Roman Pollak

Wątki romansowe w straropolskim przekładzie "Orlanda Szalonego"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/2, 347-360

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

ROMAN POLLAK

WĄTKI ROMANSOWE W STAROPOLSKIM PRZEKŁADZIE „ORLANDA SZALONEGO"

Partie romansowe *Orlanda szalonego*, o wiele od wojennych rozleglejsze, nie ograniczają się, jak w *Gofredzie* Tassa, do paru wątków miłosnych i kilku fantastycznych opisów, ale obejmują tak bogatą skalę obrazów, sytuacji, postaci z różnych społecznych kręgów, że można w tym utworze widzieć nawet częściowe odbicie życia Włoch renesansowych.

Między częścią 2 poematu w przekładzie Piotra Kochanowskiego (p. XXVI—XLVI), reprezentującą najdawniejszą fazę twórczości naszego tłumacza, a cz. 1, która w wielkich pracach Kochanowskiego przedstawia etap najpóźniejszy, poprzedzony *Gofredem* [1] — widać w spolszczeniu romansowych ustępów wielką różnicę w artystycznym ich ujęciu. W początkowym stadium prac nad przekładami ujęcie to jest jeszcze prymitywne, posługuje się ograniczoną skalą środków ekspresji, uproszczeniami w charakteryzacji postaci. Wymowną tego ilustracją może być opowieść wiejskiego gospodarza o przygodach Jokonda i jego królewskiego towarzysza w pieśni XXVIII. Opowieść ta, o charakterze noweli obyczajowej, ma dowieść, że nie masz na tym świecie ni jednej wiernej żony. Narracyjny tok i prostota tego wątku nie nastręczały tłumaczowi większych trudności. Kiedy jednak odtwarzał udaną przy rozstaniu z mężem rozpacz Jokondowej żony, w znamienny sposób odstrychnął się od oryginału (w nawiasach kątowych ujmuję te wyrażenia tekstu włoskiego, które nie mają odpowiedników w przekładzie, oraz te wyrażenia przekładu, które są dodatkami tłumacza) [2]:

---

[1] Zob. R. Pollak, *Ze studiów nad staropolskim przekładem „Orlanda szalonego"*. „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2.

[2] Cytaty włoskie pochodzą z wydania: L. Ariosto, *Orlando furioso*. Edizione integra a cura di N. Zingarelli. Milano 1934. Cytaty z przekładu oparto na wydaniu: L. Ariosto, *Orland szalony*. T. 1—3. Przekładania P. Kochanowskiego. Wydał J. Czubek. Kraków 1905. Liczby rzymskie oznaczają pieśń, arabskie — oktawę.

La notte ch'andò inanzi a quella aurora
Che fu il termine estremo alla partenza,
Al suo Iocondo par ch'in braccio muora
La moglie, che n'ha tosto da star senza:
(Mai non si dorme;) e inanzi al giorno un'ora
Viene il marito all'ultima licenza;
Montò al cavallo e si partí in effetto;
E la moglier si ricorcò nel letto.

Tej nocy, co już bliski wyjazd poprzedzała,
Ledwie na wdzięcznych jego ręku nie skonała;
(Mdleje, trupowi równa, jako martwa leży,
Strumień płaczu rzewnego wciąż po piersiach bieży.)
On godzinę przed świtem wstawszy z łoża swego
(I do sług i do brata poszedł rodzonego;)
I pożegnawszy żonę, w drogę się puszczają,
Którą (wpołżywą dziewki) w pościel odnaszają. [XXVIII, 17]

Wersy 1, 2, 5, 7, 8 oddają zawartość oktawy oryginału. Kochanowski dodaje jeszcze w. 3 i 4, o jaskrawych, przesadnych rysach. Wtręt w ostatnim wersie tę jaskrawość jeszcze wzmacnia. Przypuszczalnie redakcja pierwsza wolna była od tego dwuwierszowego wtrętu. Dodany wers 6 godzi się z sytuacją.

A oto jak po odjeździe niepokoje małżeńskie przeobraziły piękne oblicze Jokonda:

Par che gli occhi se ascondin ne la testa,
Cresciuto il naso par nel viso scarno;
De la beltà sí poca gli ne resta,
Che ne potrà far paragone indarno:

Oczy się w (najeżonem) łbie skryły głęboko,
Nos rozwlokły po wyschłem obliczu szeroko,
Nie tylko równać mu się gładkością królowi,
Ale najszpetniejszemu zabrania gburowi. [XXVIII, 27]

Mimo ostrzeżenia w oryginale, tłumacz wysilił się na porównanie — powiedzmy — niezbyt szczęśliwe. Jokond w przekładzie nie wygląda na udręczonego niepokojem wewnętrznym, ale raczej na poszkodowanego w ulicznej bójce. A więc przejaskrawienie, prymitywizm rysunku.

Stan Jokonda coraz jest gorszy:

Langue Iocondo, che 'l pensier malvagio
C'ha de la ria moglier, sempre lo rode:
Né 'l veder giochi, né musici udire,
Dramma del suo dolor può minuire.

Ten truchleje: (rozkoszna wdzięczność z członków spadła,
Trupowi podobniejszy, twarz rumiana zbladła,)
Żadne gry z gonitwami, słodkie luteń strony
Nie cieszą go, jak prędko wspomni złość swej żony. [XXVIII, 31]

U Ariosta udręki duszne, niechęć do uciech, dramat wewnętrzny — w przekładzie dodane objawy czysto zewnętrzne, szablonowe, także w innych miejscach widoczne.

A skoro Jokond pokazał królowi, że i jego małżonka wiary nie dotrzymuje:

Se parve al Re vituperoso l'atto,
Lo crederete ben senza ch'io 'l giuri:
Ne fu per arrabbiar, per venir matto,
Ne fu per dar del capo in tutti i muri,
Fu per gridar, fu per non stare al patto:
Ma forza è che la bocca al fin si turi
E che l'ira trangugi amara et acra,
Poi che giurato avea su l'ostia sacra.

Tak szkaradny postępek widząc król swej żony,
Strętwiał, ⟨twarz się zmarszczyła,⟩ oczy jak szalony
Wywraca, prosto ścianą chce tam skoczyć oną.
Lecz Jokond obietnicę, przysięgą stwierdzoną,
Przypomina; tak zamilkł, gniew przykry połyka,
Choć w pół serca uczynek bezecny go tyka;
⟨Z źrzenic skry szczere lecą, twarz pała ogniami,
Gryzie wargi, włosy rwie i zgrzyta zębami.⟩ [XXVIII, 44]

Należy pamiętać, że jest to opowieść gospodarza — a więc odpowiednio przez Ariosta ujęta, w przystroju dodatków stosownych do poziomu narratora. Natomiast dodatki tłumacza są stereotypowe; aplikuje je zazwyczaj, gdy chce uzmysłowić gniew niepohamowany.

Mimiczna gra spojrzeń, u Włochów tak bogato rozwinięta, oczywiście i u Ariosta zaznaczała się w kreśleniu różnych sytuacji. Jakże sobie radził z tym Kochanowski?

Ben s'adocchiar, ma non ne fer sembiante,
Ch'esser notato ognun di lor temette:
Ma tosto ch'i patroni e la famiglia
Lor dieron luogo, alzar tra lor le ciglia.

Postrzegł ją, ⟨jako prędko z niemi przyjechała —
Czegoż miłość nie widzi, choć ślepą została? —⟩
Lecz z podejrzeniem, zgiełku bojąc się jakiego,
Przywitanie odłożył do czasu pewnego. [XXVIII, 56]

Ariosto samym odtworzeniem mimiki wiele wypowiada, Kochanowski w gadatliwości narratora zatraca tę mimiczną ekspresję.

Skarży się przed Fiamettą kochanek, że porzuciła go na pastwę udręki:

⟨Fannosi i dolci mici disegni amari,
Poi che sei d'altri, e tanto mi ti scosti;⟩
Io disegnava, avendo alcun danari
Con gran fatica e gran sudor riposti,

⟨Ch'avanzato m'avea de miei salari
E de le bene andate di molti osti,⟩
Di tornare a Valenza, e domandarti
Al padre tuo per moglie, e di sposarti.

⟨Już dotąd ciepły z oczu mych strumień popłynie,
Póki ciało w proch, a duch w wiatr się nie rozwinie.⟩
Takżeś to już jest cudza, takli mię odbiegasz,
⟨Tak serce chcąc rozedrzeć me, gwałtem go sięgasz!⟩
Jam umyślił, pieniędzy dostawszy z trudnością,
Twojem być, ⟨wiecznie twoją chlubić się miłością,⟩
I nazad wróciwszy się do ojca twojego
Prosić, aby mi szczęścia nie zazdrościł tego. [XXVIII, 58]

Kochanowski odbiega od oryginału. Nie tylko przeinacza treść wierszy, pomija charakterystyczne szczegóły, ale też zmienia zasadnicze rysy kochanka. W oryginale kładzie on nacisk na swoje żmudne ciułanie grosiwa, które ma utorować mu drogę do szczęścia, natomiast w sentymenty wcale się nie wdaje. U tłumacza ten prostoduszny, bardzo realistycznie myślący młodzian przemienia się w sentymentalnego, petrarkizującego dworaka, pobrzękuje zwrotami nie licującymi z jego prostotą. Redakcja pierwsza przekładu była mniej przesadna, tak nie „wydwarzała" (pierwszy dwuwiersz to przypuszczalnie późniejszy do niej dodatek).

Tłumacz unikał w romansowych scenach określeń dosadnych, drastycznych, przeinaczał, uogólniał:

„Come potrò (diceali la fanciulla)
Che sempre in mezo a duo la notte giaccio?
E meco or l'uno o l'altro si trastulla,
E sempre a l'un di lor mi trovo in braccio".

„A to jako być może? Czyś zbył — rzekła — swego
Rozumu? Ja na rękach tego lub owego
We środku każdej nocy sypiam między niemi,
Bawiąc ich rozmowami do świtu lubemi". [XXVIII, 61]

Rodomont spotyka żałosną po stracie Zerbina Izabellę w towarzystwie mnicha:

Come ch'in viso pallida e smarrita
Sia la donzella ⟨et abbia i crini inconti;⟩
E faccian i sospir continua uscita
Del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti;
⟨Et altri testimoni d'una vita
Misera e grave in lei si veggan pronti;⟩
Tanto però di bello anco le avanza,
Che con le Grazie Amor vi può aver stanza.

A choć tak smutnej twarzy i wejrzenia była,
⟨Iżby snadno serc dzikich bestyj poruszyła,⟩
Jedno za drugiem gdy śle z wnętrza głębokiego

Westchnienie, ⟨co wiatr grzeje powietrza wolnego,⟩
Źrzeńce, jako dwie źrzódła, z ktorych ustawiczny
Strumień bieży, ⟨wzrok dwu gwiazd jaśniejszych ćmiąc śliczny,⟩
Przecię miłość w swej władzej wszytkie członki miała
I razy nieuchronne z każdego ciskała. [XXVIII, 97]

I znów w przekładzie dodatki szablonowe, gdzie indziej także doczepione, a pominięte szczegóły, które wspominają o dusznej udręce. Rodomont zdobywa się na miłosne deklaracje:

col parlar ch'è fra gli amanti usato,
Dicea ch'era il suo core, e la sua vita,
⟨E 'l suo conforto, e la sua cara speme,
Et altri nomi tai che vanno insieme.⟩

Tysiąc sposobów, które miedzy miłościami
Zwyczajne, ⟨z gorącemi posyła prośbami;⟩
Mówi do Izabelli: „Żywot, serce moje
Ty jesteś, ⟨bo ja tobie już darował swoje".⟩ [XXIX, 8]

W przekładzie zatracił się szczególnie ważny wiersz ostatni oryginału, wyrażający subtelną ironię. Nie okupił tej straty zbyteczny i pusty dodatek.

Ten prymitywizm w romansowych ustępach, zatrącający mocno o *Historię o zacnej królewnie Banialuce* i *Antypasty małżeńskie*, odbił się dotkliwie na wizerunku jednej z najpiękniejszych postaci niewieścich Ariosta, tj. Bradamanty, która właśnie w cz. 2 poematu ma pierwszeństwo przed innymi. Tłumacz wizerunek jej przełzawił. Jej szlachetną prostotę, nurt jej kolejnych wzruszeń, w oryginale krystalicznie czysty — zamącił natrętnymi, stereotypowymi szablonami, jej miłosną udrękę przemienił w zrzędność, gniewliwość, płaczliwość. Nic też dziwnego, że sławny lament Bradamanty w p. XXXII w spolszczeniu stał się Ikarowym porywem ku wyżynom oryginału. Obraz tęskniącej Bradamanty należy do najsubtelniejszych w tym poemacie. U Kochanowskiego rozpływa się on w powodzi łez:

Ma non pur questo non può far, ma ancora
Non può dormir di tutta notte un'ora.

Ale nic nie może
Sprawić, bo częściej, niż śpi, ⟨łzami zlewa łoże.⟩ [XXXII, 12]

Portret namalowany przez renesansowego mistrza — w spolszczeniu sztywnieje w szablonowym przystroju:

Di qua, di là, va le noiose piume
Tutte premendo, e mai non si riposa;
Spesso aprir la finestra ha per costume,
Per veder s'anco di Titon la sposa
Sparge dinanzi al matutino lume
Il bianco giglio e la vermiglia rosa:

I po niem się tam i sam ustawnie przewraca,
⟨Wytrzeszczone⟩ do okien źrzenice obraca.
Przez które, gdy rożaną twarz urumieniła,
W jasny świt Tytonowa małżonka wchodziła,
⟨Najśliczniejsze po plecach rozpuściwszy włosy,⟩
Z których siała lilije na zaranne rosy. [XXXII, 13]

U Ariosta obraz skoncentrowany o niewielu szczegółach, a przez to sugestywny, wyrazisty. W przekładzie przeładowany, rozbity. Uwaga nie skupia się — jak w oryginale — na Bradamancie, ale przerzuca się na postać Aurory, delikatnie tylko zaznaczonej u Ariosta. „Wytrzeszczone" źrenice Bradamanty nie przydają jej okrasy.

W sławny jej lament wplata tłumacz różne dodatki albo uproszczenia, obniżające poziom pierwowzoru:

Sa questo altier ch'io l'amo e ch'io l'adoro,
Né mi vuol per amante né per serva;
Il crudel sa che per lui spasmo e moro,
E dopo morte a darmi aiuto serva:
E perché io non gli narri il mio martoro
Atto a piegar la sua voglia proterva,
Da me s'asconde [...]

Najokrutniejszy młodzian! wie on, iż dla niego
Schnę, omdlewam, boleję, siła cierpię złego;
Cóż za dziw, że wyniosły, twardy, pyszny, srogi
I za podłą mię sługę wzbrania wziąć niebogi!
Co cięższa, aby mych łez, wzdychania, trosk, męki
Nie wiedział, jak najdalej ucieka przez dzięki; [XXXII, 19]

Potoczyste, pełne siły wyrazu skargi — w spolszczeniu zastygają najpierw w nagromadzonych czasownikach (schnę, omdlewam, boleję, siła cierpię złego), potem w przymiotnikach (wyniosły, twardy, pyszny, srogi), wreszcie w zespole rzeczowników (łez, wzdychania, trosk, męki). Ale to całe stylistyczne „pospolite ruszenie" — jeśli tak można powiedzieć — na pomoc skrzyknięte, dowodzi najlepszych chęci, dowodzi wysiłku podziw budzącego, ale tym gromadnym szturmem oryginału wcale nie zdobywa.

Deh ferma, Amor, costui che cosí sciolto
Dinanzi al lento mio correr s'affretta;

Ty sama bohatyra zastanów dzikiego,
Wenus, co na kształt wichru bieży wskok lekkiego. [XXXII, 20]

Oryginał napomyka tylko dyskretnie, o kogo tu chodzi („*costui*"), przekład, chyba z Rejowego słownika czerpiąc, nazywa Rugiera „dzikim bohatyrem".

Narzekał już przed półwieczem Górnicki, że skoro przyszło mu przekładać z Kastiliona ustępy o miłości, to rady sobie dać nie mógł z polszczyzną, i to i owo z konieczności ominął. Toż było i z naszym

tłumaczem. Bo i jakoż, nawet w ramach strofy z 88 do 104 zgłosek rozszerzonej, miał w polszczyźnie pomieścić takie iście koronkowe bogactwo refleksji lirycznej:

Anzi via piú che del disir mi deggio
Di me doler, che sí gli apersi il seno;
Onde cacciata ha la ragion di seggio,
Et ogni mio poter può di lui meno:
Quel mi trasporta ognior di male in peggio,
Né lo posso frenar, che non ha freno;
E mi fa certa che mi mena a morte,
Perch'aspettando il mal noccia piú forte. [XXXII, 22]

Kochanowski po prostu opuścił tę oktawę, odkładając ją do sposobniejszej chwili. Nie sądzę, aby stało się to przypadkiem albo żeby to było przeoczenie kopisty, bo żaden z odpisów tej strofy nie umieszcza. Widzę tu raczej trudności artystyczne, które zapewne przy ostatecznej redakcji miały być usunięte. Wszak w cz. 1 przekładu brak tylko jednej strofy (XXIV, 59) oryginału, w cz. 2 natomiast takich opuszczonych strof jest sporo.

Żale Bradamanty okazały się prawdziwie ogniową próbą dla sztuki tłumacza w zakresie ustępów treści romansowo-lirycznej. W żadnej z tych strof nie zdołał Kochanowski wyrazić bez reszty zawartości swego wzoru, w każdej coś uszczknął, opuścił, odmienił, bo albo miejsca mu w strofie zabrakło, nawet mimo jej poszerzenia, albo nie dało się tego po prostu w polszczyźnie wysłowić. Włoska Bradamanta imaginuje sobie śmierć na polu walki na oczach Rugiera, a może nawet najbardziej pożądaną dla niej śmierć z jego własnej ręki jako najwłaściwsze zakończenie obecnych męczarni. Taką jej radę podszeptuje jakiś duszek w sercu ukryty (XXXII, 43—44). Polska Bradamanta nie umie wysłowić podobnych sytuacji, odbiega tu od włoskiego wzoru i przepędza tego duszka, co się odzywał w rozdartym sercu. U Ariosta duszek kończy swoje perswazje nadzieją zemsty na Marfizie, która rzekomo podstępnie zabiera Rugiera:

„Verrà forse anco che prima che muori
Farai vendetta di quella Marfisa
Che t'ha con fraudi e disonesti amori
Da te Ruggiero alienando uccisa".

Więc i to może Bóg dać, że tam pomstę znaczną
Wezmę za złamany ślub, za wiarę opaczną,
W oczach chytrości pełnych Rugiera zdradnego
Łeb Marfizie uciąwszy, co nieszczęścia mego
Jest przyczyną. [...] [XXXII, 45]

Bradamanta polska tak nie subtylizuje, nie dramatyzuje, tylu wyimaginowanych sytuacji nie tworzy, podszeptów tajemnych nie słucha. Jest

bardziej prostoduszna, chce pomścić swoją krzywdę i ponad wszelkie dramatyczne sytuacje stawia ten moment, kiedy na oczach Rugiera po prostu „utnie Marfizie łeb". Ta pasja Bradamanty znajduje po części wyjaśnienie w p. XXXVI, kiedy to istotnie doszło do walki wręcz obu bohaterek. Ale i tu polska Bradamanta przewyższa w zaciekłości pierwowzór włoski:

La figliuola d'Amon, che vuol morire
O dar morte a Marfiza, è in tanta rabbia,
Che non ha mente di nuovo a ferire
Con l'asta, onde a gittar di nuovo l'abbia;
Ma le pensa dal busto dipartire
Il capo mezzo fitto ne la sabbia:
Getta da sé la lancia d'oro...

Amonowa zaś córa, co już umyśliła
Sama umrzeć, byle wprzód Marfizę zabiła,
Z konia skoczywszy swego, nie chce drzewem więcej
Być srogą, ale życzy łeb uciąć co pręcej,
Łeb Marfizin; odrzuca kopiją staloną. [XXXVI, 47]

Powtórzenie: „łeb uciąć co pręcej, Łeb Marfizin" — jest jaskrawym wyrazem tej pasji, która u Ariosta tak dosadnie się nie wyraża.

Ustępy poświęcone miłosnym niepokojom Bradamanty w p. XXXII i XXXIII zdradzają w przekładzie duże nierówności. Raz widać w nich poważne obniżenie poziomu, to znów podniesienie się widoczne kunsztu artystycznego. Powodem tych wahań mogło być to, że niektóre ustępy uległy poprawie, a inne pozostawały jeszcze w stanie surowym. I tak np. trzy strofy w p. XXXIII (59—61), gdzie Bradamanta, oczarowana widzeniem Rugiera we śnie, przerzuca się od rozkoszy tego snu do goryczy rzeczywistości — zastanawiają niemal zupełnym brakiem usterek w spolszczeniu. W innych zaś miejscach ze szczególną jaskrawością przejawia się surowizna przekładu i prymitywne sposoby techniczne. Oto wersy opisujące rozpacz Fiordylizy, kiedy nagle uświadamia sobie, że jej Brandymart nie żyje:

Di ciò le resta il cor cosí conquiso,
E cosí gli occhi hanno la luce a schivo,
E cosí ogn' altro senso se le serra,
Che come morta andar si lascia in terra.

Al tornar de lo spirto, ella alle chiome
Caccia le mani, et alle belle gote
Indarno ripetendo il caro nome
Fa danno et onta piú che far lor puote:
Straccia i capelli e sparge; e grida, come
Donna talor che 'l demon rio percuote.

Źrzeńce mgłą ćmi, ⟨z których łza gęsta jak deszcz spada,⟩
Potem na ziemię, zimny trup, ciężko upada;

⟨Zęby, perłom podobne, ścina, tchu żadnego
Nie czyni, traci wdzięczność czoła wesołego.⟩

Gdy zaś przyszła do siebie, ⟨rzewnem płacze głosem,⟩
Głowę szarpie, ⟨pokrzepłem najeżoną włosem,⟩
Drapie najwdzięczniejszą twarz, ⟨łzy gorące pije,⟩
Powtarza słodkie imię, ⟨pięścią piersi bije,⟩
Woła, ⟨wrzeszczy, a prochem skronie posypuje;⟩
Tak zwykł broić, gdy zły duch człowieka morduje, [XLIII, 76—77]

Wszystkie objawy gwałtownej rozpaczy wezwał tu tłumacz na pomoc, przebierając w tym miarę jak w żadnym z ustępów podobnej treści. A znów wkrótce potem w p. XLIV rozterki duszne Rugiera tak starannie, potoczyście, bez wtrętów odtworzone, jakby tłumacz te ustępy cz. 2 pierwej niż inne poprawił i wygładził.

Motyw miłosnych perypetii Rugiera i Bradamanty wysuwa się w cz. 2 poematu na czoło wątków romansowych. Obserwując kunszt tłumacza ujawniający się w owych ustępach, dochodzimy do konkluzji, że w tej fazie, którą dziś reprezentuje cz. 2 *Orlanda* — a więc tuż przed ostatnią redakcją *Gofreda* — Kochanowski posiadał pewien zasób rekwizytów literackich, przy pomocy których odtwarzał sceny, postaci, sytuacje, „narabiał" ograniczonym jeszcze zespołem szablonowych wyrażeń z zakresu epiki i liryki miłosnej. Zbyt często wbrew oryginałowi powtarza się tu sentymentalizująca, prymitywna płaczliwość, twarz blednąca jak chusta, wygląd trupi, ogień miłosny, co wnętrzności rozpala, westchnienie ciężkie, co wiatry zagrzewa. Tu i owdzie zdarzają się też w przekładzie ustępy zastanawiające swą udatnością, jakby zapowiedź tych możliwości, jakie objawiły się w niektórych fragmentach romansowych *Gofreda*, a potem w poprawnej i do druku przygotowanej cz. 1 *Orlanda*.

*

Jeżeli w cz. 2 przekładu ponad wszystkimi wątkami treści miłosnej góruje wątek Rugiera i Bradamanty, to w cz. 1 wiedzie prym wątek Angeliki i Orlanda oraz innych jej wielbicieli. Śledząc jego odbicia w spolszczeniu, dostrzegamy między obiema częściami wyraźne różnice w zakresie techniki artystycznej.

Płochliwej Angelice nie możemy przyjrzeć się bliżej. Ariosto raz jeden tylko, w p. X (95—96, 98—99), przelotnie ją ukazał przywiązaną do skały, ale zresztą nie opisał nigdy jej uroków, tak jak to czynił z innymi pięknościami poematu. Zaledwie się Angelika ukaże, już znika jak olśniewające a nieuchwytne zjawisko. Ale urok przez nią rzucony wciąż się odnawia i stanowi jakby nić tęczową, łączącą wiele pozornie luźnych epizodów. W pieśni I zjawia się ona wśród akcesoriów właściwych tak częstemu w poezji renesansowej motywowi „*la bella addormentata nel bosco*". Hymn na cześć jej dziewiczej piękności włożył poeta w usta Sakrypanta:

La verginella è simile alla rosa,
Ch'in bel giardin su la nativa spina
Mentre sola e sicura si riposa,
Né gregge né pastor se le avvicina:
L'aura soave e l'alba rugiadosa,
L'acqua, la terra al suo favor s'inchina;
Gioveni vaghi e donne inamorate
Amano averne e seni e tempie ornate.

Panna jest właśnie jako kwiat piękny różany,
Ubezpieczony płotem i obwarowany,
Że go pasterz i trzoda mija, ⟨zioła chciwa;⟩
Słońce mu jest łaskawe, pogoda życzliwa,
Miłemi i wolnemi gładzi się wiatrami,
Odżywia go wczesny deszcz z mokremi rosami,
Dziewki krasne i pięknej urody młodzieńcy
Radzi z niego skroń zdobią pachniącemi wieńcy. [I, 42]

Strofy poświęcone Angelice w nieznacznej tylko mierze odbiegają od oryginału. Żadnych opuszczeń, żadnych przejaskrawień ani w p. I, gdzie dominuje ta postać zjawiskowa, ani w dalszych ustępach, gdzie z nią się spotykamy — nie można się doszukać. Drobne dodatki są tu zawsze z sytuacją, z zawartością strofy zestrojone.

Wybitnie renesansowy charakter posiada opowieść o Gineprze (V, 5—74). Wprost zaskakuje nas tu wierność przekładu w odtworzeniu oryginału w najdrobniejszych szczegółach. Nie wydaje się możliwy przekład wierniejszy. Góruje tu narracja samejże Ginepry, tj. opowieść epicka o silnym podkładzie dramatycznym; pierwiastka lirycznego jest stosunkowo mało.

W pieśni VII wysuwa się na czoło precyzyjny opis uroków Alcyny, według kanonu przyjętego w poezji włoskiego renesansu [3]. Oczywiście, że różne subtelności, zrozumiałe głównie na tle rozwoju włoskiego malarstwa renesansowego, były mocno na szwank narażone w polszczyźnie nie dość jeszcze wymownej przy wysłowieniu piękna malarskiego. Więc też terminologia, „niezamożność mowy", daje się tu we znaki. „*Bionda chioma*" — to nie „żółtawe włosy", kolor lic „*misto color di rose e di ligustri*" — to u Kochanowskiego „róże z fiołkami", co na niekorzyść zmienia kombinację kolorów. Poniżej nosa wdzięczą się wargi opisane w osobnej oktawie:

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro;
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude et apre un bello e dolce labro:

---

[3] Zob. M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku.* Kraków 1927, s. 45 n.

Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel suave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Pod niem wdzięczne, w nie mniejszej zostawając chwale,
Są usta, w przyrodzone ubrane korale.
W nie dwa rzędy wybranych pereł zawierają
Słodkie wargi i, kiedy trzeba, otwierają.
Skąd idą słowa z szczerej złożone ludzkości,
Które zmiękczają serca nawiętszej twardości.
Tamże się i śmiech wdzięczny rodzi, co wydziera
Serca i, kiedy zechce, ziemski raj otwiera. [VII, 13]

Z pierwszego wiersza zniknęło porównanie („*quasi fra due vallette*"), zastąpione ogólnikowym frazesem. Podobnie rzeczy się mają w innych strofach tego misternego opisu (11—16). Na ogół zespół sześciu strof malujących piękności Alcyny cechuje zadziwiająco mało niedociągnięć. Opis to nierównie bogatszy w szczegóły aniżeli ten, który Tasso poświęcił Armidzie w p. IV *Gofreda*.

Miłosne igraszki Rugiera w zamku Alcyny nadzwyczaj wiernie odtworzone, a ślady przebudowy strofy prawie całkowicie zatarte. W kreśleniu zmysłowych rozkoszy przekład dotrzymuje tu placu oryginałowi. Dość przytoczyć strofę 28:

Ben che né gonna né faldiglia avesse;
Che venne avolta in un leggier zendado,
Che sopra una camicia ella si messe,
Bianca e suttil nel piú eccellente grado:
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
Il manto; e restò il vel suttile e rado,
Che non copria dinanzi né di dietro,
Piú che le rose o i gigli un chiaro vetro.

Acz beła nocnej szaty swej na się nie wzięła,
Tylko się w lekką jakąś taftę uwinęła
Na koszulę tak piękną, że żadna piękniejsza
I cieńsza być nie mogła ani subtelniejsza.
Gdy ją obłapił, to ta cienka, którą miała,
Opadła ją, że tylko w samem gźle została,
Które tak wszytkich członków kryło tajemnice,
Jako lilije kryją przejźrzyste śklenice. [VII, 28]

We frywolnej scenie między Angeliką a pustelnikiem w p. VIII — w drobnych szczegółach charakterystyczne zmiany:

Comincia l'Eremita a confortarla
Con alquante ragion belle e divote;
E pon l'audaci man, mentre che parla,
Or per lo seno, or per l'umide gote:

Poi piú sicuro va per abbracciarla;
Et ella sdegnosetta lo percuote
Con una man nel petto e lo respinge,
E d'onesto rossor tutta si tinge.

Cieszył ją, że się wątpić nikomu nie godzi
W łasce Pańskiej, i z pisma jej tego dowodzi,
I w onej swojej mowie i nabożnej radzie
Na twarz jej i pod brodę śmiałą rękę kładzie.
Potem ją chce obłapić i swój z wielką chęcią
Zakon gwałci; ale mu w piersi dała pięścią
I potem go od siebie ręką odepchnęła
I wszytka się na pięknej twarzy zapłonęła. [VIII, 47]

Jak z jednej strony włoski pustelnik jest nieco śmielszy w gestach, a włoska Angelika nieco delikatniejsza w obronie, tak polska reaguje od razu pięścią w świętym oburzeniu. Poza tym w przekładzie odstępstwa niedostrzegalne. Wiernie też oddane dalsze szczegóły tej aż nadto śliskiej przygody. Widocznie, poczynając od Rejowych *Figlików*, na fraszkach przysprośniejszych nieźle się już polszczyzna zaprawiła, i nie było w tym względzie większych dla tłumacza trudności.

Bez zarzutu żadnego spolszczony lament Orlanda (VIII, 73—78) i wyznanie wiernej małżeńskiej miłości przez Olimpię (IX, 49—56), co „wszytkie piękności i wszytkie miała w sobie ta doskonałości". Zachwytom nad nią poświęcił Ariosto aż siedem oktaw (XI, 65—71). Wzniósł się tu do szczytów swej sztuki. Na posągową nagość Olimpii patrzył nie jak miłośnik pożądliwymi oczyma, ale jak prawdziwy artysta rozmiłowany w idealnym, czystym pięknie. Notował w zachwycie szczegół po szczególe, w urokach otaczającej przyrody odnajdywał najtrafniejsze porównania. Przeżyte cierpienia i zawiedziona nieszczęśliwa miłość podnosi jeszcze urok tej postaci i niejako od wewnątrz z niej promieniuje. Ariosto swój zachwyt artystyczny wysłowił tak jak żaden z poetów renesansowych. Wizerunek Tassowej Armidy, strojny w kuszące zmysłowe ponęty, musi stanowczo ustąpić przed tą wizją Olimpii Ariosta.

Kochanowski spolszczył Tassową scenę miłosną w ogrodzie Armidy (XVI, 18—23), obniżając nieznacznie kunsztowne wyrażenia oryginału [4]. Jeszcze większe trudności dla tłumacza przedstawiał opis piękności Olimpii. Dowodem jedna z tych strof:

Eera il bel viso suo, quale esser suole
Da primavera alcuna volta il cielo,
Quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
Si sqombra intorno il nubiloso velo:
E come rosignuol dolci parole
Mena nei rami allor del verde stelo,

[4] Zob. R. Pollak, *„Gofred" Tassa—Kochanowskiego.* Poznań 1922, s. 106—107.

Cosí alle belle lagrime le piume
Si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

Twarz jej beła podobna na wiosnę pięknemu
Niebu, jeszcze niedobrze wypogodzonemu,
Gdy deszcz idzie i słońce w tenże czas odgania
Chmurę około siebie, ktora je zasłania.
Jako więc słowik płacze między przybranemi
Dopiero w swą zieloność liściami gęstemi,
Tak w jej pięknych łzach pióra Kupido maczając
Lata sobie, jasnego światła zażywając. [XI, 65]

Poza różnicą w budowie strofy żadnej innej między oryginałem a przekładem w tej zwrotce i w całym tym ustępie nie dostrzegam. Na takich wyżynach miłosnej poezji opisowej bodaj nie było dotąd śladu polskiej stopy.

Sugestia urzekającego czaru Angeliki, tak silna już w p. I, utrzymuje się również w połowie poematu, kiedy w ustronnej chacie pasterskiej zbudziła się w Angelice miłość do rannego Medora jako uczucie dotąd jej nie znane. Z tą chwilą przemienia się ona całkowicie. Zjawiskowa, dumna i stroniąca od miłośników królewna staje się troskliwą opiekunką rannego, a ta jej troska na tle leśnego ustronia w miłość się przekształca, z całą prostotą i poezją tej przemiany.

Tę słoneczną sielankę wplótł Ariosto w p. XIX (17—41).

W rozwoju głównego wątku o Orlandzie i Angelice jest to epizod przełomowy. Poeta misternie uwydatnił jego wyjątkowe znaczenie w poemacie. Odmiennie od innych ustępów podobnej treści — wcale go szeroko nie rozbudował, wynurzeniami lirycznymi nie napełnił. W dwudziestu kilku zaledwie oktawach nakreślił obraz o skondensowanej treści, zwarty, pełen prostoty, w podtekście wezbrany całą skalą uczuć.

Spolszczenie tego epizodu dotrzymuje także tutaj pola oryginałowi, odtwarza go z równą prostotą i naturalnością narracji, z wiernością nieskazitelną.

A potem w p. XXIII powraca wspomnienie tej sielanki malowanej w słońcu, kiedy do tegoż ustronia zabłądził Orland poszukujący Angeliki i odnalazł tam widoczne ślady i echa jej pobytu, kiedy odkrył straszliwą prawdę swej klęski i odczytał melodyjny „rym Medora", błogosławiący to leśne zacisze. W uszach Orlanda zgrzyta on jak przekleństwo, jak wyrok śmierci. Rozpaczliwą skargą drga jego wyznanie, zakończone wymowną przestrogą:

Non son, non sono io quel, che paio in viso,
Quel ch'era Orlando è morto, et è sotterra;
La sua donna ingratissima l'ha ucciso,
Sí, mancando di fé, gli ha fatto guerra:

Io son lo spirto suo da lui diviso,
Ch'in questo inferno tormentandosi erra,
Acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
Esempio a chi in amor pone speranza.

Nie jestem tem, czem się zdam z twarzy: już nieżywy,
Już dawno jest pod ziemią Orland nieszczęśliwy;
Jego to niewdzięcznica, która go zdradziła,
Nie strzymawszy mu wiary, okrutnie zabiła.
Jam jest tylko jego duch, ale rozdzielony
Od niego, ustawicznie w tym piekle męczony
Przy jego cieniu, który sam został na świecie,
Przykład wam, co w miłości nadzieję kładziecie. [XXIII, 128]

Ani zawartość tej strofy oryginału, ani jej groza tragiczna nie zatraciła się w przekładzie. Dalekim echem odezwała się ona w cz. IV *Dziadów* Mickiewicza [5].

*

Przytoczone tu luźne fragmenty wątków romansowych oryginału *Orlanda* zestawione z ich spolszczeniem dowodzą, że między obiema częściami przekładu widać znaczną różnicę poziomu artystycznego, że surową jeszcze, prymitywną w wysłowieniu cz. 2 przewyższa niepomiernie cz. 1, wykończona starannie, wycyzelowana, nad podziw nieraz oryginałowi bliska.

Zestawienie z najdawniejszymi, obcojęzycznymi przekładami *Orlanda* pozwoliłoby jeszcze dobitniej tę ocenę uzasadnić.

---

[5] Zob. R. Pollak, *Mickiewicz i „Orland szalony" Ariosta.* „Pamiętnik Literacki" 1951, z. 2.