej] Pani Sędzinie W[andzie] Szczukowej, W[ielmożnej]mu P[anu] J[anowi] [G]rzywińskiemu i tym wszystkim, którzy łaskawie przyczynili się do urządzenia teatru amatorskiego na rzecz budującego się szpitalika, składamy serdeczne »Bóg zapłać!«

Upraszam o łaskawe umieszczenie w Szanownym piśmie pańskim [mowa o wydawcy Walerianie Eliaszu] następującej wzmianki: zł[oty]ch r[ęńskich] 500 (piećset) od W[ielmożnej] Pani W[andy] Szczukowej jako czysty dochód z przedstawienia amatorskiego odbytego w d[niu] 3 bieżącego m[iesiąca] [tj. sierpnia] na wewnętrzne urządzenie budującego się szpitala w Zakopanem otrzymałem [...].

Odegrano dwie komedyjki *Teatr amatorski* i *Przysięga Horacego*. Pierwszą zwłaszcza ubawiła się doskonale licznie zebrana publiczność, dzięki bardzo dobrej grze amatorów, między którymi odznaczili [!] się panie: [Helena] Pawińska¹⁹, [Wanda] Szczuka i [Bogumiła] Stypułkowska²⁰. Doskonałym był [pan] [Władysław] Wrześniowski²¹, jako burmistrz Trombaliński. W wybranej, niezbyt szczęśliwie, komedii francuskiej *Przysięga Horacego* oddał [pan] Reymont z temperamentem postać Brazylijczyka, handlarza niewolników. Znudzonym był [pan] [Wojciech] Baranowski²², wdzięczną subretką panna [Jadwiga] Szczuka²³, a panna [Jadwiga] Chmielowska²⁴ odegrała rolę siostrzenicy Brazylijczyka²⁵.

Niewykluczone, że wyboru *Przysięgi Horacego* Henryka Murgera (w tłumaczeniu Stanisława Jasińskiego?) dokonał sam Reymont, wszak ta jednoaktówka była mu dobrze znana z repertuaru teatrów wędrownych, w których przed laty grywał, a nawet utrwalił ją w *Komediantce*.

¹⁹ Helena z Pęskich Pawińska (1880–1964) – aktorka dramatyczna, żona Stanisława Pawińskiego, synowa Adolfa, historyka. Przyjechała do Zakopanego wraz z matką (Franciszką z Wojciechowskich) w tym samym czasie co Reymont.

²⁰ Bogumiła Stypułkowska z Baniewiczów (1858 – po 1903) – żona Henryka, mieszkała w Warszawie, matka dwóch córek: Wandy i Aliny. Ponieważ Stypułkowska była prawie w tym samym wieku co Szczukowa, a jej córki rówieśnicami córek Szczukowej, można założyć, że znały się z Warszawy. Przyjechała do Zakopanego także w początkach stycznia.

²¹ Władysław Wrześniowski (1865–1940) – chirurg (specjalizował się w gruźlicy układu kostnego), działacz społeczny, syn Augusta (profesora Szkoły Głównej w Warszawie) i Władysławy z Babczyńskich. Pochodził z Warszawy, od 1895 roku mieszkał i pracował w Częstochowie. Więcej na temat tej postaci zob. na stronie: <https://encyklopedia.czestochowa.pl/hasla/wrzezniowski-wladyslaw-wojciech> (data dostępu: 10 XII 2024).

²² Wojciech Ignacy Baranowski (1873–1957) – syn Józefa, doktora filozofii i Teresy z Paderewskich, urodził się w Warszawie (a nie w Łowiczu, jak podają biogramy), był bratankiem profesora Ignacego Baranowskiego, lekarza, i mężem Jadwigi Chmielowskiej, córki Piotra Chmielowskiego, wybitnego historyka literatury.

W lutym 1900 przyjechał do Zakopanego z Krakowa (jeszcze jako student) i zamieszkał na Chramcówkach – zob. „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 7, s. 55. W. Baranowski mógł tam (wtedy lub wcześniej) poznać J. Chmielowską. Pobrali się w XI 1900; Reymont (wraz z Michałem Brensztejnem i Arturem Gruszeckim) został świadkiem na tym ślubie – zob. USC Kraków / parafia św. Szczepana. Archiwum Narodowe w Krakowie, akt małżeństwa nr 169/1900. Por. „Gazeta Lwowska” 1900, nr 255, s. 3.

W roku 1908 W. Baranowski objął stanowisko redaktora naczelnego „Kuriera Litewskiego” (współpracował m.in. z E. Orzeszkową), był też literatem (autorem m.in. powieści *Gaudeamus!* o życiu korporacji studenckiej w Rydze w końcu XIX wieku). W sezonie 1913/14 pełnił funkcję dyrektora Teatru Polskiego w Wilnie.

Reymont utrzymywał kontakty z W. Baranowskim do końca życia, spotkał się z nim m.in. we Florianowie w 1909 roku, publikował na łamach „Kuriera Litewskiego” powieść *Wampir* (za co W. Baranowski [liśc do W. S. Reymonta, z 29 I 1910. Bibl. Ossolineum, Korespondencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916, rkps 6978/I] był mu bardzo wdzięczny). W liście do W. Morawskiego z 20 XI 1925 (K 419), a więc na dwa tygodnie przed śmiercią, W. S. Reymont prosił adresata o poparcie dla wydania *Gaudeamus!* w Ameryce (autor powieści identyfikowany błędnie przez Koc [K 420, przypis 2] jako Władysław Baranowski).

²³ Wówczas 18-letnia Jadwiga (ur. 1882); przyjechała do matki z ojcem, który zamieszkał w willi Macieja Roja – zob. „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 4, s. 31.

²⁴ Jadwiga Wanda Chmielowska (1879–1926; późniejsza Wojciechowa Baranowska) – córka Piotra Chmielowskiego, historyka literatury, i Marii z Trzczańskich, literatka, tłumaczka, publicystka. W liście W. S. Reymonta do W. Szczukowej z 7 VI (K 592) jest mowa o niej jako o „uroczej córce starego Chm.”

²⁵ Z kraju. „Słowo Polskie” 1900, nr 108, s. 3.

W hotelu Józefa Gąsienicy-Sieczki 7 III odbył się raut literacki obficie reklamowany na afiszach. Reymont wystąpił z odczytem „ślicznego obrazka” *Nastroje*²⁶. Oprócz autora *Komediantki* przemawiało jeszcze dziewięciu innych artystów i prelegentów. Zgodnie z wykazem zamieszczonym w prasie imprezę rozpoczął Waclaw Wolski, który wyrecytował kilkanaście nowych sonetów o tematyce tatrzańskiej²⁷, po nim Piotr Chmielowski wygłosił referat o „indywidualizmie nowoczesnym”²⁸, a Waclaw Tokarz²⁹ o przesądach historycznych. Mieczysław Limanowski³⁰ i Edward Maliszewski³¹ odczytali krótkie nowele, natomiast Tadeusz Konczyński³² – *Felieton przygodny*. Następnie Wojciech Baranowski zaprezentował urywek z nowo powstałego poematu *Szczęście*, Tadeusz Grużewski³³ wystąpił z rozprawką o logice uczuć i logice historii, a Michał Brensztejn³⁴ zapoznał publiczność z klechdą

²⁶ Zob. „Nowa Reforma” 1900, nr 62, s. 2.

²⁷ Waclaw Wolski (1866–1928) – syn Aleksandra i Walerii z Korosadowiczów, poeta, miłośnik Tatr (publikował wiele wierszy na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego”). Odczytane sonety weszły najpewniej do wydanego później tomu *Nieznany* (Warszawa 1902). W. S. Reymont (list do J. Lorentowicza, z 25 V (19)02, K 244) lubił Wolskiego, uważał go za „przedobłą duszę” (błędna identyfikacja Koc <W. S. Reymont, list do J. Lorentowicza, z 1 XII (18)97, K 225, przypis 14) jako Waclawa Wolskiego „męża Maryli z Młodnickich”). Być może z tego właśnie, jeszcze kawalerskiego czasu Reymonta, pochodzi poetyckie wspomnienie W. Wolskiego o *Micińskim w Zakopanem*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12, s. 4): „Ileż to razy wólczyliśmy się z zacnym panem Piotrem Chmielowskim (którego niezapomniane soboty, a także literackie zebrania w Cukierni Warszawskiej na Krupówkach, później przeniesione do »Morskiego Oka«, jednoczyły nas wszystkich, piszących »ceprów«, Reymontem, Szymańskim, Micińskim, po wyjściu od Słowika, w ciche, zimowe wieczory zakopiańskie, roześnione gwiazdami, srebrnym lśnieniem śnieżnej okiści, przywalającej odwieczne, potężne smreki, i marzennymi, śnieżnymi, pograżonymi »w mroku gwiazd«, śniącymi w czarownych woalach nocnej, zimowej mgły, konturami drogich naszych Tatr, najpiękniejszych chyba na świecie gór!...”

²⁸ Zob. „Dziennik Polski” 1900, nr 79, s. 2.

²⁹ Waclaw Tokarz (1873–1937) – syn Waleriana i Marii z Rubachów, historyk, autor rozpraw o powstaniach narodowych oraz prac z dziejów wojskowości. W 1900 roku był jeszcze studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego.

³⁰ Mieczysław Limanowski (1876–1948) – syn Bolesława Limanowskiego, działacza PPS-u i Wincentyny z Szarskich, z wykształcenia geolog, a także miłośnik i znawca teatru, reżyser w Reducie. Wówczas nauczyciel domowy S. I. Witkiewicza, stąd jego stały pobyt w Zakopanem. Wspomnianą nowelę *De anima* poświęconą ojcu opublikował „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 11.

³¹ Edward Maliszewski (1875–1928) – syn Kajetana i Zofii z Wieleckich, bibliograf, etnograf, autor wartościowej *Bibliografii pamiętników polskich i Polski dotyczących* (wyd. 1: 1928). Wskutek choroby płuc przebywał w tym okresie w Zakopanem, gdzie zainicjował powstanie miejskiej czytelnicy publicznej. Był już wtedy autorem wspomnień opatrzonego tytułem *Z życia* (wyd. 1899).

³² Tadeusz Konczyński (1875–1944) – syn Władysława i Franciszki z Sopczyńskich (Dobczyńskich?), poeta, dramaturg, dyrektor Teatru Ludowego w Krakowie oraz Teatru Dramatycznego w Warszawie. W roku 1900 student filozofii UJ, pracował wówczas nad powieścią *Śladem tęsknoty* (wyd. 1: 1902).

³³ Tadeusz Grużewski (1868–1938) – syn Jana i Rozalii z Aterńskich, publicysta endecki, współtwórca ideologii wszechpolskiej. W roku 1900 był studentem filozofii UJ, absolwentem Instytutu Technologicznego w Charkowie. W Zakopanem mieszkał jego kuzyn Florian Grużewski, redaktor „Przeglądu Zakopiańskiego”.

³⁴ Michał Brensztejn (1874–1938) – syn Konstantego i Melanii z Marczewskich, bibliotekarz, historyk. W Zakopanem poznał Szczukową i zainteresował się biografią jej babki, Barbary z Czarnowskich Zakrzewskiej.

źmudzka (*Pogrzeb Kiejstuta*)³⁵. Przeważnie – jak widać – były to duże nazwiska (lub takimi miały okazać się w przyszłości). Oprócz Chmielowskiego uczestnicy liczą sobie po dwadzieścia kilka lat. To studenci, adepci literatury lub historii. Goszczą w Zakopanem, lecząc się na choroby płucne.

Trudno orzec coś pewnego o noweli *Nastroje*. „Przeгляд Zakopiański” jest dość oszczędny, jeśli chodzi o relację o tym utworze:

[plan] Reymont w ślicznym a smutnym obrazku *Nastroje* przedstawił się nam bodaj po raz pierwszy w szacie modernistycznej, przypominającej cokolwieczek, jeśli się nie mylimy, [Petera] Altenberga³⁶. Trzeba przyznać, że [planu] Reymontowi w tej szacie równie do twarzy, jak i w dawniejszej, chociaż żał by nam było, gdyby się miał już przenieść do tego obozu *cum laris et penatis*³⁷.

Kontekst sytuacyjny pozwala dopatrzeć się w tym komentarzu aluzji do znajomości Reymonta z zakopiańską egerią – zarówno w nawiązaniu do słynnej natury romansowej Altenberga utrwalonej w jego utworach, jak i w subtelnej sugestii wpisanej w łaciński aforyzm. Tytuł *Nastroje* pojawia się także w dotąd niepublikowanym, a pochodzącym z tego czasu (koniec marca) liście Melanii Łaganowskiej do Reymonta. Adresatka najwyraźniej otrzymała od autora jakieś informacje o złym stanie jego emocji, na co odpowiedziała:

O *Nastrojach* czytałam i myślałam, że Pan musi być spiłowany tym wszystkim – czy to „serce” to rzecz istotnie poważna?

Po *dniach wielu* itd. zaciekawia mnie niezmiernie jako temat – odkryje Pan niewątpliwie prawdę istniejącą, znaną, z której sobie nikt jednak sprawy nie zdawał. Przepaść pomiędzy duszami rośnie – tak, tak³⁸.

I, strapiiona niepomyślnymi doniesieniami, zapraszała Reymonta do Łodzi na wakacje. Trudno ustalić, czy na *Nastroje* złożyły się jakieś fragmenty lub przeróbki niedrukowanych impresji powstałych w 1893 roku i poświęconych Antoninie Szczygieskiej, opatrzonych takim tytułem³⁹. Wydaje się to mimo wszystko możliwe, pisarz nierzadko tekst stworzony z myślą o jednej kobiecie dedykował później innej, wymieniając tylko imiona, przyjmując zapewne – i słusznie – że tematyka miłosna ma charakter uniwersalny.

³⁵ O wydarzeniu pisano w kilku gazetach – zob. m.in. *Raut literacki w Zakopanem*. „Słowo Polskie” 1900, nr 130. Por. „Dziennik Polski” 1900, nr 79, s. 2. – „Podhalanin” 1900, nr 9, s. 2.

³⁶ W tym czasie W. S. Reymont przygotowywał pilnie przedmowę do aforystycznych małych próz *Wie ich es sehe* P. Altenberga, o czym powiadał W. Szczukową w liście z 2 VI 1900 (K 589). Rzecz ukaże się jednak dopiero za cztery lata w przekładzie... Aurelii Reymontowej. Ciekawy jest urywek ze wstępu W. S. Reymonta (w: P. Altenberg, *Jak ja to widzę*. Przeł. A. Reymontowa. Warszawa–Kraków 1904, s. IX) dotyczący hymnów Altenberga – o „czterdziestoletnich okwitających pięknościach, samotnych, pokrzywdzonych prozą życia, ubranych w aksamity bordo naszyte dżetami, a marzących o krajach, gdzie ptaki całują kwiaty”. Czy Reymont nie myślał o Szczukowej? Wiadomo, że w 1900 sędzina miała dokładnie 40 lat, poza tym lubiła aksamity bordo – jak doniesiono m.in. w relacji *Raut na Towarzystwo imienia św. Wincentego a'Paulo* w „Kurierze Porannym” (1899, nr 60, s. 5), opisującej toalety warszawianek na balu – i marzyła o ciepłych krajach, o czym mogła mówić Reymontowi.

³⁷ *Raut literacki*. „Przeгляд Zakopiański” 1900, nr 11, s. 91.

³⁸ M. Łaganowska, list do W. S. Reymonta, z 23–29 III 1900. Bibl. Ossolineum, Korespondencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916, k. 408, 409.

³⁹ Z rękopisów wydała je B. Utkowska – jako część aneksu do *Dziennika nieciątego*.

Ciekawe są też wzmianki Łaganowskiej o tekście zatytułowanym *Po dniach wielu*. Wiadomo, że Reymont zamierzył taki utwór w cyklu *Nad morzem*, znany jest wszak z tytułu zanotowanego w brulionie⁴⁰ oraz zapowiedzi z listu do Szczukowej, gdzie czytamy:

mam w planie i w projekcie już napisanym – powieść bardzo dziwna, bardzo denerwująca, bardzo nowa jak na nasze stosunki, pod tytułem *I po dniach wielu, i po latach wielu*⁴¹.

Czy był to późniejszy *Wampir*, jak twierdził Jodełka-Burzecki, który uważał, że powieść łączyła się ze Szczukową, a „burzliwe przeżycia pisarza domagały się niezwyklej oprawy”⁴²? Tego też nie da się powiedzieć z całą pewnością, choć zarówno „denerwująca i nowa” tematyka, jak i akcja dziejąca się nad morzem mogłyby na to wskazywać. Dochodzi tu jeszcze ustęp z listu Łaganowskiej o „przepaści pomiędzy duszami” oraz identyfikacja źródła owego cytatu, bo jest to przecież wyimek z Mickiewiczowskiego *Snu*, gdzie poeta pisze o zbudzeniu kochanka-samobójcy przez przebywającą w zaświatach kobietę. Warto też wspomnieć o niedatowanym i nieatrybuowanym liście Reymonta do nieokreślonej kobiety, który rozpoczyna się właśnie od tego cytatu⁴³. Szczukowa mogła stać się fantazmatem (raczej nie prototypem) postaci Daisy z powieści *We mgłach* (wcześniejszej wersji *Wampira*), jako niepochwytne marzenie, zarazem zaś kompensacja, wszak Zenon, bohater utworu nie decyduje się na „prozę życia” z Adą, ale wyprawia się w nieznaną za ową niesamowitą Daisy, kapłanką Bafometa. Takiej odwagi życiowej nie wykazał autor *Komediantki*.

W sobotę 24 III w sali teatralnej nowo wybudowanego Hotelu Turystów przy ulicy Zamoyskiego odbyło się przedstawienie, z którego dochód został przeznaczony na uniwersytet ludowy. Redaktor „Przeglądu Zakopiańskiego” poinformował, że oprócz zobaczenia trzech żywych obrazów publiczność miała okazję wysłuchać też fragmentu:

z obszerniejszej powieści, nad którą obecnie pracuje [W. S. Reymont]. Podobnie jak w *Ziemi obiecanej*, tłem powieści będzie prawdopodobnie życie fabryczne, tak przynajmniej każe się domyślać treść odczytanego ustępu, gdzie bohaterem jest niejaki Pliszka, urzędnik fabryczny, długoletnią swą pracą w fabryce formalnie zautomatyzowany

– i dodał:

Odczytu słuchano z natężoną uwagą, a po skończeniu obsypano sympatycznego prelegenta rzęśnistymi oklaskami⁴⁴.

⁴⁰ Chodzi o dzieło W. S. Reymonta *I po dniach wielu, i po latach wielu* (Bibl. Ossolineum, Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900, rkps 6962/1, k. 121, 145–185).

⁴¹ Reymont, list do Szczukowej, z 2 VI 1900, K 589.

⁴² T. Jodełka-Burzecki, nota wydawnicza w: W. S. Reymont, *Wampir*. Oprac., do druku przygot. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa. Warszawa 1975, s. 192.

⁴³ W. S. Reymont, list do nieznanego adresata, bez daty. Bibl. Ossolineum, Korespondencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916, k. 17–18 (przedruk w: K (s. 616–617), jako datowany na początek 1894 roku i adresowany do Antoniny Szczygielskiej). To najprawdopodobniej błędna atrybucja, list jest w wielu miejscach wadliwie odkodowany, a przypisów do niego, choćby w związku z użytymi przez Reymonta cytatami (z A. Mickiewicza, A. Langego i na końcu z *Potopu*), brakuje.

⁴⁴ Spektator, *Z sali odczytów i przedstawień amatorskich*. „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 13,

Pisanie noweli *Pewnego dnia* rozpoczął Reymont 16 XII 1899, kontynuował 23 XII, a dokończył ją, przededagowując w Zakopanem przez tydzień od 16 do 24 I⁴⁵. Miał zatem gotowy materiał do odczytu. W niedzielę 25 III odbył się bal, na którym zbierano fundusze na weteranów powstania styczniowego. Poprzedzono go spektaklami trzech jednoaktówek: *Iskierką* Eduarda Paillerona, *Wieczorem dziewczynym* Gabrieli Zapolskiej oraz *Wujaszkiem Alfonsem* Stanisława Dobrzańskiego. Na tę wielką imprezę do Zakopanego zjechało mnóstwo ludzi, Reymont najpewniej w niej uczestniczył i prawdopodobnie doznał ze strony sędziny jakichś przykrości, gdyż list datowany na ów dzień świadczy o rozdrażnieniu i zniechęceniu⁴⁶.

29 III, a więc właściwie w przededniu wyjazdu Reymonta z Zakopanego, zorganizowano w sali Sieczki koncert na rzecz nowo utworzonego stowarzyszenia uczącej się młodzieży polskiej „Pomoc Bratnia”. „Przegląd Zakopiański” donosił:

Kulminacyjnym punktem wieczoru było niewątpliwie wystąpienie p. Wł. Reymonta, który z werwą odczytał arcyzabawną i znakomicie napisaną humoreskę swoją pt. *Z dzienniczka panny Józi*. Autora *Komediantki* widzieliśmy zresztą na estradzie już i w części pierwszej, gdy zastępując chorego kolegę swego po piórze, p. [Wacława] Wolskiego, odczytał jego trzy sonety humorystyczne⁴⁷.

Z dzienniczka panny Józi to przypuszczalnie jedna z pierwszych redakcji opowiadania *Z pamiętnika*, które ukazało się we fragmencie w tygodniku „Ilustracja Polska” w 1901 roku, w całości zaś w „Kurierze Warszawskim” rok później. Wesoły nastrój pisarza przyczynił się zapewne do powstania tego utworu, dość wyjątkowego na tle całokształtu działalności literackiej Reymonta – wolnej od komizmu. Można uznać, że znajdujący się w brulionie tekst *Z pamiętnika panny Józi z przypisami Tatuńcia i Mamci*⁴⁸, oznaczony datą: 23 III [19]00, i miejscem: Zakopane, to owa humoreska wspomniana przez dziennikarza „Przeglądu Zakopiańskiego”, odczytana przez Reymonta przed publicznością zgromadzoną „u Sieczki” w końcu marca 1900.

Niebawem opuścił Reymont Zakopane i zamieszkał w Hotelu Europejskim w Krakowie, gdzie dojechała do niego Szczukowa. Tam właśnie przeżyli owe „krakowskie dwa dni”, ów romans piorunowy. Kochanka obiecała powrócić, ale do ponownego spotkania już nie doszło. Reymont udał się do Warszawy, stamtąd miał po uporządkowaniu spraw mieszkaniowych przenieść się na stałe do Zakopanego. Plany udaremniła niczym *deus ex machina* lipcowa katastrofa kolejowa.

Zbiór 26 listów Reymonta do Szczukowej⁴⁹ to głównie zapis emocji twórcy,

s. 107. Odczyt Reymonta był płatny, wpływy z niego przekazano uniwersytetowi ludowemu – zob. *Komunikat Zarządu Oddziału miejscowego Tow[arzystwa] Uniwersytetu Ludowego w Zakopanem*. Jw., nr 23.

⁴⁵ W. S. Reymont, *Pewnego dnia*. Bibl. Ossolineum, Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900, k. 145–185 (pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1901, nry 2–12, 15). W bibliografii *Nowy Korbut* (t. 15. Warszawa 1978, s. 374) jest błąd w dacie rocznej.

⁴⁶ Reymont, list do Jakimowiczowej, z 25 III 1900.

⁴⁷ K. Prz., *Koncert humorystyczno-wokalny na rzecz leczącej się w Zakopanem niezamożnej młodzieży szkolnej*. „Przegląd Zakopiański” 1900, nr 14, s. 115.

⁴⁸ W. S. Reymont, *Z pamiętnika panny Józi z przypisami Tatuńcia i Mamci*. Bibl. Ossolineum, Redakcje brulionowe i szkice różnych utworów prozą i dramatów z lat 1901–1902, rkps 6963/I.

⁴⁹ Odpisy 24 listów Reymonta do Szczukowej wykonał w latach siedemdziesiątych XX wieku Jodełka-Burzecki w Bibliotece Polskiej w Paryżu, gdzie znajdują się autografy. Dwa listy nigdy

w mniejszym stopniu rejestracja zdarzeń z jego życia od początku kwietnia 1900 do lutego roku następnego. Wydobyć z nich można wszak kilka faktów i kilka domniemań. Przede wszystkim uzyskujemy informacje o przemieszczaniu się Reymonta po wyjeździe z Zakopanego w początkach kwietnia 1900, o przebiegu romansu⁵⁰ i planach pisarza wobec Szczukowej oraz o zerwaniu znajomości. Najwięcej jednak o temperamencie Reymonta i jego samopoczuciu. Trudno orzec, czy rzeczywiście w udaremnieniu kontynuacji związku czynnie uczestniczyła Szabłowska, jak podejrzewa Jodelka-Burzecki. Nie mamy żadnych dowodów, że była w Zakopanem i rozmówiła się z rywalką. To tylko przypuszczenie. Niemniej wiadomo, iż ktoś doniósł Szczukowej o narzeczęńskich zobowiązaniach Reymonta, a ten stojąc przed wyborem, w dodatku poszkodowany w katastrofie lipcowej, kontuzjowany, wyczerpany fizycznie i psychicznie, mógł ulec presji osób bliższych – Aurelii, jej rodziny i niewątpliwie swoich sióstr⁵¹. Kłamstwa zostały zdemaskowane, zaufanie Szczukowej do kochanka mocno nadwężone, ona sama zaś znalazła się w sytuacji niezręcznej wobec plotkującego towarzystwa Zakopanego, w którym – zgodnie z opiniami Reymonta – prym wiódł Jan Nalborczyk⁵².

Pora opowiedzieć zatem coś więcej o tej pięknej i niedostępnej pani o „strasznych ustach” (K 575) i ładnych dłoniach. Wanda Mieczysława Starzyńska przyszła na świat 31 XII 1859 w Warszawie, jak informuje odpis aktu jej urodzenia⁵³, najprawdopodobniej przy ulicy Świętojskiej 22⁵⁴. Była córką Ottona Starzyńskiego (1821–1877), adwokata Sądu Apelacyjnego, urzędnika Banku Polskiego, i Władysławy Kazimiery z Zakrzewskich (1839–1919; późniejszej Józefowej Czajkowskiej)⁵⁵. Przodkowie ze strony ojca posiadali wykształcenie prawnicze, mieszkali

dotąd niepublikowane posiadał w zbiorach Tomasz Niewodniczański w Bitburgu w Niemczech; po śmierci kolekcjonera wraz z innymi polonikami trafiły one do Zamku Królewskiego w Warszawie (ogłoszone są po raz pierwszy w aneksie do tego artykułu). Serdecznie dziękuję dr. J a r o s ł a w o w i T r y b u s i o w i, Dyrektorowi Zamku Królewskiego, za udostępnienie listów i zgodę na ich publikację.

- ⁵⁰ W maju i czerwcu 1900 (w Warszawie i w Wolbórcu) powstawały *Sielanka warszawska* oraz *Przerwana sielanka* (dwie części planowanego tryptyku), wydrukowane w „Krytyce” (t. 2 (1900), z. 7) jako *Sielanka. Fragment*. W *Sielance warszawskiej* znajdują się opisy uniesień miłosnych, być może inspirowane romansem ze Szczukową. Zob. też W. S. Reymont: *Sielanka warszawska*. Bibl. Ossolineum, Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900, rkps 6962/1; *Przerwana sielanka*. Jw.
- ⁵¹ Aurelia Szabłowska musiała być w bardzo dobrych kontaktach z Katarzyną Jakimowiczową, skoro jesienią 1900 po rzekomym pokłóceniu się ze swymi rodzicami zamieszkała właśnie u Jakimowiczów – zob. Reymont, list do Kiniorskiego, z 29 X (19)00, K 180.
- ⁵² Zob. W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 28 VI (19)00, K 595. Jan Julian Nalborczyk (1870–1940) – syn Józefa i Franciszki z Szymańskich, artysta rzeźbiarz, autor słynnego, stojącego w Zakopanem popiersia T. Chałubińskiego według projektu S. Witkiewicza.
- ⁵³ Wyciąg z aktu urodzenia USC Warszawa / parafia Nawiedzenia NMP, akt urodzenia nr 260/1861. Alegat do aktu małżeństwa USC Warszawa / parafia św. Aleksandra. Archiwum Państwowe w Warszawie, akt małżeństwa nr 205/1879.
- ⁵⁴ Od jesieni 1859 Starzyńscy mieszkali przy ulicy Świętojskiej 22 (1775) (zob. „Kurier Warszawski” 1859, nr 262, s. 1428) – wcześniej, jak wynika z aktu chrztu Wandy, przy Rynku Starego Miasta 17 – a od lipca 1860 przy ulicy Długiej 22 (551) (zob. jw. 1860, nr 191, s. 1074).
- ⁵⁵ Było to drugie małżeństwo Ottona Starzyńskiego, pierwsza żona Lucyna z Wieczorkowskich zmarła w pologu, w niemowlęctwie zmarł również jego syn Józef Ambroży – zob. „Kurier Warszawski” 1856, nr 5, s. 24.

od dwu pokoleń w Warszawie, matka zaś pochodziła z rodziny ziemiańskiej o tradycjach patriotycznych⁵⁶. Wanda była najstarsza z rodzeństwa⁵⁷. Prawdopodobnie uczęszczała na pensję Józefy z Kraśniewskich Winnickiej w Warszawie⁵⁸.

W dniu 9 (21) X 1879 została wydana za mąż za 10 lat starszego Stanisława Leopolda Szczukę⁵⁹, urodzonego 13 VIII 1848 w Częstochowie⁶⁰, syna Leopolda i Józefy z Rzewuskich, sędziego śledczego miasta Warszawy. Starzyńska pochodząca z zamożnego domu wniosła do małżeństwa duży posag spisany wielostronicową intercyzą. Z tego małżeństwa przyszło na świat pięcioro dzieci: Wanda Władysława (1881–1966; późniejsza żona Juliana Łady, działaczka polityczna), Jadwiga (1882–1941; późniejsza żona Tadeusza Ostrowskiego, *primo voto* Stanisławowa Downarowiczowa), Stanisław (1887–1964; ożeniony z Zofią z Langów, adwokat) i Helena (1888–1965; późniejsza Stanisławowa Nitkowska) oraz dziecko płci żeńskiej bez imienia, zmarłe przy urodzeniu w 1885 roku.

Po ponad 15 latach trwania w małżeństwie Szczukowa postanowiła rozejść się z mężem i wystąpiła o orzeczenie o separacji oraz o zwrot posagu. Po wyjeździe z Warszawy w 1899 roku zamieszkała w Zakopanem. W połowie roku 1903 opuściła je, krótko w 1904 roku zatrzymała się w Warszawie⁶¹, a następnie przeniosła się za granicę – do Szwajcarii. Wreszcie osiadła już na stałe na Lazurowym Wybrzeżu. Przez 40 lat prowadziła w Nicei pensjonat („Pension Slave”, potem „Polonia”, przy reprezentacyjnej Promenade des Anglais 51⁶²) z widokiem na morze. Tam przeżyła obie wojny. Była znana i szanowana przez ludzi kultury i polityków. Wielu sławnych Polaków odwiedzało jej dom, gościła w nim także... Reymontów, którzy w latach dwudziestych lubili jeździć na francuską Riwierę. Dowodzą tego notatki diariuszowe pisarza. Co ciekawe, zawsze identyfikowana jest w nich jako „Szczukowa”, a nie np. „Wanda”⁶³. Przeżyła Reymonta o ponad dwie dekady, zmarła w Nicei 27 I 1947 jako 88-letnia staruszka. W dodatku do wydawanej w Paryżu „Polski Wiernej”, redagowanym przez jej córkę, ukazał się obszerny ne-

⁵⁶ Babką Wandy była Barbara z Czarnowskich Zakrzewska (1810–1891), brała ona czynny udział w powstaniu listopadowym, odznaczona została orderem *Virtuti Militari*. Rodzina przechowywała dokumenty na jej temat. W roku 1902 M. B r e n s z t e j n opublikował w Krakowie broszurę *Barbara Bronisława Czarnowska. Kadet 1-go pułku jazdy Augustowskiej w 1831 roku. Sylwetka biograficzna*, znalazło się tam podziękowanie właśnie dla Wandy ze Starzyńskich Szczukowej i jej córki Jadwigi, z którymi historyk spotkał się na początku 1900 roku w Zakopanem.

⁵⁷ Miała siostry: Lucyne (1861–?), Jadwigę (1863–1863), Bronisławę (1864–1866), Marię (Stefanie) (1869–?; później Stanisławowa Witkowska) i Leontynę (1873–1936; później Romanowa Jeleniewska) oraz brata Fortunata (1866–1939).

⁵⁸ Może tego dowodzić 20 rubli ofiary nadesłane przez Szczukową z Neuchatel w Szwajcarii: „zamiast wieńca na trumnę nieodżałowanej pamięci Józefy Winnickiej, b. przełożonej pensji i najlepszej opiekunki” („Kurier Warszawski” 1906, nr 32, s. 7).

⁵⁹ USC Warszawa / parafia św. Aleksandra. Archiwum Państwowe w Warszawie, akt małżeństwa nr 205/1879.

⁶⁰ USC Częstochowa / parafia św. Zygmunta. Archiwum Archidiecezjalne w Częstochowie, akt urodzenia nr 575/1849 (na marginesie aktu adnotacja o zmianie imienia Józef Leopold na Stanisław Leopold).

⁶¹ W listopadzie 1904 przebywała jeszcze w willi „Polanka” w Zakopanem – zob. „Przegląd Zakoopiański” 1904, nr 2, s. 16.

⁶² Zob. ogłoszenia w gazetach polonijnych, np. „Polonia” 1915, nr 9, s. 8.

⁶³ Zob. R e y m o n t, *Dziennik nieciągły*, s. 247, 285.

krolog, w którym zostały wymienione zasługi Szczukowej jako duchowej przewodniczki kolonii polskiej w Nicei⁶⁴.

Spotkanie Reymonta ze Szczukową zimą 1900 w Zakopanem i pozyskanie jej przychylności było dla pisarza szansą na wejście do świata wyższej kultury, w krąg ludzi świątliwych i znaczących. On sam zdawał sobie sprawę z tego, jak wiele ich oboje dzieli, czego dowodzą słowa z listu: „z krańców diametralnie przeciwnych zeszliliśmy się, spotkali i wspólnie się zwyciężyli – miłością”⁶⁵. Niech nas nie zwiodą jednak retoryczne wzniosłości, szafowanie superlatywami i generalizatorami typu: nigdy, zawsze, wszystko, nikt itp. To styl charakterystyczny dla Reymonta, który poddał się uczuciom, zapalając wyznanie od wyznania. „Płonę jak pochodnia, jak stos”⁶⁶ – pisał rozkochany we własnej imaginacji, we własnych metaforach. Ale tak istotnie czuł – spektakularnie, lecz krótko. Czy planował przyszłość ze Szczukową? Jak świadczą listy, wiedział o jej zobowiązaniach, o mężu, z którym nie miała rozwodu (co akurat dla Reymonta nie stanowiło żadnej przeszkody), o czworgu dzieciach. Wspólne życie z nią gwarantowałoby mu – oprócz świeżości wrażeń erotycznych – również względną stabilność finansową i zdecydowanie lepsze warunki codziennej egzystencji. Szczukowa musiała proponować Reymontowi, by w lipcu, gdy pisarz już odbierze paszport i zlikwiduje swoje sprawy w Warszawie, zamieszkali w tej samej willi (sędzina przeniósł się wtedy z Chramcówek na Łukaszówkę). Mówi o tym wyjątek z listu: „choć ten projekt zamieszkania pod jednym dachem z Tobą oczarował mnie i zahipnotyzował, to jednak nigdy bym się nie zgodził na niego ze względu na Ciebie”⁶⁷ – zapewniał Reymont, argumentując dezaprobatę dla pomysłu Szczukowej okolicznościami obyczajowymi.

Ona wiedziała o nim tyle, ile jej napisał, a napisał: „ja jestem wolny zupełnie [...]” i „jesteśmy oboje w tym położeniu, że wykluczonym jest możliwość oszukiwania się wzajemnego [...]”⁶⁸. A zatem wprowadzał w błąd, choć niewykluczone, że planował wówczas zerwanie z Szabłowską. Los zdecydował inaczej, wtrącając Reymonta w otchłań wstydu, czego dowodzi list, którego całej treści ani datacji nie sposób ustalić, można jednak domniemywać, że jest to reakcja pisarza na zdemaskowanie go przed Szczukową jako narzeczonego innej kobiety, w dodatku meżatki. Poza błaganiami o przebaczenie są w nim rozpacz i rezygnacja. W kolejnych listach zdania w rodzaju: „koniec ze mną zupełny”⁶⁹, „jestem bezwładem woli tak przygnieciony jak głazem”⁷⁰, „straszne przygnębienie i apatia dławi mnie i zabija”⁷¹, „jest mi tak źle, tak źle, że gorzej nie może być”⁷², miały osłabiać winę Reymonta i wzbudzać w adresatce współczucie. Co więcej, swój niecny postępek pisarz myślał zamaskować złym stanem psychicznym wynikającym z wypadku: chciał się

64 Zob. [W. Ładzińska?], nekrolog W. Szczukowej. „Polska Wierna”. Dodatek „Gazetka dla Kobiet” 1947, nr 33, s. 6.

65 Reymont, list do Szczukowej, z 2 VI <1900>, K 588.

66 W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 4 IV 1900, K 576.

67 W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 25 V 1900, K 586.

68 Reymont, list do Szczukowej, z 12 V <19>00, K 582, 583.

69 W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z <VII 1900> [?], K 604.

70 W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 27 XI <19>00, K 607.

71 *Ibidem*.

72 W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 8 I <19>01, K 609.

wydać Szczukowej bezbronny, bezradny, osaczony, zmuszony do rezygnacji z niej. Z każdym następnym listem Reymont stara się nadać korespondencji kierunek przyjacielski, Szczukowa staje się jego powiernicą, bratnią duszą, może nawet rodzajem psychicznej opoki. Pisarz ewidentnie unika drażliwego tematu, nie wspomina o osobistych planach, jedynie opowiada byłej kochance o swojej odysei terapeutycznej od kliniki wiedeńskiej Richarda Krafft-Ebinga po krakowski „Dom Zdrowia” Jana Gwiżdżomorskiego i kwestionuje w ogóle skuteczność medycyny. Dopiero – jak to można wywnioskować z kontekstu – na wyraźną prośbę Szczukowej powraca do sprawy, która ich poróżniła. W ostatnim zachowanym liście ze wspólnej korespondencji, z lutego 1901, Reymont pisze dość rozdrażniony:

Co do pytania o dzień ślubu, powiem szczerze, że sam nie wiem nie tylko dnia, ale i miesiąca – Mówię zupełną prawdę. A ci, co objaśniali Panią, że to miało być w tych czasach, znacznie lepiej wiedzą, niżli ja sam. Przekona się Pani, że prawdę mówię. Ale tak się czuję wyczerpanym niepewnością i tak znużonym przez chorobę, a chwilami i już tak zropaczonym stanem swoim, że przestaję myśleć o wszystkim, bo to wszystko osnuwa mi się kirem i mgłą. Mam uczucie zapadania się w nicosć! Żre mnie tylko żal jeszcze, a żal, że pewnie muszę odejść tak wcześniej. A tyle chciałem, tyle pragnąłem i tyle marzyłem. Nie zrobię nic i odejdę – to więcej niż bolesne⁷³.

Trudno nie dostrzec w owym fragmencie oprócz ogólnego nakreślenia intrygi, czyli doniesienia przez tych „co znacznie lepiej wiedzą” o rzekomym ślubie Reymonta z Szabłowską, co miało uświadomić Szczukową, że została oszukana – także zamanifestowanej obojętności pisarza wobec planów matrymonialnych (w domyśle: sterowanych przez narzeczoną). Jedyne, co go zajmuje, to kontemplacja swego stanu zdrowia i ubolewanie nad zupełną niemożnością tworzenia. Sentymentalny ton pisania o własnej śmierci miał zapewne, wzbudzając litość adresatki, również łagodzić winę wobec niej. Reymont był wszak przede wszystkim literatem i ta aktywność stanowiła o jego istnieniu, budowała jego poczucie wartości. Wyznanie autora wydaje się szczerze, a zmartwienie astenią – naturalne. Z drugiej strony ciekawe, jakimi pobudkami kierowała się Szczukowa, kiedy postawiła drażliwe pytanie o datę ślubu. Czy bezinteresowną szlachetnością? Pytanie to oświetla inne, na które Reymont formułuje taką odpowiedź:

Pyta się Pani ze zwykłą swoją dobrocią, kto czuwa nade mną? Nikt, dobra Pani Wando! Służąca ludzi, u których mieszkam, daje mi herbatę, a ja już sam leżę po dniach całych – W Krakowie chodziłem więcej, ale tutaj leżę. Przyzwyczailem się już do samotności, a potem i drażniłaby mnie czyjaś obecność. Dość mam samego siebie, a tak musiałbym myśleć i o tych, co by czuwali nade mną. Narzeczonej mojej w Warszawie nie ma – powróci dopiero na Wielkanoc, to jest wtedy, kiedy mnie znowu tutaj nie będzie, tak się nieszczęśliwie składa⁷⁴.

Bardzo interesująca okazuje się owa wymiana pytań i odpowiedzi, niby wynikających z grzeczności, i w kontekście wydarzeń sprzed roku – dość znacząca. Nie można wykluczyć, że Szczukowej ciągle zależało na Reymoncie, stąd jej zainteresowanie, podpytywanie, jemu zależało zaś chyba już tylko na tym, by w oczach sędziny nie wydawać się skończonym blagierem i uwodzicielem. Liczył się z jej

⁷³ W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 8 II [19]01. Kolekcja dra T. Niewodniczańskiego, dep. Zamku Królewskiego w Warszawie, rkps 15956, nr inw. 73.

⁷⁴ *Ibidem*.

opinia, ale małe jest prawdopodobieństwo, by chciał kontynuować tę relację, był zmienny w uczuciach – silnych, lecz krótkotrwałych.

Prześledzenie wydarzeń z roku 1900, które stały się udziałem autora *Ziemi obiecanej*, a które wiążą się z jego pobytami w Zakopanem i romansiem z sędzią Szczukową, pozwoliło na znaczne uzupełnienie biografii pisarza. Odnotowane w periodykach galicyjskich odczyty Reymonta poszerzyły wiedzę o jego aktywnościach twórczych z tego okresu, umożliwiając doprecyzowanie dat powstania dzieł, ich pierwocin lub poniechanych projektów. Relektura korespondencji Reymonta ze Szczukową wraz z nowymi źródłami archiwalno-czasopiśmienniczymi (nieznane listy, dokumenty dotyczące Szczukowej, adnotacje i artykuły prasowe) pozwoliła na weryfikację dawnych ustaleń i na rekonstrukcję pełniejszego obrazu tej ciekawej relacji, która według Jodełki-Burzeckiego była ogromną szansą Reymonta. W komentarzu badacza da się odczuć nutę goryczy: gdyby nie katastrofa kolejowa, nie doszłoby do katastrofy życiowej (taki ma wydźwięk tytuł owego wprowadzenia *Miłość i katastrofa [...] – dosłowny i metaforyczny*), inaczej mogłaby potoczyć się obiecująca znajomość Reymonta ze Szczukową, inaczej również jego kariera literacka. Wyrażna niechęć Jodełki-Burzeckiego do żony pisarza, która – zdaniem badacza – dławiała i redukowałą pod każdym względem wielkiego twórcę, odezwie się jeszcze echem w jego rozpoznaniach dotyczących późniejszej relacji Władysława S. Reymonta z Julią Lewinson Niemierą.

**Listy W. S. Reymonta do Wandy Szczukowej, Zamek Królewski
w Warszawie – Muzeum, Kolekcja dr. Tomasza Niewodniczańskiego,
(rkpsy 15955, 15956), dep. Deutsch-Polnische Stiftung Kulturpflege
und Denkmalschutz**

1

Kraków, 26 X [19]00
Ulica Siemiradzkiego nr 1
„Dom Zdrowia” Dr. Gwiazdomorskiego¹

Pani Wando.

List Pani czekał już na mnie we Wiedniu².

Nie odpisałem zaraz, bo nie miałem ani sił, no i nie wiedziałem, co się tam ze mną stanie, gdzie się ulokuję itp. Cztery dni chodziłem po doktorach, a skończyło się na tym, że wprost uciekłem z kliniki Krafft-Ebinga³ i przyjechałem do Krakowa.

Nie wierzę ja i w tutejsze powagi, bo w ogóle nie wierzę w medycynę, ale wyda mi się, że tutaj, pomiędzy swoimi, w innej, bliższej atmosferze – zrobi mi się lepiej.

Tam leżałem, a to mnie doprowadzało do szaleństwa, że nie traktują mnie jako cierpiącego człowieka, a jako specjalną, dosyć ciekawą z ich punktu, chorobę...

Białem się ich, literalnie się białem, miałem takie głupie uczucie strachu przed nimi, jako przed śmiercią. Dlatego uciekłem⁴.

Prócz tego poraziła mnie i kosztowność wiedeńskiej kuracji.

Dość, że siedzę tutaj.

Zamknąłem się w „Domu Zdrowia” a leczy mnie Dr Nadrowski⁵ elektroterapią, bo do hydroterapii mam wstręt niepokonany i obawę.

Pozostanę tutaj ze dwa miesiące. Gdy się zbiorę na siłach, a śniegi już pokryją Zakopane, to tam przyjadę na jaki dzień.

Gdyby Pani była w Krakowie, to byłbym prawdziwie szczęśliwym, jeślibym mógł Panią zobaczyć⁶.

[W] to wszystko, co Pani pisała w swym liście o swojej życzliwości i bezinteresowności – głęboko wierzę i całym sercem przyjmuję. Nie mogę odpowiedzieć szerzej, bo już mi ręce wypowiadają posłuszeństwo, a raczej nerwy.

Tutaj u mnie tak cicho, cicho, prawie cały dzień siedzę w zakładzie, wychodzę tylko 5–7.

Co się dzieje z p. Jadźką⁷?

Więc całą zimę w Zakopanem! Ja mam również ogromną chęć poszukania tam mieszkania.

Nie, już nie mogę pisać.

Całuję Pani dobre ręce z całą i najgłębszą i najszczerzą przyjaźnią.

Sługa Wł. R.

P. Jadzi serdeczne pozdrowienia.

Silnie pożółkły, pierwotnie biały papier papeteryjny, ze śladami zawilgoceń, 2 karty formatu 249 × 199 mm złożone na pół, pierwsza zapisana dwustronnie, druga jednostronnie; atrament czarny.

- 1 Jan Gwiażdmoński (1854–1906) – syn Jana i Eufemii z Kaczmarskich, lekarz krakowski, był założycielem prywatnej lecznicy „Dom Zdrowia”, zlokalizowanej przy ul. Siemiradzkiego 1. Mogła pomieścić do 30 pacjentów.
- 2 Po 3-tygodniowej kuracji w Szpitalu Praskim w Warszawie przy ówczesnej ulicy Aleksandrowskiej, gdzie znajdował się pod opieką lekarzy: Bolesława Jakimiaka, Michała Dehnela, Edwarda Zielińskiego, Jana Rauma, wyjechał Reymont do Wenecji w towarzystwie Antoniego Langego. Następnie leczył się bardzo krótko w klinice Richarda Krafft-Ebinga w Wiedniu. Do Krakowa dotarł około połowy października i poddał się leczeniu w „Domu Zdrowia”, był również, z inicjatywy Gwiadomorskiego, diagnozowany u profesora neurologii Emanuela Mendla w Berlinie. Z kontekstu wynika, że Szczukowa знаła plan wyjazdowy Reymonta.
- 3 Richard Krafft-Ebing (1840–1902) – niemiecko-austriacki psychiatra, neurolog, seksuolog i kryminolog, szczególnie zajmowały go zagadnienia z patologii seksualnej. Reymont pozostał kilka dni w kierowanej przez niego II Klinice Psychiatryczno-Neurologicznej Uniwersytetu Wiedeńskiego.
- 4 W podobnym tonie W. S. Reymont skarżył się w liście z 29 X 1900 M. Kiniorskiemu (W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*. Oprac. B. Koc. Warszawa 2002, s. 179. Zob. też W. S. Reymont, list do F. Rejmenta, z 28 X 1900. W: W. S. Reymont, *Listy do rodziny*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna. Wstęp, przypisy B. Kocówna. Listy do W. Szacznajdra oprac. S. Rutkowski. Warszawa 1975, s. 132): „Nie będę Ci opisywał eposu spacerów moich po doktorach. Skończyłem na Krafft-Ebingu. Dość, że gdy już miałem się zamknąć w sanatorium specjalnym – uciekłem. Bałem się tam pozostać. Wierz mi, że się bałem. Na pewno byłbym pod okiem tamtych sław zdechnął, właśnie może dlatego, że to sławy”.
- 5 Omyłka Reymonta w nazwisku (pisarz zapamiętał je prawdopodobnie ze słyszenia). Chodzi o Mieczysława Nartowskiego (1868–1929), neurologa i psychiatrę zatrudnionego wówczas w krakowskim „Domu Zdrowia”, który leczył Reymonta od października do grudnia 1900 roku. W roku 1901 Nartowski wydał podręcznik akademicki *Elektrodiagnostyka i elektroterapia*. Świadectwo lekarskie sporządzone przez niego dla Reymonta opublikował W. Kotowski (*Rok 1900 – katastrofa ko-*

lejowa Reymonta. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 194–195. Zob. też W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*. Oprac. B. Utkowska. Kraków 2009, s. 188, przypis 4).

⁶ Szczukowa raczej nie odwiedziła Reymonta.

⁷ Jadwiga Szczuka – wówczas 18-letnia córka Wandy Szczukowej, którą Reymont poznał w Zakopanem. Pisarz lubił Szczukównę, występował obok niej w teatrze amatorskim w stolicy Tatr zimą 1900, często wspominał o niej w listach do jej matki, przysyłał pozdrowienia.

2

Sobota, 8 II [19]01

Leszno 52. m 5¹

Pani Wando.

Nie odpisywałem, bo literalnie nie mogłem. Od powrotu do Warszawy² jest mi znacznie gorzej, większą część czasu leżę w łóżku i w takiej niemocy, że do niczego zdolny nie jestem, a już o pisaniu nie może być nawet mowy, bo myśli tak zebrać mi trudno. Za dobre listy dziękuję Pani serdecznie.

Co do pytania o dzień ślubu, powiem szczerze, że sam nie wiem nie tylko dnia, ale i miesiąca³ – Mówię zupełną prawdę. A ci, co objaśniali Panią, że to miało być w tych czasach, znacznie lepiej wiedzą, niżli ja sam.

Przekona się Pani, że prawdę mówię. Ale tak się czuję wyczerpanym niepewnością i tak znużonym przez chorobę, a chwilami i już tak zrozpaczonej stanem swoim, że przestaję myśleć o wszystkim, bo to wszystko osnuwa mi się kirem i mgłą. Mam uczucie zapadania się w nicość! Żre mnie tylko żal jeszcze, a żal, że pewnie muszę odejść tak wcześnie. A tyle chciałem, tyle pragnałem i tyle marzyłem.

Nie zrobię nic i odejdę – to więcej niż bolesne.

Siedzę jeszcze w Warszawie – a jak jeszcze długo? Nie wiem. Myślę, że w końcu lutego, a najdalej w początkach marca wyjadę⁴.

Ale w każdym razie będę w Zakopanem⁵. Choćby na godzin kilka, a przyjechać muszę. Wtedy przywiozę listy [?] ⁶.

Doktorzy wypędzają mnie do południowej Francji, do Arcachon⁷, na długi czas, może kilkoletni, a stamtąd to już ja sam wybiorę się na tę drugą stronę –

Pyta się Pani ze zwykłą swoją dobrocią, kto czuwa nade mną? Nikt, dobra Pani Wando! Służąca ludzi, u których mieszkam⁸, daje mi herbatę, a ja już sam leżę po dniach całych - W Krakowie chodziłem więcej, ale tutaj leżę. Przyzwyczailem się już do samotności, a potem i drażniłaby mnie czyjaś obecność. Dość mam samego siebie, a tak musiałbym myśleć i o tych, co by czuwali nade mną. Narzeczonej mojej w Warszawie nie ma – powróci dopiero na Wielkanoc, to jest wtedy, kiedy mnie znowu tutaj nie będzie⁹, tak się nieszczęśliwie składa. To tyle o mnie, ale co słyhać u Pani?

Czy równie wesoło przechodzi ta zima, jak poprzednia w Zakopanem¹⁰?

Czy wiele Panie bywają?

Czy dużo osób?

Chciałbym pytać o nich, ale już sił nie mam. Już mi pióro z rąk wylatuje.

Więc tylko całuję ręce Pani i ślę serdeczne pozdrowienia Pannie Jadzi.

Sługa

Wł. S. Reymont

Silnie pożółkły, pierwotnie biały papier papeteryjny, ze śladami zawilgoceń, 2 karty formatu 249 × 199 mm złożone na pół, zapisane dwustronnie; atrament czarny.

- ¹ Mieszkanie to wynajmował Reymont jeszcze przed katastrofą. Oznacza to, że najpewniej wcale go wcześniej nie zlikwidował, jak twierdzi T. Jodełka-Burzecki (*Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*. Wstęp w: W. S. Reymont, *Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1978, s. 13).
- ² Do Warszawy powrócił Reymont w początkach grudnia 1900, planował poddać się rekonwalescencji w lecznicy doktora Ludwika Dydyńskiego przy ul. Bagatela 6.
- ³ Sprawa unieważnienia małżeństwa Aurelii Szablowskiej przeciągnęła się do lata roku następnego. Uroczystość zaślubin miała miejsce dopiero 15 VII 1902. Świadcami byli znany krakowski malarz Włodzimierz Tetmajer i Michał Siedlecki, filozof, zoolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego – zob. USC Kraków / parafia św. Szczepana. Archiwum Narodowe w Krakowie, akt małżeństwa nr 61/1902.
- ⁴ W początkach marca Reymont udał się do Włoch, zatrzymał się m.in. w Mediolanie, Florencji, Sorrento, Rzymie, Neapolu, Amalfi, skąd adresował listy m.in. do brata Franciszka i siostry Katarzyny. Była to więc podróż obfitująca w częste zmiany miejsc zamieszkania, zważywszy na stosunkowo niedługi czas. Pisarz powrócił do Warszawy w początkach maja.
- ⁵ Do Zakopanego przyjechał Reymont wraz z narzeczoną na przełomie maja i czerwca 1901; oboje zatrzymali się w willi Kulięga – zob. „Przegląd Tatrzński” 1901, nr 23, s. 204.
- ⁶ Prawdopodobnie to wówczas oddał Szczukowej jej listy adresowane do niego, o które prosiła – zob. W. S. Reymont, list do W. Szczukowej, z 8 I <19>01, K 609. To zdanie z listu kończył znak zapytania. Został on celowo zamazany przez nadawcę, ale można go odczytać.
- ⁷ Arcachon – miasto w południowo-zachodniej Francji nad Zatoką Biskajską, słynące z uroczych kąpielisk i łagodnego klimatu. Projektu Reymont nie zrealizował.
- ⁸ Nie udało się ustalić, od kogo wynajmował to mieszkanie Reymont. Właścicielem kamienicy przy ul. Leszno 52 (676) był w 1889 roku Władysław Frąckiewicz.
- ⁹ Mijało się to z prawdą. Szablowska przyjechała do Reymonta do Sorrento, a potem się już nie rozłączali.
- ¹⁰ Aluzja Reymonta do imprez kulturalnych (rautów, bali, spektakli amatorskich, koncertów itp.), które odbywały się w Zakopanem w pierwszym kwartale 1900 roku, a w których oboje uczestniczyli.

Abstract

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ University of Łódź
ORCID: 0000-0002-1943-6694

BEFORE THE ACCIDENT WŁADYSŁAW S. REYMONT AND WANDA SZCZUKOWA DE DOMO STARZYŃSKA

The aim of the article is primarily a reconstruction of events from the first part of the year 1900 (and their consequences), namely of the time when Władysław S. Reymont stayed in Zakopane and started a relation with Wanda Szczukowa, *de domo* Starzyńska. The paper contains not only pieces of information about their liaison and its perturbations, but it also attempts to reconstruct Reymont's intellectual and artistic activities week after week, with respect to situational and social contexts. These issues have not until now been researched.

In principle, the paper is of verificatory, corrective, and complementary character (due to new sources and renewed detailed analysis of Zakopane press) to the previous establishments, due to which episodes from the writer's life can be provided with details.

The paper contains an edition of unknown to this day Reymont's letters to Szczukowa treasured in the collections of the Royal Castle in Warsaw.

SPOLSZCZONA „ODYSEJA” ANTONIEGO LIBERY

Homer, ODYSEJA. Spolszczył i opracował Antoni Libera. Wstęp (*Od Tłumacza*), przypisy tłumacza, indeks postaci i miejsc Antoni Libera. Posłowie Ryszard Legutko. Warszawa 2024. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 488.

Czytelnik opublikowanej niedawno *Odysei* znalazł się w nie lada kłopotcie. Jeśli chciał się zapoznać z nowym przekładem tego Homeroowego eposu, wielce się rozczaruje, gdyż Antoni Libera jedynie „podjął próbę ułożenia *Odysei* po polsku [...]” (wstęp, s. 10). Natychmiast bowiem rodzi się natrętne pytanie, po co czytać (układać) jakąś polską wersję *Odysei*, skoro grecka jest arcydziełem, tłumaczonym na język polski, mniej lub bardziej udanie, już parokrotnie? Można się domyślać, że, przypuszczalnie, Libera najpierw podjął śmiały zamiar przygotowania nowego przekładu eposu, ale widząc końcowy efekt, nie potrafił inaczej go określić, jak właśnie „spolszczenie”, czyli próbę oddania w języku polskim treści *Odysei*, ubranej przezeń w przedziwną szatę wersyfikacyjną, nadto z dumą eksponowaną. Jej omówieniu poświęca bowiem cały wstęp *Od Tłumacza* (jednak „tłumacza”?), który ma przysposobić czytelnika do lektury polskich wierszy Homera. Przywołuje zatem wspaniałą tradycję heksametru Mickiewicza (*Pieśń wajdeloty*) i Norwida (*Bema pamięci żałobny-rapsod*) i pragnie do niej wprost nawiązywać w swoim spolszczeniu, ponieważ dręczy go pytanie: „dlaczego *Odyseja* nie istnieje dotychczas w formie czystego heksametru polskiego [...]”? Tłumaczy więc, na czym ów „czysty heksametr” (Mickiewiczowski?) polega, a wyjaśnienie to daje się sprowadzić do stwierdzenia, że mamy z nim do czynienia w przypadku takiego wiersza, w którym występuje 6 sylab akcentowanych ze stałą średniówką dzielącą cały wiersz już to po jego 7, już to po jego 8 sylabach (rzadko, jak podkreśla, średniówka dzieli wiersz na 7 i 9 sylab), czyli tworzy wiersz 14-, 15- albo 16-sylabowy (nawiasowo przypomnę, że heksametr Homera liczy od 12 do 17 sylab). Naturalnie poprawny heksametr powinien zaczynać się od zgłoski akcentowanej (jak u Mickiewicza i Norwida). Jednak Libera w swym dążeniu do „czystego heksametru” wprowadza w przyjętym przez siebie wierszu rozwiązania, które nie są zgodne z Mickiewiczowskimi. Mianowicie nieraz umieszcza na początku heksametru zgłoskę nieakcentowaną i często po średniówce nie wprowadza słowa akcentowanego na pierwszej sylabie. Przykładów na tego rodzaju odstępstwa można by dać bardzo, bardzo wiele. Ograniczę się do pokazania ich tylko kilku, zaczerpniętych z początku pieśni pierwszej, by nie powtarzały się takie same *exempla*. Już w wierszu 3 czytamy: „I wiele miast odwiedził, i spotkał setki ludzi”, a dalej:

I musiał walczyć o życie || i powrót swych towarzyszy; [w. 6]

Bo, nazbyt pewni siebie, || zginęli przez głupotę, [w. 8]

W tym czasie, kiedy wszyscy, || co uszli cało z wojny [w. 12]

On jeden, choć także tęsknił || za swoją ziemią i żoną,
Przebywał w mrocznej jaskini || u boskiej nimfy Kalipso, [w. 14–15]

A przecież wszyscy bogowie || pragnęli jego dobra! [w. 20]

Przyjmował od nich ofiarę || ze stu baranów i byków;
I bawił się, ucztował. ||

Tymczasem inni bogowie [w. 25–26]

Przykłady te ilustrują złamanie obu wspomnianych reguł budowy „czystego heksametru”. Z kolei równie częste jest naruszenie przez Libereę jednej z tych zasad, np.:

Których wszelako nie zdołał || ocalić od zagłady, [w. 7]

Zjadłszy woły Heliosa, || potomka Hyperiona. [w. 9]

Jeden ich szczep na wschodzie, || a drugi na zachodzie. [w. 24]

Można powiedzieć, że Libera zgodnie z Mickiewiczowskimi regułami w pierwszych 26 heksametrach prawidłowo zbudował zaledwie sześć wierszy: 1, 5, 10, 17, 21 i 22. Trudno bowiem uznać za poprawny choćby wiersz 2: „Który, zburzywszy Troję, || wiele lat błędził po świecie”, ponieważ gdy postawimy średniówkę po „Troję”, to „lat” będzie stanowiło nieuzasadniony atonon. Podobną niezręczność znajdziemy też *exempli gratia* w pieśni VI: „Tak i on, boski Odys, nie bacząc na swą nagość” (w. 137), ponieważ „boski” stanie się wyrazem nieakcentowanym, chyba że przeczytamy: „**takion**”.

Niefortunne jest także kładzenie dwóch akcentów w wyrazie 4-sylabowym: „I poznał ich zwyczaj, || **charaktery** i myśli” (I, w. 4), albo kończenie wiersza 1-sylabowym wyrazem akcentowanym: „Ale, boska Kalliope, zacznij od czego chcesz” (I, w. 11), co jest heksametryczną anomalią, ale nie czymś wyjątkowym u Libery, bo i gdzie indziej mamy z nią do czynienia, np.: „Aż ten się w końcu zawahał, czy przypaść do jej stóp” (VI, w. 144) (a ponadto to niejedyne, jak zobaczymy, przewrnięcie w tym spolszczeniu oryginalnego wiersza), lub: „Od razu ją poznała || i wypuściła z rąk” (XIX, w. 475). Nierzadko pojawiają się inne „metryczne” osobliwości. Nieznośne jest chociażby traktowanie spójnika „i” jako wyrazu akcentowanego po średniówce (nie mówiąc już o początku wiersza); owszem, kiedy tłumaczy się heksametrem polskim, wyjątkowo, gdy nie widać żadnego wyjścia, może zdarzyć się konieczność takiego zaakcentowania „i”, ale u Libery okazuje się to niemal regułą, która czasami sprawia, że w jednym i tym samym wierszu ów spójnik stanowi raz atonon, a innym razem ma akcent, np.: „Chwyliła lejce i bat, || i smagnęła nim muły” (VI, w. 83), gdzie napotkamy jeszcze – albo dodatkowy błąd, ponieważ akcentowany „bat” sąsiaduje tu z akcentowanym po średniówce „i”, albo, jeżeli poprawnie zaakcentujemy dopiero „smagnęła”, powstanie „5-stopowiec” zamiast heksametru. I kolejny przykład „metrycznych” niezręczności: „Nie jesteś zły ani głupi, || a więc z pewnością wiesz, / Że Zeus Olimpijski rozdziela ludziom łaski” (VI, w. 195–196).

Podsumowując można stwierdzić, że heksametrów niepoprawnie zbudowanych znajdziemy w tym spolszczeniu całe mnóstwo! Widać, że Libera najwyraźniej nie odróżnia heksametru Mickiewiczowskiego od polskiego odpowiednika heksametru greckiego, którego główną zasadą, podobnie jak w Homerowym heksametrze, jest to, że jego druga połowa po średniówce nie zaczyna się od zgłoski akcentowanej. Skoro zaś ktoś pragnie budować jakieś czyste heksametry, powinien zapoznać się przede wszystkim z uwagami, jakie na ten temat sformułowali swego czasu Stefan Srebrny oraz Zofia Abramowiczówna, jego uczennica¹.

Można by nad owymi wersyfikacyjnymi niedostatkami w spolszczeniu Libery przejść możliwie obojętnie, ale to on sam do kwestii wersyfikacyjnych przywiązuje ogromną wagę, poświęcając ich omówieniu w zasadzie cały wstęp od tłumacza². Na dodatek, kiedy zapoznał się z przekładami *Odysei* poprzedników, stwierdził:

nie bez zdziwienia [...], że te, które przyjęły za metrum heksametr, nie stosują się jednak do ścisłych reguł Mickiewicza [...], a traktują je swobodnie, przez co generują wiersz „heksametropodobny” [...]. [wstęp, s. 9]

Otóż sam Libera, jak widzieliśmy, stosuje się do owych „ścisłych reguł” tylko w niewielkim stopniu! Ale to niejedyne jego przewinienie. Jeszcze surowiej należy ocenić to, co zrobił z tekstem poematu Homera. Zapewne miał świadomość swych translatorskich niedostatków, skoro nie zdecydował się na przetłumaczenie *Odysei*. W każdym razie podkreślić należy, że spolszczona wersja poematu tak bardzo odbiega od greckiego oryginału, iż za jakąś formę przekładu uznać jej niepodobna. Aby nie być gołosłownym, podam kilka przykładów zaczerpniętych na początek z *prooimion*, czyli wstępnej partii Homerowego eposu.

Już w brzmieniu wiersza 1, jakże ważnego dla tematu całej epepeji, Libera dopuszcza istotne odstępstwo od oryginału. Powiada bowiem: „Muzo, pomóż wyśpiewać los przemyślnego męża”. Tymczasem w tekście greckim nie ma ani „losu”, ani próśby o boskie wsparcie. Czytamy tam bowiem: „ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη [...]”³, czyli dosłownie: „męża opiewaj mi, Muzo, wielce obrotnego (przemyślnego), który bardzo wiele (długo) / tułał się (błądził)”⁴. W swym spolszczeniu Libera brnie dalej, pisząc: „zburzywszy Troję” (w. 2), podczas gdy w oryginale mowa jest o zburzeniu „świętego grodu Troi” („Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον”);

¹ S. Srebrny, *Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej*. „Przegląd Warszawski” 1924, nr 30. – Z. Abramowiczówna, *Nad najnowszą polską „Iliadą”*. „Eos” 1964, fasc. 2. Tekst Pani Profesor stanowi omówienie *Iliady* w przekładzie i opracowaniu I. Wieniewskiego oraz z rysunkami T. Terleckiego (Londyn 1961).

² Już tylko dla ścisłości wskażę jeszcze na ewidentną pomyłkę w zdaniu (wstęp, s. 8): „o charakterystycznym brzmieniu heksametru polskiego decyduje tak zwany spadek adoniczny, czyli następstwo trocheja po daktylu (u – – u –), które zachowywane jest z żelazną konsekwencją”. Otóż podany schemat jest błędny: nie ma w nim w ogóle daktyla (– u u), a wpisane na końcu znaki „u –” określają jamb, a nie trochej; ponadto chyba trudno byłoby w polskim heksametrze upierać się przy „trocheju”, a nie na przykład przy spondeju (– –), który przecież akcentowany byłby tak samo.

³ Tu i dalej tekst grecki według wydania: Homeri *Odyseia*. Recognovit H. van Thiel. Hildesheim – Zürich – New York 1991.

⁴ Dla porównania: wiernie i heksametrem polskim wiersz ten przetłumaczył R. R. Chodkowski (Homer, *Odyseja*. Przekł., wstęp, przypisy R. R. Chodkowski. Lublin 2020): „Męża opiewaj mi Muzo, pełnego pomysłów, co wiele / błądził [...]”.

„i spotkał setki ludzi” (w. 3), podczas gdy w oryginale mamy: „καὶ νόον ἔγνων” (sc. „πολλῶν δ’ ἀνθρώπων”), tj. „poznał usposobienie (mądrość)” (sc. „wielu ludzi”); a spolszczenie wiersza 4 w brzmieniu: „I poznał ich zwyczaje, charaktery i myśli”, w ogóle ma się nijak do czwartego heksametru oryginału: „πολλὰ δ’ ὄ γ’ ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν”⁵. Dalej pojawia się „wszelako” zamiast „choć bardzo pragnął” („ἰέμενός περ”) oraz „od zagłady” (sc. „ocalić”; jeśli już, to „od zguby”), w wierszu 7. Natomiast w wierszu 10 mamy: „nie pozwolił cieszyć się im powrotem”, zamiast „odebrał im dzień powrotu” („ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ”) i wreszcie w ostatnim, jedenastym wierszu *prooimion* czytamy: „boska Kalliope”, zamiast „bogini, córka Zeusa” („θεά, θυγάτηρ Διός”), co jest na dodatek niezręcznym anachronizmem, ponieważ Homer imion Muzy jeszcze nie wspomina. Niewykluczone jednak, że pragnął Libera w zawołowany sposób podjąć z czytelnikiem pewną grę, rozpoczętą razem z tłumaczeniem pierwszego wiersza eposu. Mogła ona polegać na poddaniu mu sugestii, że Muza wcale nie miała pomagać Homerowemu pieśniarzowi, lecz jego tłumaczowi w podjętym przezeń wysiłku, i niechby to była właśnie ta Muza, czyli opiekunka poezji epickiej, która niechby w dowolnym momencie zechciała łaskawie wejrzeć w pracę tłumacza, zwłaszcza w najtrudniejszych chwilach, bo przecież jakoby pierwszy wdzierał się on „na skałę pięknej Kalijopy”, że odwołam się do mistrza Kochanowskiego. Jeśliby tak było, to okazałoby się, że w rzeczywistości Muza zdrzemnęła się po wielokroć, a nam pozostałby niesmak po owej bufonadzie translatorskiej.

Mógłbym doprawdy cytować dziesiątki takich miejsc, które ilustrują niefrasobliwość Libery w stosunku do brzmienia Homerowych wierszy. Jednak przytoczę jeszcze tylko parę losowo dobranych przykładów – nie, by nimi epatować, ale żeby bardziej uwypuklić wspomnianą niedbałość „tłumacza”.

Exempli gratia przyjrzyjmy się zatem scenie ze słynnej pieśni VI, w której dochodzi do spotkania Odyseusza z Nauzykaą:

στῆ δ’ ἄντα σχομένη· ὁ δὲ μερμήριξεν Ὀδυσσεύς,
ἢ γούνων λίσσοιτο λαβῶν εὐώπιδα κόουρη,
ἢ αὐτὸς ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλχίοισι
λίσσοιτ’, εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἴματα δοίη.
ὣς ἄρα οἱ φρονέοντι δόασατο κέρδιον εἶναι,
λίσσεσθαι ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλχίοισι,
μή οἱ γούνα λαβόντι χολώσαιτο φρένα κόουρη. [w. 141–147]

Tak więc stała spokojnie naprzeciw **nadchodzącego**,
Aż ten się w końcu zawahał, czy przypaść do jej stóp,
Aby poprosić o odzież i o wskazanie drogi,
Czy jednak uczynić to z niejkiej odległości.
Doszedł szybko do wniosku, że będzie jednak lepiej,
Gdy ją poprosi z daleka, **nie przypadając do kolan**.
Bo dotyk mógłby ją spłoszyć, a może nawet rozgniewać. [w. 143–149]

Wyłuszczenia w tekście sygnalizują niezręczności Libery i jego odstępstwa od tekstu *Odysei* (nie wszystkie, bo czasem zmienia w swym spolszczeniu sens ory-

⁵ Znacznie lepiej ten wiersz przetłumaczył Chodkowski (*ibidem*): „Wiele cierpień w swym sercu doznał także na morzu”.

ginału tak dalece, że trudno je wyodrębnić, a nawet opuszcza niektóre słowa oryginału). Trzeba więc zapytać – gdzie tu choćby cień poezji Homera? Nie dość, że pojawiają się nieznośne prozaizmy, to na dodatek spolszczenie do tego stopnia mija się z oryginałem, że śmiało można powiedzieć, iż otrzymujemy tekst autorstwa Libery, a nie arcypoety! I z taką sytuacją mamy do czynienia niemal na każdym kroku. Oto wiersze z tej samej pieśni, w których Nauzykaa przedstawia się Odyseuszowi, mówiąc:

ἄστυ δέ τοι δεῖξω, ἐρέω δέ τοι οὖνομα λαῶν·
Φαίηκες μὲν τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν,
εἰμὶ δ' ἐγὼ θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,
τοῦ δ' ἐκ Φαίηκων ἔχεται κάρτος τε βίη τε. [w. 194–197]

To zaś próba przekładu greckiego oryginału:

Gród ci zaiste pokażę i nazwę ludu wymienię;
miastem tym Feakowie władają oraz tą ziemią,
jam zaś jest córka wielkodusznego Alkinoosa,
jego zaś moc i siła pochodzą od owych Feaków.

Natomiast w spolszczeniu Libery heksametry te oddane są następująco:

[...] Powiem ci, dokąd trafieś,
I zaprowadzę do miasta. Jesteś na wyspie Feaków,
A masz przed sobą córkę ich króla Alkinoosa. [w. 202–204]

Po czym Nauzykaa zwraca się tak do służebnic (w. 199): „στῆτέ μοι ἀμφίπολοι· πόσῃ φεύγετε φῶτα ἰδοῦσαι [stójcie, me służki, gdzie uciekacie na widok mężczyzny?]”. W spolszczeniu Libery brzmi to przedziwnie, ot, jakby jakieś współczesne dziewczę zagadnęło swoje koleżanki, a mianowicie: „Hej, co się z wami dzieje? Dlaczego uciekacie?” (w. 206).

Ważny dla zrozumienia poetyki Homera jest np. fragment pieśni VIII, w którym Odyseusz komplementuje występ pieśniarza Demodokosa. Bohater tak go chwali:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομαι ἀπάντων·
ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων.
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀεῖδεις,
ὄσσοι ἔρξαν τ' ἐπαθόν τε καὶ ὄσσοι ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας. [w. 487–491]

Co w przekładzie na heksametry polskie może przyjąć brzmienie:

Demodokosie, daleko nad wszystkich śmiertelnych cię chwale;
Muza, córka Dzeusowa, uczyła cię albo Apollon;
Nader składnie bowiem nam śpiewasz o doli Achajów,
ile zdziałali i co wycierpieli, i jak się trudzili;
jakbyś sam tam był lub od kogoś innego usłyszał.

Natomiast w spolszczeniu zaproponowanym przez Libereę fragment ten zajmuje sześć wierszy i brzmi następująco:

Śpiewaku, z wszystkich ludzi cenię ciebie najwyżej.
Bo będąc uczniem Muz i wychowankiem Apolla,
Układasz piękne pieśni o historii Achajów –
O ich czynach i trudach, i okropnych cierpieniach,

Jakich zaznali na wojnie – jakbyś tam z nimi był
Albo to od nich usłyszał. Idź w takim razie dalej: [w. 493–498]

Na owym przykładzie widać, że z wielką ostrożnością należy podchodzić do numeracji wierszy w spolszczeniu Libery. Tutaj różnica w stosunku do oryginału wynosi aż sześć linijek! Jaki to zatem może być kłopot dla kogoś, kto chciałby znaleźć w polskim tekście poszukiwane miejsce z Homera. Znowu mamy też przykład wiersza z akcentowanym wyrazem jednozgłoskowym na jego końcu i znowu mamy przeinaczenia i opuszczenia w stosunku do greckiego oryginału.

Spójrzmy na inną scenę, zgola przejmująca: oto Odyseusza w jego własnym domostwie rozpoznaje tylko stary pies, Argos. Słowa Homera, który opowiada o tym krótkim, lecz poruszającym spotkaniu:

Ἄργον δ' αὖ κατὰ μοῖρ' ἔλαβεν μέλανος θανάτοιο,
αὐτίκ' ἰδόντ' Ὀδυσῆα ἑικοστῶ ἐνιαυτῶ. [XVII, w. 326–327]

– można tak przetłumaczyć w heksametrach polskich:

Ciemna śmierć zabrała Argosa z mojrzy wyroku
zaraz potem, jak poznał Odysa po latach dwudziestu.

Co proponuje zaś w swym spolszczeniu Libera?:

A Argos – skoro wyczuł i ujrział swego pana
Po prawie dwudziestu latach – zamknął oczy i zdechl. [w. 325–326]

Sic! Na dobitkę znów pojawia się na końcu „heksametru” jednozgłoskowy wyraz akcentowany. I spójrzmy na jeszcze jedną słynną scenę. Właśnie Eurykleja rozpoznała bliznę na nodze Odyseusza i jej serce przejęło uczucie bólu i radości:

τὴν δ' ἅμα χάριμα καὶ ἄλγος ἔλε φρένα, τὼ δέ οἱ ὄσσε
δακρυόφιν πλησθεν, θαλερῆ δέ οἱ ἔσχετο φωνή.
ἀγαμένη δὲ γενείου Ὀδυσσῆα προσέειπεν·
ἥ μάλ' Ὀδυσσεύς ἐσσι, φίλον τέκος· οὐδέ σ' ἐγὼ γε
πρὶν ἔγνω, πρὶν πάντα ἄνακτ' ἐμὸν ἀμφαράσθαι. [XIX, w. 471–475]

– w przekładzie można by heksametrom polskim nadać takie brzmienie:

Serce jej jednocześnie i ból, i radość przejęły,
łzy napłynęły do oczu, a głośny okrzyk wstrzymała,
i podbródka Odysa dotknawszy, tak przemówiła:
„Chłopcze drogi, tyś jest zaiste Odysem, którego
nie rozpoznałam, nim nie dotknęłam cię, panie, całego”.

Natomiast pod piórem Libery odnośne wiersze w kilku miejscach zdecydowanie różnią się od oryginału:

[...] Radość i ból zarazem
Ogarnęły kobietę, jej oczy nabiegły łzami;
A ona sama wstała, ujęła Odysa za brodę
I drżącym głosem rzekła:

„Odyse, moje dziecko!

To ty, już teraz wiem. Poznałam cię po tej bliznie”. [XIX, w. 478–482]

Umiałbym wskazać bardzo wiele takich miejsc, w których tekst Homera przegrywa z ich najnowszym spolszczeniem. Na ostatek omówię zaś przykład szcze-

gólnie interesujący również z tego względu, że Ryszard Legutko ten akurat fragment *Odysei* przytacza jako najlepszą ilustrację sztuki Libery w przyswajaniu nam Homowego eposu. Powiada on tak:

Czytelnik najnowszego tłumaczenia trafnie uchwyci jego cechy, jeśli zestawia je z tłumaczeniami wcześniejszymi. [...] Porównajmy pięć wersji tłumaczeniowych Siemińskiego, Wittlina⁶, Parandowskiego, Chodkowskiego, a na końcu Libery. [posłowie, s. 477]

Po czym istotnie zestawia te pięć tłumaczeń, nie zaznaczając jednak, o które wiersze Homera chodzi, i nie dbając o to, że przekład prozaiczny wplata pomiędzy teksty poetyckie. A chodzi o fragment pieśni V *Odysei*, w. 118–124, w których Kalipso skarży się na swój los, ponieważ bogowie postanowili, że Odyseusz ma powrócić na Itakę. Bogini, rozżalona, tak mówi:

σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων,
οἱ τε θεαῖσ' ἠγάσθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι
ἀμφοδίην, ἣν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην.
ὣς μὲν ὄτ' Ὀρίων' ἔλετο ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
τόφρα οἱ ἠγάσθε θεοὶ βεῖα ζῶοντες,
ἕως μιν ἐν Ὀρτυγίῃ χρυσόθρονος Ἄρτεμις ἀγνή
οἷσ' ἀγανοῖσι βελέεσσιν ἐποιομένη κατέπεφνε.

– co Libera spolszcza następująco:

Ależ jesteście zawistni, samolubni bogowie! / Jak niechętnie patrzycie, gdy nieśmiertelna istota / bierze sobie za męża zwykłego śmiertelnika! / Czyż nie było tak z Eos, różanopalcą Jutrzenka, / gdy wzięła sobie za męża muskularnego Oriona? / Byliście oburzeni tym jej postępowaniem, / aż dopiero Artemis, wstawszy z tronu ze złota / i zakradłszy się w lesie na bajecznej Ortygii, / uśmierciła go strzałą z cichostrzelnego łuku. [w. 119–127]

Celowo przytoczyłem ten tekst bez rozbicia na poszczególne wiersze, bo w takiej wersji czyta się go znacznie lepiej niż w podziale na „czyste heksametry”, i nawet można nie zauważyć, że siedmiu oryginalnym wierszom Homera w spolszczeniu Libery odpowiada aż dziewięć wierszy. Ale liczba wierszy to niejedyne odstępstwo od oryginału, co zaraz wykaże. Mianowicie bogowie nie są „samolubni”, lecz „okrutni”, a „zawistni” są „daleko bardziej niż inni” (czego w spolszczeniu brak). Prozaizm „nieśmiertelna istota” w ogóle u Homera nie występuje, natomiast mowa u niego o „boginiach”. Libera sięga po współczesną formułkę „brać sobie za męża”, chociaż u Homera mowa jest o „spaniu w łóżu z mężczyzną”, bo „ἀνήρ” to tutaj ‘mężczyzna’, a nie ‘mąż’ („ἀκοίτης”), który pojawi się dopiero w następnym wierszu, z dodatkiem „φίλος” (‘miły/luby’), i to „jawnie” („ἀμφοδίην”), co budzi szczególne u bogów zgorzzenie, a czego Libera w spolszczeniu nie odnotowuje. I zgoda, że taki mężczyzna może być śmiertelny, ale na pewno nie jest „zwykłym” śmiertelnikiem, lecz raczej mężczyzną niezwykłym, bo przecież boginie nie miały w zwyczaju sypiać z byle kim. Właśnie Odyseusz dostępuje tego wyróżnienia, podobnie jak znacznie wcześniej (ponieważ jeszcze przed wybuchem wojny trojańskiej) Anchizes stał się ko-

⁶ R. Legutko nie podaje, z którego wydania cytuje przekład *Odysei* pióra J. Wittlina. Z kolei w przedmowie „od tłumacza” Libera wymienia tylko dwie pierwsze edycje tego przekładu (1924 i 1931), a pomija londyńską (wyd. 3, zmien.: 1957), uważaną za najlepszą (opublikowana później przez PIW (Warszawa 1982)).

chankiem samej Afrodyty (i ojcem Eneasza), co się nieszczęśliwie zakończyło dla znakomitego myśliwego, jakim był Orion (nawiasem mówiąc, syn Posejdona, a więc również nie „zwykły” śmiertelnik), o którym Homer (w. 121–124) zaraz wspomni w następujących słowach: „Kiedy bowiem różanopalca Eos wzięła za męża Oriona (skąd Libera wzięła epitet »muskularnego«⁷), wówczas bogowie łatwo żyjący (tę epicką formułkę autor spolszczenia w ogóle pomija) z niechęcią na to patrzyli, póki na Ortygii Artemida, czysta (dziewicza) i zasiadająca na złotym tronie, nie zabiła go strzałami przynoszącymi lekką śmierć”. Dopowiedzmy, że jeszcze gorszy los spotkał Jazjona, nieszczęsnego kochanka Demeter, którego Dzeus zabił (a był to jeden z jego licznych synów) uderzeniem pioruna, o czym Kalipso wspomina w kolejnych wierszach swej skargi.

Dla większej przejrzystości porównajmy fragmenty owego możliwie dokładnego (choć „niemetrycznego”) przekładu greckiego oryginału ze spolszczeniem Libery, też już wcześniej przytoczonym:

Przekład greckiego oryginału

wówczas bogowie łatwo żyjący z niechęcią na to patrzyli [w. 122]

póki na Ortygii Artemida, dziewicza i zasiadająca na złotym tronie [w. 123]

nie zabiła go strzałami przynoszącymi lekką śmierć [w. 124]

Spolszczenie Libery

Byliście [tj. bogowie] oburzeni tym postępowaniem, [w. 124]

Aż dopiero Artemis, wstawszy z tronu ze złota [w. 125]

I zakradłszy się w lesie na bajecznej Ortygii, / Uśmierciła go strzałą z cichostrzelnego łuku. [w. 126–127]

Tak to wygląda! A tymczasem Legutko w słowach następujących podsumowuje spolszczenie pióra Libery zestawione z przekładami poprzedników:

Dostaliśmy więc tekst o wielkiej urodzie, ale też dzięki czytelności i prostocie bardziej przybliżający nam świat Homera i pozwalający lepiej rozświetlić jego tajemnice. [posłowie, s. 479]

Panie Profesorze, naprawdę? No cóż, *sapienti sat!*

Niestety, mam nieodparte wrażenie, że byłoby lepiej dla wszystkich, to jest i dla Homera, i dla czytelników, gdyby Libera zrezygnował w spolszczeniu z pseudoheksametrów i swoją książkę wydał jako „Opowieść o losach Odyseusza opowiedziana na podstawie *Odysei* Homera przez Antoniego Liberę”.

Abstract

WŁODZIMIERZ APPEL Toruń
ORCID: 0000-0001-6051-5530

ANTONI LIBERA'S POLONISED "ODYSSEY"

The review deals with the version of Homer's *Odyssey* polonised by Antoni Libera. Referring to specific examples, the reviewer points at the "translator's" unconcern in building the proper hexameter in Polish and his inability in rendering the style and content of the original text.

⁷ Tu akurat mamy niepotrzebny dodatek, natomiast w bardzo wielu miejscach Libera rezygnuje w swym spolszczeniu z próby oddania licznych pięknych Homerowych epitetów, które należą przecież do podstawowego arsenału poetyki epickiej.

KONSTELACJE – OPOWIEŚĆ OTWARTA

Weronika Szulik, KONSTELACJE ROMANA JAWORSKIEGO. WITKACY, IRZYKOWSKI, BRZOZOWSKI. (Recenzenci: Ryszard Nycz, Sylwia Panek. Indeks: Krzysztof Smólski). Warszawa 2024. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 632.

Właściwości monografii Romana Jaworskiego najłatwiej dostrzec, jeżeli przyjrzeć się jej z perspektywy tytułowych „konstelacji”. Nie jest to wszakże pierwsza praca historycznoliteracka, której metodologiczne czy kompozycyjne założenia oparto na tej metaforze¹. Weronika Szulik rozumie jednak pojęcie konstelacji jako coś więcej niż tylko układ bardziej lub mniej powiązanych ze sobą punktów – postaci, zjawisk, światopoglądowych dyskusji czy teorii estetycznych – składających się na zawiłą sieć kontekstów, gęsto oplatających twórczość bohatera omawianej książki. W takim wypadku za intrygującym terminem mogłaby skrywać się w istocie najprostsza technika lekturowego zestawiania kolejnych publikacji pisarza z innymi, do bieranymi wedle odpowiedniego klucza – problemowego, estetycznego oraz śródowiskowego. Gdzie zwykle rysuje się linie zależności czy podobieństw między poszczególnymi punktami uniwersum autora *Historii maniaków*, Szulik zdecydowała się na bardziej elastyczny i dynamiczny model. Za Theodorem W. Adornem i Ryszardem Nyczem „konstelacje” rozumie jako rodzaj myślenia, który wspiera się na dwóch założeniach.

Pierwszym z nich jest dążenie do utrzymania w ramach niepodzielnej całości heterogenicznych, a często nawet sprzecznych elementów zarówno twórczości Jaworskiego, jak i towarzyszących mu realiów polityczno-kulturowych początku XX wieku. Niejawne sploty i warstwy tej całości, a także powiązania między nimi, można jednak dostrzec dopiero, gdy puści się ją w ruch. Wprowadzi w obręb studiów konteksty i pojęcia, naświetlające przedmiot monografii z odmiennych perspektyw tak, aby nie zatrzaskać analizowanych tekstów w kolejnej jednoznacznej wykładni, zorganizowanej wokół jednego tylko zestawu problemów. Trudno uciec od optycznych metafor, kiedy właśnie na mnożeniu punktów widzenia, eksponu-

¹ W publikacjach z ostatnich lat określenie „konstelacja” najczęściej oznaczało przyjętą w zbiorze tekstów autorstwa różnych osób zasadę kompozycji, pozwalającą zauważyć nieoczywiste zbieżności lekturowe i rozszerzyć pole problemowe dalszych potencjalnych analiz. Zob. *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*. Red. nauk. U. Kowalczyk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak. Warszawa 2012. Po analogiczne do W. Szulik inspiracje metodologiczne sięgnęły ostatnio D. Kozicka, M. Świerkosz i K. Trzeciak, redaktorki serii „Krytyka XX i XXI Wieku”, gdzie ukazał się zbiór *Konstelacje krytyczne* (t. 1: *Teorie i praktyki*; t. 2: *Antologie*. Kraków 2020). Podobna metoda konstelacyjna posłużyła w praktyce nieco innym celom niż te, które postawiła przed sobą Szulik. W *Konstelacjach krytycznych* ów rodzaj lektury umożliwił stworzenie niezwykle rozległej panoramy zjawisk i zagadnień, jakie zajmowały polską krytykę literacką. Po szczególnie, omawiani w tomie twórcy ważni są wówczas jako elementy większej całości. Natomiast Szulik stara się zachować w monografii poświęconej jednemu autorowi porządek opierający się na chronologii jego biografii.

jących coraz to nowe wymiary twórczości Jaworskiego, polega ta strategia badawcza. Sama autorka pisze o metodzie konstelacyjnej już we wstępie rozprawy – że opiera się ona na uruchamianiu możliwie wielu kategorii pojęciowych, otwierających coraz to nowsze „widoki” (s. 20) na przedmiot jej naukowych zainteresowań.

Wszystkie trzy konstelacje biorą swój początek w okolicach 1910 roku, prowadzą jednak przez zupełnie inne rejony biografii Jaworskiego. Pierwsza z nich dotyczy dobrze omówionej w studiach historycznoliterackich przyjaźni pisarza z Witkacym i (rzadziej wspomianej) z Witoldem Wojtkiewiczem. Książce *Historie maniaków* czy opowiadaniu *Bania doktora Lipka* przygląda się Szulik wówczas przez pryzmat tego „artystycznego triumwiratu”, puszczającego w ruch dalsze ogniwa konstelacji: kabaretu Zielony Balonik, autobiografiki czy synchronii między literaturą a architekturą i sztukami wizualnymi. Szczególnie te ostatnie otwierają ciekawe wątki interpretacyjne. Rozważania na temat alegorii znajdują tu nieoczywiste odzwierciedlenie w wiedeńskich sporach o estetykę secesji – przede wszystkim głośnego wystąpienia Adolfa Loosa *Ornament i zbrodnia*. Tam, gdzie łączą się one z zagadnieniami autobiografiki, zobaczyć można z kolei intrygujący pomysł odczytania towarzyskich gier wzajemnego portretowania się przyjaciół w kluczu kampu oraz homoerotycznych pragnień.

Druga, najobszerniejsza konstelacja krąży wokół Karola Irzykowskiego. Przypadła mu w udziale rola swoistego przewodnika po najliczniejszych i najistotniejszych dla Jaworskiego kontekstach. Pozostaje wymienić z grubsza najważniejsze, do których odsyła postać autora *Pałuby*: lwowski Klub Konstrukcjonalistów, a także późniejsze czasopismo „Krokwie”, poglądy niemieckiego dramaturga Ottona Ludwiga, projekt „tożsamości galicyjskiej”, nowe media (kino), czy wreszcie awangardę, grająca po Wielkiej Wojnie pierwsze skrzypce na krajowej scenie literackiej. Wszystkie te zagadnienia pozwalają odważnie wczytać się w cały korpus tekstów Jaworskiego – nie tylko w *Wesele hrabiego Orgaza*, lecz także w powieść *Alcybiades*, jej alternatywną wersję *Franciszek Pozór, syn Tomasza*, dramat *Hamlet wtóry*, a szczególnie w publicystykę. *Historia maniaków*, podobnie jak *Bania doktora Lipka*, wraca w trzeciej konstelacji w towarzystwie utworów Stanisława Brzozowskiego – wydanej w tym samym roku *Legendy Młodej Polski* oraz *Humoru i prawa* – owo zestawienie pozwala na rozpatrzenie poglądów obu intelektualistów na kwestię śmiechu. Dalszej działalności publicystycznej Jaworskiego po pierwszej wojnie światowej Szulik przygląda się pod kątem dylematów politycznych pisarza, a jednocześnie stawia cenne pytanie o to, jak w tej skomplikowanej rzeczywistości niepodległej Polski odnalazłby się również Brzozowski.

Tak przedstawia się zaledwie zarys najistotniejszych spośród poruszanych przez autorkę zagadnień i przywoływanych tekstów. Nawet pobieżne porównanie pozwala już zauważyć początkową trudność budowania literaturoznawczej konstelacji. Poszczególne utwory, np. *Historie maniaków* czy *Wesele hrabiego Orgaza*, nie przynależą sztywno tylko do wybranej konstelacji ani nie podlegają jednej wykładni. Konkretnie teksty funkcjonują tu jako nawracające punkty odniesienia dla coraz to innych, złożonych konfiguracji dylematów modernistycznych. Autorce udało się więc rzecz niezwykle trudna. Zaprojektowała wewnątrznie wielopoziomą, wieloaspektową monografię, gdzie na 600 stronach ukazała r ó w n o c z e s n o ś ć oddziaływania różnych zewnętrznych ciśnień epoki na szereg utworów literackich Jaworskiego.

Pierwsze założenie myślenia konstelacyjnego, polegającego na mnożeniu możliwych kontekstów, naturalnie zmierza do drugiego. Oto bowiem otrzymujemy książkę spełniającą wszystkie kryteria monografii Romana Jaworskiego, w której zarazem autor nie stoi w bezwzględny m teże monografii centrum. Nie da się natomiast zarzucić Szulik, że na zbyt długą chwilę traci z oczu swojego bohatera na rzecz wprowadzania kolejnych wątków interpretacyjnych lub że wikała się w zbędne dygresje. Zaproponowana przez nią konstelacja w dalszym ciągu odpowiada także ściśle chronologii ewolucji twórczości Jaworskiego, rekonstruowanej skrupulatnie, od pierwszych literackich wprawek do ostatnich artykułów prasowych. Trudno jednocześnie oprzeć się wrażeniu, iż w uchwytny sposób odmiennie problematyzuje autorka przedmiot własnych badań. Jeżeli ponownie sięgnąć po optyczną metaforę, to należałoby powiedzieć, że przyjęta metoda umożliwia spojrzenie na Jaworskiego inaczej niż pod ostrym, punktowym promieniem reflektora, rzucanym na główne, ale i dominującego nad otoczeniem solistę. Myślenie konstelacyjne pozwala nieco poluzować rygory nieraz zbyt wąsko rozumianej funkcjonalności tekstu naukowego na rzecz swobodniejszej, odważniejszej eksploracji. W konsekwencji twórczość Jaworskiego jawi się nie jako jeden z projektów literackiego modernizmu, umieszczony na tle innych i do nich porównywalny, tylko jako projekt wobec propozycji Witkacego, Irzykowskiego i Brzozowskiego na różne sposoby komplementarny: często głęboko od nich współzależny, współtowarzyszący czy polemiczny, a w większej nawet mierze – uwarunkowany przez podobne antynomie i anomie epoki.

Nie da się w zaledwie parustronicowej recenzji dokładniej dojrzeć wszystkich proponowanych przez autorkę „widoków”. Metodą punktową chciałabym więc wskazać dwa z nich – przybliżające potencjały i ograniczenia wspomnianej metodologii. W których miejscach przyjęta koncepcja konstelacji rzeczywiście przynosi nowe, cenne wątki interpretacyjne, a w których wiązane przez Szulik sploty okazują się być może zbyt wątle, aby prowadzić do bezsprzecznie satysfakcjonujących rozstrzygnięć?

W *Konstelacjach Romana Jaworskiego* na szczególną uwagę zasługują części poświęcone publicystyce tytułowego bohatera. Nie tylko dlatego, że stanowią próbę rozpatrzenia recenzji teatralnych czy komentarzy politycznych jako tekstów równorzędnych utworom prozatorskim. Szulik nie chodziło jedynie o samo zniesienie wewnętrznej, istniejącej w dorobku autora hierarchii, w niejawnym sposób organizującej dotychczasowe interpretacje historyków literatury². Stwierdza ona bowiem wprost, że to właśnie za pośrednictwem publicystyki można w pełni dostrzeć, co u Jaworskiego jest pojedyncze, nie zaś konwencjonalne dla epoki lub zapowiadające dopiero dojrzalsze realizacje np. polskiego ekspresjonizmu. Źródeł swoistości owego projektu literackiego, jak podkreślała, należałoby szukać części-

² Spośród badaczy publicystykę Jaworskiego jak dotąd brał pod uwagę jedynie R. Okulicz-Kozaryn (*Nużąca gra w wielką rzeczywistość. W: Gest piękno-ducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*. Warszawa 2003). Warto przy okazji podkreślić, że osiągnięciem Szulik jest znaczne poszerzenie korpusu tekstów Jaworskiego drukowanych w prasie. W ramach rozległych kwerend archiwalnych (w Bibliotece Narodowej, Bibliotece Jagiellońskiej czy Narodowej Bibliotece Lwowskiej im. W. Stefanyka) udało się zebrać blisko 145 artykułów tego autora, które zostaną wydane w osobnym tomie.

wo w kontekstach pozaliterackich, a w tym wypadku – w „tożsamości galicyjskiej”. Powstała ona na mocy oświeceniowego eksperymentu władz austro-węgierskich i stanowiła ideowo-kulturowe podłoże lokalnych modernizmów. Dlatego po lekturze artykułów Jaworskiego, porozsiewanych po szpaltach „Wiedeńskiego Kuriera Polskiego” czy „Dziennika Poznańskiego”, Szulik przekonująco opisuje ideologiczne ambiwalencje i polityczne stawki twórczości Jaworskiego, „mierzącego się z koniecznością skonstruowania nowej definicji narodowości polskiej na gruzach identyfikacji imperialnej, galicyjskiej” (s. 18), uwikłanej w targające regionem konflikty etniczno-światopoglądowe. Jaworski-publicysta jest pełen fascynujących sprzeczności. Poglądy, dość stałe na przestrzeni lat, lokował bowiem nieraz po radykalnie innych stronach politycznej barykady – jako (co prawda, ostrożny i krytyczny) zwolennik endecji w broszurze *Na sejm*, poplecznik Józefa Piłsudskiego i sanacji, ale też dziennikarz PPS-owskiego „Robotnika”.

Do słabszych ogniw omawianej książki należałoby zaliczyć fragment konstelacji Jaworski-Irzykowski luźno dotyczący kina. Jak przyznaje autorka, medium to w dziełach Jaworskiego prawie nie występuje. Szulik zdaje się stawiać przy tej okazji ważne pytanie, chociaż nie wprost: czy dane zjawisko epoki rzeczywiście nie ma znaczenia dla tekstów pisarza, skoro pojawia się w nich marginalnie? Poruszenie problemu drastycznej zmiany technologiczno-kulturowej, jaką było pojawienie się filmu, posłużyło wszakże autorce za całkiem dobry pretekst do tego, aby umieścić Jaworskiego w kręgu charakterystycznych dla nowoczesności przeformułowań, które były niewątpliwie związane z rewolucją wizualną, czyli z procesem negocjowania zmian na styku teatru i kina, między dramatem a obrazem filmowym. W kontekście nieco dalej omawianego *Triumwiratu* Adama Ważyka problem kina funkcjonuje już jednak tylko na zasadzie *pars pro toto*, jako element odsyłający do szerszego zagadnienia różnicowania się poglądów młodopolan i awangardy ze względu na kwestię oryginału oraz reprodukcji. To właśnie w owych partiach rozprawy metoda konstelacyjna zdaje się kruszyć pod własnym ciężarem. Na ograniczonej przestrzeni kilkudziesięciu stron o uwagę interpretacyjną walczy bowiem wiele tekstów i opracowań. Wyliczenie bierze tu nieraz górę nad omawianiem, przez co sporo z wprowadzonych tropów zostaje porzuconych za szybko, aby w ostateczności złożyć się na przekonującą całość. Nie ma zatem dostatecznie dużo miejsca, żeby udowodnić, że np. książka *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* Irzykowskiego stanowi teorię zarówno filmoznawczą, jak teoretycznoliteracką, i wywieść z tego ważniejsze dla Jaworskiego konsekwencje niż koncepcja „ruchu” czy (pobieżnie przywołana) koncepcja słowa. Wówczas przekonanie, że Irzykowski traktował film jako „rezerwuar nowych wynalazków potrzebnych literaturze (ewentualnie teatrowi)” (s. 449–450) zbyt dalece upraszcza sprawę. Prowadzi też ku dość ogólnym i mało satysfakcjonującym wnioskom, opartym na opozycji między młodopolanami, podporządkowującymi kino innym dziedzinom sztuki, a awangardzistami, dla których to medium przedstawiało się już jako istotny element wielkomijskiego krajobrazu kultury.

W tej części *Konstelacji Romana Jaworskiego* najsilniej zarysowuje się szerszy dla rozprawy, bo wynikający z samych jej założeń, problem. Mnożeniu znanych, choć poddanych nieraz cennym rewizjom pojęć, tak jak i dostarczaniu innych, nowych i nieoczywistych, przyświecała słuszna intencja wydostania Jaworskiego

z ograniczających etykiet „młodopolskiego dandysa” czy „mistrza groteski”. Ów cel zresztą udało się autorce recenzowanej książki zrealizować z imponującym rozmachem, mimo że miejscami dzieje się to kosztem interpretacji, która sprawniej i z większymi dla czytelnika pożytkami przeprowadziła go przez projektowany tu gąszcz odniesień. Szulik wydaje się jednak świadoma potencjalnych kosztów „myślenia konstelacyjnego”, a także własnych ograniczeń badawczych. W zakończeniu rozprawy wszakże wskazuje konieczne do zapełnienia, puste pola uniwersum Jaworskiego, których recenzowany tom nie mógłby już pomieścić albo które wykaczały poza możliwości jednej tylko badaczki. Tym właśnie konstelacja różniłaby się od klasycznej monografii, poświęconej jednemu autorowi, że nie dąży do wyczerpania przyjętego tematu. Chodziłoby raczej o zniesienie linii horyzontu potencjalnych interpretacji i zastąpienie ich siecią raz wyrazistych, a raz ledwie zaznaczonych punktów wyjścia do dalszych eksploracji badawczych. W tym sensie rozprawa Szulik stanowi projekt otwarty – poszerzający korpus tekstów Jaworskiego i towarzyszących im odczytań nie po to, by wreszcie wyczerpująco opowiedzieć, ale po to, by wciąż produktywnie opowiadać o twórczości owego modernistycznego pisarza.

Abstract

SYLWIA BOROWSKA-KAZIMIRUK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-5855-3228

CONSTELLATIONS—AN OPEN STORY

It is an assessment of Weronika Szulik's book *Konstelacje Romana Jaworskiego. Witkacy, Irzykowski, Brzozowski* (*Roman Jaworski's Constellations. Witkacy, Irzykowski, Brzozowski*, Warsaw 2024). The reviewer offers a deep insight into the concept of constellation proposed in the book and inspired by theories formulated by Theodor W. Adorno and by Ryszard Nycz. The discussion of most vital issues of the study allows for answering the following questions: to what extent the method employed by Szulik permits Roman Jaworski's new reading the output of "Young Poland's dandy," and what "constellational thinking" reorientates within the framework of a classic monograph devoted to one author.

