Stanisław Grzeszczuk

"W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa Sesji Naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4-6 kwietnia 1967 r.)", Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 262-276

1971

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

Literatura jest dla Zofii Szmydtowej instrumentem przekazywania przez twórcę czytelnikom najogólniejszych ideałów życiowych, które stanowią równocześnie część jego duchowego doświadczenia. Historyk literatury to ktoś, kto pośredniczy, pomaga w zrozumieniu tego przesłania, a w razie potrzeby tłumaczy je na język ludzi innej epoki. I ktoś, kto sam jest nosicielem owych podstawowych ideałów. W eseju o Rousseau znalazło się kilka zdań, które wolno traktować jako wyznanie wiary:

„[...] posługiwał się antynomiami i dzięki temu mógł z całą siłą w pewnych wypadkach godzić sprzeczności. Widział wyraźnie w innych i w sobie słabość, prowadzącą do błędów i win, jak rzadko kto zdawał sobie jasno sprawę z nieustannego zagrożenia tych wartości moralnych, które człowiek zdobył w wielkim trudzie. A przecież nie popadł ani w agnostycyzm, ani w sceptycyzm, ani w pesymizm. Nie stracił wiary w człowieka, ściśle mówiąc, w jego możliwości doskonalenia się i odradzania" (s. 149). „[...] szukał na różnych drogach i w różnych postaciach harmonii, czy to potencjalnej, czy też osiąganej realnie, ale zawsze zagrożonej, harmonii, w której dobro i piękno byłyby jednością" (s. 150).

Janina Abramowska

W KRĘGU „GOFREDA" I „ORLANDA". KSIĘGA PAMIĄTKOWA SESJI NAUKOWEJ PIOTRA KOCHANOWSKIEGO (W KRAKOWIE, DNIA 4—6 KWIETNIA 1967 R.). Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 294, 2 nlb. + 2 wklejki ilustr. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historycznoliterackiej". (Komitet redakcyjny: Przewodniczący i Redaktor naczelny: Stanisław Pigoń; członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka; sekretarz: Ryszard Łużny. Redaktor naukowy tomu: Tadeusz Ulewicz). Nr 22.

Trzy kolejne rocznice Piotra Kochanowskiego — 400-lecie urodzin (1566—1966), 350-lecie wydania staropolskiego *Gofreda* (1618—1968) i 350-lecie śmierci (1620—1970) zostały dostrzeżone i rzetelnie uczczone przez naukę polską przy wydatnym współudziale zagranicznej slawistyki.

Pierwszej z tych rocznic towarzyszyła imponująca „międzynarodowa sesja naukowa poświęcona zagadnieniom literackim i kulturalnym wiążącym się z działalnością poetycko-przekładową wielkiego tłumacza *Gofreda* i *Orlanda*", zorganizowana przez Komisję Historycznoliteracką krakowskiego Oddziału PAN — z inicjatywy prof. dra Romana Pollaka, zasłużonego badacza i wydawcy spuścizny poetyckiej Piotra Kochanowskiego. Sesja ta stanowiła — jak stwierdzają jej organizatorzy w przedmowie do księgi referatów — „poważne wydarzenie naukowo-kulturalne, które zgromadziło łącznie około 200 do 250 uczestników czynnych i pracowników naukowych z kraju i z zagranicy, przede wszystkim oczywiście badaczy literatury i historyków kultury, ale również pisarzy oraz działaczy na polu kulturalnym, nie mówiąc już o żywym zainteresowaniu się nią całej publiczności humanistycznej Krakowa" (s. 5) [1].

[1] W związku ze Zjazdem Biblioteka Jagiellońska przygotowała na wniosek Krakowskiego Oddziału PAN okolicznościową wystawę, czynną w dniach 4—10 IV 1967. Zob. W. Berbelicki, *Wystawy w Bibliotece Jagiellońskiej w r. 1967*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" 1969, s. 135—136.

Plon naukowy Zjazdu [2], w postaci referatów i komunikatów, niestety bez głosów dyskusyjnych (z których ogłoszenia, wbrew dawniejszym zamierzeniom i zapowiedziom, z niewątpliwą szkodą dla całości tomu, zrezygnowano), pomieszczony został w interesującej nas obecnie księdze referatów. Jej wydanie zbiega się z trzecią ze wskazanych wyżej rocznic. Stanowi ona niejako zamknięcie i podsumowanie niemałego wysiłku badawczego uczestników Sesji, a zarazem pozycję najważniejszą i najobszerniejszą spośród prac poświęconych Piotrowi Kochanowskiemu w ostatnich latach.

Z kolei „W 350-lecie ukazania się pierwodruku" staropolskiego *Gofreda* Państwowy Instytut Wydawniczy przygotował popularnonaukowe wydanie *Jerozolimy wyzwolonej* w „Bibliotece Arcydzieł Poezji i Prozy", w opracowaniu i ze wstępem podpisanego, a objaśnieniami Romana Pollaka (Warszawa 1968). Nieco wcześniej, w r. 1965, ukazał się w „Bibliotece Narodowej" wybór *Orlanda szalonego* Ariosta „przekładania Piotra Kochanowskiego", w opracowaniu Romana Pollaka.

Jubileuszowe ożywienie zainteresowań dziedzictwem poetyckim twórcy polskiego *Gofreda* przyniosło sporo interesujących i godnych uwagi rezultatów w postaci rozpraw ogłaszanych po czasopismach polonistycznych [3].

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jubileuszowe zainteresowania i zachwyty grupy entuzjastów i uczonych nie miały szerszego pogłosu. Dorobek poetycki Piotra Kochanowskiego — z niejakim smutkiem trzeba to sobie uświadomić — jest dziś przede wszystkim przedmiotem opisu naukowego, nie zaś wywodzącym się z tradycji elementem współczesnego życia literackiego. Omówienie Sesji Piotra Kochanowskiego zamieściły spośród czasopism społeczno-literackich jedynie „Kierunki", bez echa przeszło też wznowienie *Gofreda*. Tym to wszystko dziwniejsze, że liryka barokowa przeżywa renesans w kręgach miłośników poezji, wśród literatów i krytyków literackich. Ich milczenie na temat arcydzieła polskiej poezji barokowej, jakim jest *Gofred*, spowodowane jest może antyepickimi tendencjami literatury współczesnej, liryczne zaś właściwości poematu, który tak inspirującą rolę odegrał w dziejach polskiej poezji barokowej, nie są odpowiednio doceniane.

Nie w pełni też zadowalają wyniki badań naukowych. Ogłaszane w ostatnim pięcioleciu prace rozwiązały lub przynajmniej zapoczątkowały rozwiązywanie wielu centralnych problemów twórczości Piotra Kochanowskiego. Będzie się o tym mówić szczegółowo. Równocześnie jednak uświadomiły ogrom zadań, ważnych i poważnych,

---

[2] Sprawozdania ze Zjazdu zamieściły: „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 5, s. 180—188 (J. Rytel); „Biuletyn Polonistyczny" z. 29 (1967), s. 109—115 (P. Buchwald-Pelcowa); „Kierunki" 1967, nr 17, s. 11 (M. Łyczek); „Slavia" 1967, z. 4, s. 683—686 (W. Berbelicki).

[3] Uczestnikom Sesji poświęcono numer „Ruchu Literackiego" (1967, nr 1), zawierający m. in. artykuły: T. Ulewicz, *Pisarze polscy wieku XVI w kręgu humanistycznym Padwy i Wenecji*; S. Grzeszczuk, *Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej"*; komunikat: W. Berbelicki, *Krakowski nagrobek Piotra Kochanowskiego*. Zob. też „Pamiętnik Literacki": J. Krzyżanowski, *„Jeruzalem wyzwolona" Tassa—Kochanowskiego a romantycy polscy* (1966, z. 4); R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda" przez Piotra Kochanowskiego* (1966, z. 1). „Zagadnienia Rodzajów Literackich" (1965, z. 2): R. Pollak, *Spolszczenia w staropolskim przekładzie Ariosta*. (Wspomnieć tu jeszcze należy o przedruku kilku rozpraw poświęconych P. Kochanowskiemu w tomach R. Pollaka: *Wśród literatów staropolskich* (Warszawa 1966) i *Od Renesansu do Baroku* (Warszawa 1969).) „Język Polski" (1967, z. 3) opublikował referat zjazdowy W. Taszyckiego.

stojących przed badaczami literatury staropolskiej w odniesieniu do dorobku autora spolszczonego *Gofreda*. Dorobku, który w literaturze XVII w. zajmuje pod pewnymi względami pozycję kluczową i jest też kluczem do rozumienia wielu zjawisk poezji barokowej.

Nie zrealizowanym, a ciągle jeszcze ważnym, jeśli nie najważniejszym, i ciągle aktualnym postulatem pozostało wydanie fototypiczne *Gofreda* w akademickiej „Bibliotece Pisarzów Polskich", z pełnym indeksem wyrazowym i opracowaniem typograficznym. Wydanie to, z natury rzeczy krytyczne i pomnikowe, należy do tych przedsięwzięć polonistycznych, których nie wypada odkładać, a na które odważyć się niełatwo. Szlak w tym kierunku niewątpliwie jest mocno przetarty, skoro istnieje wydanie krytyczne Romana Pollaka. Ale i trudności niemało. Pouczać o nich może w pewnym stopniu artykuł Jana Pirożyńskiego: *„Gofred abo Jeruzalem wyzwolona" przekładania Piotra Kochanowskiego. Z zagadek pierwodruku (1618)*. Autor podjął próbę rozwiązania problemu postawionego przed ćwierćwieczem przez Pollaka, który porównując 4 egzemplarze *Gofreda* w wydaniu z 1618 r. i stwierdzając liczne pomiędzy nimi „różnice tekstualne czy też graficzne", doszedł do wniosku, że istnieją co najmniej trzy odmiany pierwodruku [4].

Pollak podejrzewając, że pierwodruk *Gofreda* „rozmnażał się" w równie cudownym sposobie jak wydania pism Jana Kochanowskiego, sądził, że „zestawienie większej ilości egzemplarzy pozwoliłoby na bardziej sprecyzowane stwierdzenia" w tym względzie. Janowi Pirożyńskiemu udało się zgromadzić 23 egzemplarze wydania z datą 1618 — spośród znanych obecnie 26 egzemplarzy — oraz odpowiedzieć na pytania i wątpliwości Pollaka. Pirożyński nie zadał sobie, niestety, zbyt wiele trudu. Poprzestał na różnicach wskazanych przez Pollaka, w nielicznych tylko szczegółach je uzupełniając, powiększył natomiast znacznie liczbę porównywanych egzemplarzy. Jednakowoż nawet i ten, najpewniej niekompletny, materiał 37 odmianek pozwolił na sformułowanie odpowiedzi, jak się wydaje, trafnych i przekonujących:

„Czy wspomniane różnice wskazują na istnienie »poddruków«, tzn. sfałszowanych, nielegalnych wydań *Gofreda*? Po przebadaniu zachowanych egzemplarzy można stanowczo odpowiedzieć na to pytanie, i to negatywnie. Wszystkie znane mi egzemplarze *Gofreda* z datą 1618 należą do tego samego wydania. Świadczy o tym cały szereg dowodów, z których rozstrzygające są wyniki badania tożsamości składu drukarskiego przy pomocy metody tzw. przekroju. [...] Przeprowadziłem takie badania, zestawiając ze sobą te strony w poszczególnych egzemplarzach, na których występowały różnice tekstu. Wynik zawsze był ten sam: badane odbitki pochodziły z tego samego składu. Różnice powstały stąd, że zecer zmieniał w korekcie najczęściej tylko jakieś drobiazgi — położenie przecinka, jedną czy dwie czcionki, czasem szyk wyrazów itp."

Nadto identyczne jest we wszystkich egzemplarzach położenie (wybranych) sygnatur, wszędzie występują podobne błędy w paginacji itd. Skąd więc pochodzą różnice tekstu? Pirożyński sądzi, że są one „wynikiem bardzo starannej korekty, przeprowadzanej nie raz, lecz kilka razy w miarę postępów tłoczenia" [5]. Zestawiona przez autora tabela poprawek tekstowych ułożona według arkuszy drukarskich nie

---

[4] R. Pollak, *Gofrediana*. „Pamiętnik Literacki" 1935, s. 436.

[5] J. Pirożyński, *„Gofred abo Jeruzalem wyzwolona" przekładania Piotra Kochanowskiego. Z zagadek pierwodruku (1618)*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" 1970, s. 135—136.

daje odpowiedzi na pytanie, który z zachowanych egzemplarzy uznać można za najlepszy z filologicznego punktu widzenia. W każdym z nich bowiem są arkusze z błędami i arkusze poprawione. Tabela ta orientuje natomiast, w jakim kierunku szły poprawki autorskie czy redakcyjne.

I jeszcze jedna sprawa. Zachowało się do dziś przynajmniej 26 egzemplarzy *Gofreda* z roku 1618. Jest to liczba znaczna. Nie ulega przy tym wątpliwości popularność *Gofreda* w pierwszej połowie w. XVII i, co za tym idzie, zapotrzebowanie na egzemplarze dzieła. Jeśli więc Cezary wypuścił tylko jedno wydanie poematu, to nakład musiał być chyba olbrzymi. Na zasadzie hipotezy — tylko ta jest tutaj możliwa — Pirożyński przypuszcza, że pierwodruk *Gofreda* ukazał się w wielu tysiącach egzemplarzy.

Przed przyszłymi edytorami *Gofreda* w „Bibliotece Pisarzy Polskich" stoi więc zadanie niełatwe: zestawienie wszystkich istniejących egzemplarzy poematu dla uchwycenia wszystkich różnic i całokształtu przemian tekstowych, które dokonywały się już na warsztacie drukarskim, a przede wszystkim oczywiście dla znalezienia właściwej podstawy przedruku. Wykonane takim nakładem pracy wydanie nie może zastąpić autografu czy zatraconych brulionów Piotra Kochanowskiego, stąd niewątpliwie tajniki kształtowania się polskiego *Gofreda* nigdy nie zostaną zbadane. Wydanie takie może dać jednak pojęcie o ostatnich stadiach pracy autora i redaktora tekstu, o ich stałej i czujnej trosce o najdoskonalszy kształt poetycki polskiego *Gofreda*. To zarazem temat pracy do napisania właśnie przy okazji edycji krytycznej — i chyba tylko wtedy możliwej do napisania.

Wydanie fotoofsetowe *Gofreda* i krytyczne *Orlanda szalonego* (również w BPP, choć inną techniką) dostarczyłyby (poprzez indeksy wyrazów) podstawowych źródeł i materiałów do badań nad językiem Piotra Kochanowskiego. Jest to kolejny element postulowanych i koniecznych studiów nad twórczością autora staropolskiego *Gofreda* i nad jego epoką. Rozległy program badań w tym zakresie przedstawił w referacie zjazdowym Witold Taszycki:

„Program minimum [...] to sporządzenie choćby tylko dokładnego opisu właściwości gramatycznych i słownikowych w [...] dziełach [Piotra Kochanowskiego] utrwalonych. [...] Czy to jednak wystarczy i przyszłych badaczy języka polskiego zdoła zadowolić? Myślę, że nie. Nie można bowiem rozpatrywać języka Piotra Kochanowskiego w zacieśnieniu jedynie do jego osoby. Nie zapominajmy, że należał on do klanu rodzinnego Kochanowskich, przez trzy pokolenia parającego się piórem" (s. 197).

„Zważywszy [...], że najstarszy z Kochanowskich, którymi się zajmuję, Jan mianowicie, pierwszy swój utwór wydrukował w r. 1561, a najmłodszy z nich, Andrzej młodszy, ostatnie swoje dzieło ogłosił w r. 1667, możemy na przestrzeni okrągło licząc stu lat i w obrębie jednej rodziny śledzić zmiany, jakim w tym czasie uległ język polski. Zjawisko to raczej na naszym gruncie wyjątkowe i dlatego też zasługuje na wszechstronne oświetlenie pod względem, co mnie przede wszystkim obchodzi, językowym" (s. 198).

W programie nakreślonym przez Witolda Taszyckiego obok elementów czysto językoznawczych — a oprócz wymienionych są tu szczególnie dla historii języka polskiego cenne postulaty badań, z jednej strony nad dialektycznymi właściwościami języka Kochanowskich, z drugiej zaś nad wkładem drukarzy „w językową szatę tłoczonych w ich drukarniach dzieł literackich tej tak bardzo piśmiennej rodziny" (s. 202) — przewija się problem najbardziej obchodzący historyków literatury, problem artystycznej formy utworów Piotra Kochanowskiego. Zasługuje on na mocniejsze jeszcze podkreślenie. Postulowane przez Taszyckiego badania porów-

nawcze w zakresie gramatyki i słownictwa Piotra Kochanowskiego stanowić by mogły znakomitą podstawę źródłową dla analogicznych badań porównawczych w zakresie języka poetyckiego i stylu autora *Gofreda*, najpierw w odniesieniu do bliskiej mu ze wszech miar twórczości Jana Kochanowskiego i innych członków rodziny, a następnie na szerszym tle przemian poezji staropolskiej.

Ale i bez tej perspektywy porównawczej badania nad językiem Piotrowego *Gofreda* i *Orlanda szalonego* mogą mieć nieocenione znaczenie dla poznania warsztatu poetyckiego i tajników poetyki wielkiego tłumacza i oryginalnego zarazem w staropolskich kategoriach poety, dla zbadania językowej strony jego artyzmu. W tym też kierunku program Taszyckiego winien być rozbudowany i uzupełniony. Jest to znowu sprawa określenia indywidualności artystycznej Piotra Kochanowskiego i oceny walorów poetyckich jego dzieła. Ale także sprawa udziału — *Gofreda* przynajmniej, skoro *Orland* pozostał w rękopisie — w kształtowaniu się języka poetyckiego polskiej literatury barokowej, właściwości poetyki i stylu poezji barokowej w Polsce. Struktura artystyczna *Gofreda* i *Orlanda*, zwłaszcza jej warstwa stylistyczno-językowa, bo tu największe pole do popisu miał geniusz poetycki Piotra Kochanowskiego, najwięcej na niej zaważyły jego inwencja poetycka i znajomość zasobów języka polskiego oraz umiejętne i twórcze tych zasobów spożytkowanie, winna być przedmiotem wnikliwych i wszechstronnych badań.

Zbierając postulaty i wyliczając potrzeby badawcze w odniesieniu do dorobku poetyckiego twórcy polskiego *Gofreda*, odwołajmy się do wypowiedzi Tadeusza Ulewicza, podsumowującej plon Zjazdu, a znakomicie dopełniającej dotychczasowe nasze rozważania. Stwierdził on mianowicie, że referaty zjazdowe nie miały na ogół ambicji „monograficznych", „całkowitego zatem wyczerpania wchodzących tu w grę możliwości materiałowo-badawczych", oraz że Zjazd nie podjął „wszystkich zagadnień *Gofredowych*". Wśród pominiętych została „trudna a mocno nęcąca zagadka roli względnie mecenatu Jana Magnusa Tęczyńskiego". „Na boku również pozostawała w zasadzie sprawa ściślejszych analiz artystycznych poematu (trudno bowiem za nie uznawać natrącenia i uwagi na marginesie innych rozważań), a wiele cennych tu z tej dziedziny spostrzeżeń i uściśleń dalekich było jeszcze od nowoczesnego związania całościowego. I o ile się np. spodziewamy, że sprawę bodźców padewskich p. Piotra wyjaśni nam do końca prof. Barycz, o tyle trudno żywić nadzieję, ażeby gdzieś w bliskiej przyszłości pojawić się mogła książka o wpływach artystycznych *Gofreda* w Polsce i poza jej granicami, równoległa do monografii Pelca *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*" (s. 268).

Dwa punkty: „sprawa ściślejszych analiz artystycznych poematu", a więc jego struktury artystycznej, oraz sprawa recepcji, „wpływów artystycznych *Gofreda* w Polsce i poza jej granicami", zasługują na szczególną uwagę. Choć odrębne, wiążą się ze sobą nader ściśle. Recepcja *Gofreda* na gruncie polskim bowiem to zarazem recepcja jego poetyki — poetyki barokowej. Kolejny to problem dla badaczy spuścizny poetyckiej Piotra Kochanowskiego — problem barokowości czy, ostrożniej, elementów barokowych *Jerozolimy wyzwolonej*. Jest to problem podstawowy dla rozumienia *Gofreda* jako wybitnego utworu literatury polskiej, a nie tylko jako wybitnego przekładu, dla wyjaśnienia jego inspirującej roli w poezji staropolskiej XVII wieku. A także dla poznania źródeł polskiego baroku, jego poetyki, jego koncepcji filozoficznych i odkryć w zakresie psychologii człowieka. Wiele z nich pojawiło się po raz pierwszy w literaturze polskiej właśnie w pana Piotrowej wersji *Jerozolimy wyzwolonej*, a za jej pośrednictwem upowszechniło się w dziełach naśladowców.

Sprawa ta ciągle jest jeszcze mocno kontrowersyjna, wymaga też szczegółowych studiów i gruntowniejszych przemyśleń. Pominięta została prawie zupełnie w referatach sesyjnych, a raczej postawiona opacznie. Mianowicie w zakończeniu referatu Jerzego Pietrkiewicza *Geniusz przekładu „Godfrey" Fairfaxa (1600) w zestawieniu z polskim „Gofredem"*. Pietrkiewicz założył kąśliwy protest przeciw doszukiwaniu się w *Gofredzie* elementów barokowych, o tyle może przedwczesny, że poza „sporadycznymi uwagami" (określenie Pietrkiewicza) niewiele na ten temat można znaleźć w badaniach dotychczasowych, a moje studium ogłoszone w przeddzień Zjazdu w „Ruchu Literackim", stawiające ten problem w sposób zasadniczy, referentowi nie było znane. Protest Pietrkiewicza wyrósł z porównania tekstów Kochanowskiego i Fairfaxa. Pisze on: „W kontekście poetyki elżbietańskiej *Godfrey* nie może być uważany za jakąś zapowiedź baroku, choć przecież wykazuje o wiele więcej zdobniczych efektów, antytez czy różnych typów *pointe*'y w zakończeniach oktaw, niż wersja Piotra Kochanowskiego. Komparatystyczny sceptycyzm zmusza więc do rewizji pochopnych określeń".

Poglądy cytowanego autora wywodzą się nadto z braku zaufania do sensowności pojęć ogólnych, niweczących rzekomo indywidualności artystyczne: „Literaturę tworzą jednostki, a nie komitet pod nazwą BAROK, KLASYCYZM czy ROMANTYZM. Wszelka nomenklatura ma tylko doraźną użyteczność. Nomenklatura, która zaciera osobowość artystyczną, jest funta kłaków niewarta. Interpretacje mijają, naklejki odpadają, a tekst zostaje" (s. 114). I jeszcze jedno wyznanie: „Moda na barok, jak każda moda w interpretacjach literackich, traci swą atrakcyjność, kiedy zaczyna nazbyt dowolnie przesuwać daty w chronologii, ogłaszając coraz to nowych poprzedników zachwalanego stylu. Na szczęście zdrowy rozsądek nie jest obcy krytyce współczesnej i obsesja barokowa przemija już, tak jak poprzednia moda na preromantyzm" (s. 113).

Sprawa zbyt jest ważna tak w odniesieniu do Piotra Kochanowskiego jak i syntezy polskiej literatury barokowej, by można nią dorywczo zajmować się obecnie. Wymaga ona przynajmniej osobnej rozprawy, jeśli nie książki. Trudno jednak relacjonując osiągnięcia naukowe Zjazdu oraz zawartość tomu *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"* przejść nad referatem Pietrkiewicza i samą sprawą zupełnie do porządku.

Podnosząc problem baroku referent zwrócił uwagę na wcale istotny brak w programie Sesji, brak postawienia i rozważenia kwestii barokowości pana Piotrowej adaptacji *Gofreda*. Nie jest to rzecz błaha i nie jest to tylko sprawa etykietki. Jest to sprawa struktury poetyckiej staropolskiego *Gofreda*, jego poetyki, rodzaju jego wpływu na poezję barokową w Polsce. Bliższe rozważania doprowadziłyby, jak sądzę, do wniosków odmiennych niż sugerowane przez autora — negującego barokowy charakter *Gofreda* „przekładania Piotra Kochanowskiego".

Nadmierna popularność problematyki baroku w nauce i kulturze współczesnej prowadzi może niekiedy do niewłaściwego, bo zbyt szerokiego określania jego granic. Wolno wszakże wątpić, czy nastał już czas, aby — jak chce autor — te granice zacieśniać, pojęcie baroku zwężać, a termin stosować tylko do proponowanego w zakończeniu artykułu kręgu zjawisk.

Wyłożona przez Pietrkiewicza koncepcja baroku budzi poważne wątpliwości również w sprawach merytorycznych. Unicestwia po prostu barok, ograniczając go do nader jednostronnej i nazbyt wąskiej formuły filozoficznej. Jest to koncepcja niebezpieczna. Zwłaszcza w perspektywie naszych doświadczeń badawczych. Nie tak dawno zerwaliśmy z próbami negacji istnienia baroku w literaturze polskiej i nie wydaje się słuszne, by do tych koncepcji w jakiejkolwiek formie warto powracać. Rzecz w tym, by dokładniej i pełniej opisać odrębność wielkiej epoki,

jej właściwości, związki z tradycją renesansową i średniowieczną, ale i jej opozycyjność wobec tej tradycji, by stulecie XVII w literaturze i kulturze lepiej poznać — by zatem wypełnić treścią termin barok, a nie by z niego pochopnie rezygnować.

Jest to wreszcie koncepcja błędna. Prof. Pietrkiewicz uważa za nieistotne opisywane w badaniach nad barokiem ozdoby stylistyczne, koncepty, paradoksy, antytezy itp. Być może, problemy techniki poetyckiej baroku są źle stawiane i źle badane. Ale nie są nieistotne. Język poetycki baroku spełnia bowiem określone funkcje nie tylko artystyczne, ale i poznawcze. Jest formą poznania świata, uświadomienia sobie jego złożoności i dziwności, niepewności ludzkiego losu, sprzeczności w motywach postępowania, dynamiczności i kontrowersyjności natury ludzkiej. Koncepty i paradoksy, które chętnie odczytujemy jako igraszki uczonego dowcipu, są odkryciem i objaśnieniem tej złożoności. Znowu rzecz w tym, żeby te wielkie zależności filozofii i psychologii człowieka badać w powiązaniu z mechanizmem języka poetyckiego baroku, a nie — żeby ten mechanizm traktować jako rzecz bez znaczenia.

Wydaje się nadto, że formuła prof. Pietrkiewicza odnosi się raczej do pewnych zjawisk w literaturze angielskiej czy hiszpańskiej, nie przystaje natomiast do polskiej. Jeśli tę formułę przymierzy się do Piotra Kochanowskiego, to oczywiście nie uznamy go za poetę barokowego. Ale nie będzie takim ani Twardowski, ani Morsztyn, ani Sęp-Szarzyński. Nie będziemy mieli w ogóle poetów barokowych i nie będzie polskiego baroku. Stwierdzimy zatem brak odrębności polskiego XVII wieku wobec epoki poprzedniej. A to już ewidentna nieprawda. Dlatego z koncepcją prof. Pietrkiewicza niepodobna się zgodzić. Wszakże fakt, że wywołuje ona protesty i spory, zmuszając zarazem do myślenia o problemach baroku innymi niż dotąd kategoriami, należy do walorów, których — nie tylko na prawach paradoksu — trudno nie docenić. Spór i dyskusja jest bowiem w nauce stanem naturalnym, a zapładniająca rola koncepcji niesłusznych (czy ostrożniej: nie zyskujących aprobaty) na pewno większa niż ustaleń bezspornych, ale za to jałowych i mało ważkich.

Sesja naukowa poświęcona Piotrowi Kochanowskiemu miała charakter roboczy. W pełni podkreślają ten fakt jej rezultaty ogłoszone drukiem. Ogólnikowe pochwały „jubilata" zastąpiono tu rzetelnym wysiłkiem badawczym i dociekliwą penetracją wybranych aspektów dzieła i sławy Piotra Kochanowskiego. Z naukowego punktu widzenia jest to niewątpliwie cenna zaleta zarówno samego Zjazdu jak i materiałów składających się na tom *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"*. Dla popularyzacji postaci autora staropolskiego *Gofreda* i jego dzieła potrzebne jest jednak także słowo odświętne. Syntetyczna sylwetka poety. Tej brakło w programie Zjazdu. Któż lepiej, z większym znawstwem przedmiotu i z większą dlań miłością, a zarazem piękniej mógłby ją wykonać niż sam inicjator Sesji, najlepszy i najwierniejszy sługa wielkości Piotra Kochanowskiego — Roman Pollak. Uczony tym razem wybrał inną drogę. Może w obawie przed powtarzaniem myśli, które znamy dobrze z lektury jego licznych prac o twórcy *Gofreda*, może w obawie przed nadmiernym wyniesieniem Piotra Kochanowskiego w hierarchii poetów staropolskich — Pollak inaczej wykreślił granice zasługi swego bohatera: *„Rex interpretum Polonorum"*. To niemało, jeśli zważyć, że „Aż do schyłku XVIII wieku, a więc przez całe stulecia, literatura nasza opiera się głównie na przekładach. One nadają ton staropolskiemu życiu literackiemu. Cenione przez współczesnych na równi z utworami oryginalnymi, a często nawet wyżej od nich, zajmują stanowisko dominujące" (s. 11). Piotr Kochanowski zaś to „król polskich tłumaczy"; jego przekłady *Gofreda* i *Orlanda* stawia Pollak obok najwybitniejszych prac przekładowych *Psałterza Dawidowego* i *Biblii*. Tezy swoje poparł badacz głęboką analizą osiągnięć wielu tłumaczy staro-

polskich, dając w rezultacie zwięzły, lecz wyczerpujący przegląd dziejów „sztuki tłumaczenia" w dawnej Polsce.

A jednak niepodobna opędzić się myśli, że w tym troskliwym wymierzaniu sprawiedliwości Piotrowi Kochanowskiemu uczyniono mu niejaką krzywdę. Otwierający Sesję, a przez to programowy, referat Romana Pollaka mówi o Kochanowskim jako o najwybitniejszym tłumaczu. Pollak parafrazował w tytule referatu sąd wypowiedziany ongiś przez J. A. Załuskiego o *Gofredzie* — „królu wszystkich polskich poematów" („*Omnium Polonorum poematum rex iure merito vocatur*"). I ta formuła najlepiej określa znaczenie *Gofreda* jako staropolskiej epopei narodowej, najlepiej też przystaje do jego roli w piśmiennictwie w. XVII jak i do staropolskich pojęć, nieustannie przez praktykę twórczą sprawdzanych, na temat oryginalności poetyckiej czy pojęć o własności literackiej. W ich kontekście był Piotr Kochanowski nie tylko królem polskich tłumaczy, ale i królem polskich poetów XVII stulecia, śmiem twierdzić: najwybitniejszym polskim poetą barokowym.

Cenne argumenty i frapujące spostrzeżenia na temat oryginalności poetyckiego wkładu tłumacza *Gofreda* przyniół kolejny referat, *Struktura stylistyczna „Gofreda" na tle tradycji polskich.* Wystąpienie Riccardo Picchio porównywano ze słynnym, w legendzie polonistycznej mocno utrwalonym, referatem Giovanniego Mavera *Oryginalność Kochanowskiego*, wygłoszonym w Krakowie w r. 1930 na Zjeździe Naukowym im. Jana Kochanowskiego. Przypuszczam, że Picchio, uczeń Mavera, z pełną świadomością tak właśnie rozłożył akcenty swego świetnego i odkrywczego studium, by analogia ta słuchaczom i czytelnikom się nasunęła. Jakby dopełniając referat Pollaka, a wyprowadzając wnioski z jego licznych studiów — Picchio mówił o oryginalności Piotra Kochanowskiego. Nie jest to teza nowa. Nowy natomiast jest tok dowodzenia, argumentacja oparta na precyzyjnej analizie właściwości stylistycznych polskiej wersji *Jerozolimy wyzwolonej.* Picchio pokazał, jak to można i należy robić. Przyszli badacze spuścizny Kochanowskiego powinni z tej lekcji wiele skorzystać. Do nich to adresował swe wystąpienie uczony włoski: „Jedyną ambicją mojej wypowiedzi jest tu zwrócenie uwagi polonistów na konieczność głębszego studiowania tekstu *Gofreda* z uwzględnieniem jego autonomii w dziedzinie kompozycji oraz indywidualności stylistycznej, niezależnie od konfrontacji estetycznej z oryginałem [...]" (s. 25).

W punkcie wyjściowym swoich rozważań Picchio odwołał się do polskiej tradycji naukowej. „Znany jest dobrze fakt, że do popularności *Gofreda* Piotra Kochanowskiego bardziej się przyczyniły zalety tekstu polskiego niż siła atrakcyjna poematu włoskiego, tak zasadnicza dla większej części Europy siedemnastowiecznej. [...] Piotr Kochanowski nie może być więc rozpatrywany po prostu jako »tłumacz« nieśmiertelnego Tassa, ale raczej jako ten, który — na ogólnym tle »tassizmu« europejskiego — zastąpił piewcę »*Capitan de la cristiane genti*« niezależnym autorytetem piewcy »chrześcijańskiego Hetmana«" (s. 25). Postępując dalej w tym kierunku, Picchio podjął interesującą i wiele obiecującą próbę naświetlenia „niezależności artystycznej *Gofreda* w stosunku do *Gerusalemme liberata* nie tylko na płaszczyźnie ideologicznej, ale również w zakresie świadomości stylistycznej i kompozycyjnej" (s. 26).

Próba ta ma poniekąd charakter polemiczny. W badaniach dotychczasowych odstępstwa Kochanowskiego od oryginału włoskiego traktowane były jako „przejaw znużenia albo nieomal jako oznaki nieumiejętności" tłumacza. Również R. Pollak, z właściwą sobie sugestywnością wyrazu, podkreślał fakt, że Kochanowski „miał męską świadomość własnej niedoskonałości", co zresztą jest subtelną parafrazą pana Piotrowego wyznania w dedykacji *Gofreda.* Picchio pokusił się o weryfikację tej tezy

nie na drodze porównań estetycznych między tekstem włoskim i polskim, lecz poprzez zbadanie, „czy różnice stylistyczne [...] są, czy też nie są zależne wyłącznie od większego lub mniejszego stopnia wierności w oddawaniu pierwowzoru [...] przez poetę polskiego". Picchio sądzi, że Kochanowski często rezygnował z wiernego tłumaczenia różnych ustępów oryginału „w imię dojrzałego kryterium poetyckiego". Zgodnie z tym założeniem przedmiotem dociekań uczonego włoskiego jest określenie „specyficznej, wewnętrznej gramatyki poetyckiej, czyli stałych i konsekwentnych form stylistycznych, nadających *Gofredowi* nie tyle cechy naśladownictwa (w różnym stopniu udanego), ile raczej znamiona autonomii, indywidualności — niezależnego systemu retoryczno-stylistycznego" (s. 26). W tej autonomii Piotrowej adaptacji *Jerozolimy wyzwolonej* dostrzega Picchio zasadnicze powody, dla których Kochanowski „zamiast się przyczynić do rozszerzenia imperium poetyckiego Torquata Tassa, zastąpił je w Polsce swoim własnym, niezależnym — i wręcz odrębnym! — księstwem literackim" (s. 28).

Dowód słuszności tej jakże interesującej tezy oparł Picchio na obserwacji zasadniczych różnic w postawach obu poetów — „ilustracyjnej" Tassa i „całkowicie narracyjnej" Kochanowskiego oraz przeciwstawnych elementów ich techniki stylistycznej; z malarską teatralnością Tassa kontrastuje bowiem dobitnie konkretność narracyjna Piotra Kochanowskiego (zob. s. 28—29).

W dalszej części studium Picchio pokazał na wybranych a precyzyjnie analizowanych przykładach, z jaką konsekwencją buduje Kochanowski odmienny, własny ład kompozycyjno-stylistyczny. O narracyjności polskiego *Gofreda* świadczy m. in. znacznie zwiększona liczba czasowników w zakończeniach wersów; sprawa ta wymagałaby badań szczegółowych, w tym również statystycznych. Przekształcając konsekwentnie włoski oryginał po myśli własnych koncepcji artystycznych, „poeta polski stosuje pewne chwyty ze stałą regularnością". Picchio wymienia wśród nich: „usunięcie symbolu na korzyść przedmiotu konkretnego, częste zastępowanie metafor zdaniami objaśniającymi i wprost opisującymi rzeczywistość realną albo historyczną, eliminowanie wzmianek mitologicznych tam, gdzie towarzyszące im nazwy nie wzbudzają w czytelniku bezpośrednich skojarzeń z przedstawianą rzeczywistością (nie »Borea«, ale prawdziwy wiatr itd.)". Brak wierności przekładu wypływa więc nie z nieudolności tłumacza, ale z odmienności jego koncepcji artystycznych. Tam zaś, gdzie „wewnętrzna gramatyka poetycka, czyli intonacja stylistyczno-kompozycyjna narracji polskiej, nie wymaga zastosowania innego zabarwienia, Piotr Kochanowski potrafi być tłumaczem wiernym i dokładnym [...]" (s. 33).

Spolszczenie *Gofreda* polega więc nie tylko na prostych wariantach terminologicznych czy tematycznych, ale „na bardzo solidnej autonomii stylistycznej", a w konsekwencji — i kompozycyjnej, i rodzajowej. „Podczas gdy *Jerozolima wyzwolona* Tassa jest utworem liryczno-opisowym [...], *Gofred* Piotra Kochanowskiego — dzięki swej stałej i konsekwentnej konkretyzacji narracyjnej — przeobraża się w prawdziwy poemat epicki" (s. 34). W tych właściwościach polskiego *Gofreda* trafnie doszukuje się Picchio w zakończeniu swego studium przyczyn aktualności poematu i jego oddziaływania „na wyobraźnię publiczności sarmacko-rycerskiej". Przeciwstawiając się liryzmowi Tassa, Piotr Kochanowski „odmłodził" niejako sam rodzaj poematu epickiego. W tym też niepodważalna zasługa twórcy staropolskiej epopei.

Referat Riccardo Picchio, wnoszący tak odświeżające spojrzenie na literacki kształt i artystyczne właściwości polskiej wersji poematu „o wojnie pobożnej", uznać można za jedno z najwybitniejszych osiągnięć Sesji w zakresie badań nad

Gofredem. Poza nim tylko nieliczne referaty wygłoszone w czasie obrad poświęcone zostały dziełu Kochanowskiego jako samoistnej strukturze artystycznej. Należy do tych studium wersologiczne Marii Dłuskiej *Dookoła Piotra Kochanowskiego przekładu „Jerozolimy wyzwolonej". (Sprawa oktawy)*. Punktem wyjścia rozważań autorki jest zagadkowe wyznanie Kochanowskiego na temat udziału Tęczyńskiego w kształtowaniu się ostatecznej wersji poematu:

Ale skoro od ciebie poprawy dostały
I już się w kosztowniejszy strój poubierały,

„Otóż i zagadka dla potomności — komentuje Dłuska dedykację i prozaiczne posłanie *Do czytelnika*. — Na czym polegał »kosztowniejszy strój« owych »nowych rymów« o wyzwoleniu Jerozolimy? Czy chodzi tu o narrację zwrotkową, oktawową, nie znaną przedtem w polskiej epice, przejętą z oryginału i przeciwstawioną dotychczasowej polskiej stychice 13- lub 11-zgłoskowej? [...] A może jednak w grę wchodzi szczególna dbałość o walory stylistyczne, o które wyraźną troskę widać w niejednym miejscu tłumaczenia?" (s. 170).

W badaniach nad Piotrem Kochanowskim niejednokrotnie próbowano znaleźć odpowiedź na te pytania, a tym samym rozwikłać zagadkę kolejnych etapów powstawania poematu, w znacznej mierze zagadkę jego wersyfikacji czy raczej przemian jego struktury wierszowej. Zajmował się tym głównie Roman Pollak. Mocą jego autorytetu, przy sporadycznych protestach, upowszechniła się najbardziej hipoteza, że Piotr Kochanowski przełożył *Gofreda* najpierw „w jakichś krótszych zwrotkach", mianowicie sześciowersowych, złożonych z 11-zgłoskowców rymowanych prawdopodobnie *ababcc* lub *abbacc*, a następnie mozolnie go przebudował w regularną oktawę. Na poparcie tej hipotezy Pollak wskazał około 100 oktaw (na ogólną liczbę około 2000!), „które bez zubożenia zasadniczych elementów treści oryginału można [...] zredukować do strof sześciowierszowych, zbliżonych mniej lub więcej do [hipotetycznej] pierwotnej wersji przekładu" [6].

Polemicznie do tej koncepcji ustosunkował się najpierw Mieczysław Brahmer w recenzji krytycznego wydania *Gofreda* w „Bibliotece Narodowej" [7], a następnie Maria Dłuska w oparciu o gruntowną analizę właściwości języka polskiego i stanu wersyfikacji polskiej w epoce Piotra Kochanowskiego. Wnioski zamykające jej obszerne studium mają — jestem o tym głęboko przekonany — moc obowiązującą; odwołują się bowiem do obiektywnej i sprawdzalnej wiedzy o języku i formach wierszowych poezji polskiej i włoskiej. W świetle badań Dłuskiej wielki poemat epicki nie tylko nie mógł zostać przetłumaczony na język polski strofą sześciowersową, ale nawet nie mógł powstać w tej formie w ojczyźnie Tassa i Ariosta. Oto konkluzje jej znakomitego studium:

„Od strony języka nic nie przemawia za próbą zastępowania oktaw włoskich polskimi sekstynami. Nawet oktawa polska jest według wszelkiego prawdopodobieństwa mniej pojemna od włoskiej, a cóż dopiero sekstyna! Prawdopodobieństwo staje się pewnością, jeśli wziąć jeszcze pod uwagę elizje, stosowane i szeroko praktykowane w wierszu włoskim, a u nas nie istniejące.

„Od strony poetyki substytucja: sekstyna w miejsce oktawy nie ma żadnego

---

[6] R. Pollak, *Nad palimpsestem tekstu „Gofreda"*. „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, s. 571. Ostatnio R. Pollak (rec. w: „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 2, s. 177) uznał, że „w świetle argumentacji prof. Dłuskiej nie da się utrzymać" hipoteza o „pierwotnej strofie *Gofreda*, złożonej z sześciu wersów jedenastozgłoskowych".

[7] „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, zwłaszcza s. 731—732. Zob. również referat zjazdowy M. Brahmera (s. 134).

uzasadnienia. W poezji polskiej XVI w. obie te z Włoch importowane strofy tak jeszcze jak nie istniały. Obie miały po jednej małej próbce — lirycznej. We Włoszech oktawa była strofą Ariosta i strofą Tassa i w ogóle główną strofą epicką prócz tercyn Dantego. Sekstyna we Włoszech jako strofa epicka nie istniała. Była niezbyt praktykowana, i wyłącznie jako strofa liryczna.

„Od strony wersyfikacyjnej trójrym był jedynym szkopułem oktawy. Nietrudnym do przezwyciężenia dla poety, który co do jakości rymów nie stawiał sobie zbyt wielkich wymagań. [...] Natomiast przyswojenie u nas sekstyny wymagało wyrobienia konstrukcji składniowo-rytmicznej nowego typu. Sekstyna bowiem pod tym względem nie mieściła się w tej dystychiczno-symetrycznej kompozycji, jaka dominowała w naszej strofice. Ażeby się nią posługiwać masowo, trzeba było wyrobić sobie nowy szablon kompozycyjny. Wyrobić go sobie i mieć śmiałość narzucenia go odbiorcom. Wszystko więc — łącznie z wiernością oryginałowi, a to jest wzgląd niebłahy — przemawia przeciw koncepcji poprzedzania oktaw *Gofredowych* czy *Orlandowych*, czy jednych i drugich sekstynowymi próbami" (s. 192—193).

Pozornie walor naukowy studium Marii Dłuskiej jest czysto negatywny. Pozornie tylko. Osiągnięciem bez wątpienia pozytywnym są bowiem pośrednio dające się z rozprawy odczytać propozycje metodologiczne i wzorce metodyczne postępowania naukowego, instruktywne zaś zarówno dla badań wersologicznych jak i historyczno-literackich. Wartością pozytywną, rzeczywistym krokiem naprzód w badaniach nad twórczością Piotra Kochanowskiego, jest uchylenie koncepcji powszechnie uznawanej, a niedostatecznie udokumentowanej, przez to mogącej prowadzić na manowce. „Uchylenie mylących pozorów to jedyny, i jakże skromny, wynik mojej pracy. Reszta pozostaje zagadką" (s. 194). Słowa te zamykają rozprawę. Skłonny byłbym położyć je na karb skromności autorskiej znakomitej uczonej. Jej praca zagadce wersyfikacyjnej Piotra Kochanowskiego odbiera po prostu wiele cech zagadkowości. Każe ten problem traktować prościej, zgodnie z duchem języka i wersyfikacji polskiej oraz sugestiami płynącymi z wersyfikacji oryginału. A te pozwalają przypuszczać, że *Gofreda* zamierzył Piotr Kochanowski przełożyć strofą najbliższą włoskiego wzoru, a więc oktawą lub ośmiowierszem złożonym z 11-zgłoskowców. I zamiar ten wykonał. Jeśli tłumaczył od razu oktawą, ów „strój kosztowniejszy", a więc, jak wyjaśnia to Linde, o wiele więcej wartający, szacowniejszy, wyborniejszy, znakomitszy — odnieść można do zabiegów redakcyjnych Tęczyńskiego; jeśli zaś przekładał strofą ośmiowersową, „ośmiorakim rymem", wówczas „kosztowniejszy strój" oznaczałby tylko układ rymów właściwy oktawie (osobiście opowiedziałbym się za możliwością pierwszą). I tylko w tych granicach można rozważać, właśnie dzięki studium Dłuskiej, problemy wersyfikacji *Gofreda*. Powrót do oczywistości w badaniach naukowych nie odbywa się łatwo, ale też jest wartością ciągle nie docenianą.

I jeszcze jedno. Dłuska, uchylając się od stawiania jakichkolwiek hipotez odnoszących się do „wstępnego stadium" *Gofreda*, w przekonaniu, że „nie ma na to dostatecznych danych", niejako w nawiasie podpowiada jednak: „Może np. tłumacz próbował z początku i *Gofreda* też pisać zwrotką przyjętą dla *Orlanda*. Jest ona przecie naoczną demonstracją tego, w czym widział odpowiedniość dla włoskiej strofy oktawowej na naszym gruncie. Ten odpowiednik to strofa pojemniejsza od włoskiej, bo chociaż 8-wersowa, ale składająca się z wersów dłuższych: 13 (7+6), i prostsza, bo z tradycyjnym naszym stycznym rymowaniem *aabbccdd*. W całości strofa od oktawowej dla tłumacza poręczniejsza zwiększoną ilością sylab i zmniejszeniem kłopotów rymowych, a legitymująca się znakomitym osadzeniem w naszej stroficznej tradycji" (s. 194).

Wszystko to prawda, wszystko to tłumacz *Gofreda* i *Orlanda* musiał zobaczyć, skoro *Orlanda* taką właśnie strofą przełożył. Ale kiedy? Chyba jednak dopiero po przełożeniu *Gofreda* lub w czasie pracy, kiedy zorientował się, jakie trudności sprawia mu zamknięcie 11-zgłoskowej oktawy włoskiej w identycznej co do wymiarów strofie polskiej. Z tych trudności genialny artysta wyprowadził wnioski najtrafniejsze. I dlatego *Orland* — zgodnie z opinią Pollaka, z pełną aprobatą przytaczaną przez autorkę studium — jest „najwyższym artystycznym osiągnięciem znakomitego tłumacza" (s. 184).

W odmiennej perspektywie, ale równie jak w wyżej omówionych pracach dociekliwie i głęboko, wniknął w materię pana Piotrowego dzieła Tadeusz Ulewicz. Zajął się on mianowicie *Tradycjami poetyckimi Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*[8]. Zadanie miał niepomiernie utrudnione przez rozmiary dorobku poetyckiego i brak słowników ich języka. Podobieństwa frazeologiczne i różnego typu nawiązania w tekście *Gofreda* i *Orlanda* do utworów Jana Kochanowskiego Ulewicz gromadzić musiał polegając na pamięci, znakomitej co prawda, i niepowszednim oczytaniu w tekstach obydwu poetów. Rozpatrując porównawczo, tj. w odniesieniu do tradycji poetyckiej autora *Trenów* w twórczości innych poetów tego okresu, Ulewicz doszedł do wniosku, że „oddziaływanie artystyczne Jana Kochanowskiego w najbliższym mu kręgu rodzinnym, w tej zwłaszcza postaci, w jakiej się nam ono przedstawia poprzez warsztat poetycki wielkiego tłumacza *Gofreda* i *Orlanda*, [...] właściwie się nie różni od olbrzymich, tak bardzo wszechstronnych i głębokich wpływów, jakie lutnia Jana z Czarnolasu wywierała wówczas na poezje polską w ogóle (szlachecką i mieszczańską, świecką i duchowną), przede wszystkim zaś na twórczość dwóch-trzech pokoleń najbliższych" (s. 207).

Ulewicz niezbyt potrzebnie wiąże tę sprawę z zagadnieniem osobowości twórczej Piotra, dowodząc, iż był on „talentem miary niepospolitej, ale talentem w istocie chyba raczej jednak przetwórczym, może nawet mimozowatym (aby już nie rzec: powojowatym), nie zaś odkrywczym [...]. Przy wysokim przeto poczuciu odpowiedzialności pisarskiej oraz wielkim wyczuleniu krytycznym skłaniać to musiało do podejmowania zadań szczególnie ambitnych i odpowiedzialnych, ale zarazem wysoce też utrudniało twórczość niezależną, oryginalną" (s. 208). Sąd ten ma chyba zbyt wątłe podstawy. Do jego rewizji skłaniają zarówno staropolskie poczucie oryginalności literackiej, w świetle którego mógł Kochanowski pisać o *Gofredzie* „moje nowe rymy", jak i wypowiedź Karmanowskiego z okazji ogłoszenia *Gofreda* drukiem: „co dzień wdzięczniejsze płyną rymy twoje. / Rymy (a cz są gdzieś insze), lecz ja mówię o tych, / Którymiś nie przepomniał kawalerów złotych..." (podkreślenia S. G.). Nie mamy całkowitej pewności, czy owe „insze" rymy to tylko i wyłącznie *Orland*. Ulewiczową charakterystykę osobowości twórczej Kochanowskiego dezaktualizuje wreszcie referat Riccarda Picchio, dowodzący skutecznie tezy wprost przeciwstawnej.

W części szczegółowej studium Ulewicz na wybranych z „dwóch do trzech setek najrozmaitszych tu nawiązań czy uzależnień" przykładach pokazał obecność tradycji czarnoleskiej w języku poetyckim Piotra. Są one zaskakująco liczne i wyraziste. Nawiązania do poezji Jana Kochanowskiego pojawiają się niekiedy w formie dodatków tłumacza. Najczęściej jednak są one odpowiednikiem „równoległych, choć na ogół odmiennych treściowo określeń włoskich oryginału" (s. 212). Można tu, jak sądzę, uogólnić inną jeszcze obserwację wyrosłą z analizy przypadków szczegółowych. Otóż wielokrotnie wersja Piotra Kochanowskiego posiada najdokład-

[8] Z problematyką tą wiąże się także studium Z. Szmydtowej (zob. s. 148—149).

niej odpowiednią podkładkę treściową w tekście włoskim, a równocześnie jej „polski kształt pojęciowo-artystyczny" „wywodzi się arcyznamiennie z ducha poezji czarnoleskiej" (s. 218).

Nader bogato była reprezentowana w programie Sesji problematyka recepcji *Gofreda* „przekładania Piotra Kochanowskiego". Poświęcone zostały jej referaty i komunikaty: Wiktora Weintrauba *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej" w Polsce i na Zachodzie,* Sante Graciottiego *Piotr Kochanowski w polskim Oświeceniu oraz przekłady Ariosta i Tassa pióra Krasickiego i Trembeckiego,* Ryszarda Łużnego *„Gofred" Tassa—Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII—XVIII,* Endre Angyala *Torquato Tasso, Piotr Kochanowski i tradycja epiki barokowej u Słowian i Węgrów,* Jana Zaremby *Przekład „Jerozolimy wyzwolonej" Tassa w romansach wierszowanych Wacława Potockiego,* Anny Kaupuż *Z dziejów „Gofreda" na Litwie: Tasso—Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z r. 1825.*

Na uwagę zasługuje zwłaszcza pierwsza z wymienionych rozpraw. Komparatystyczne studium Weintrauba wniosło bowiem nie tylko wiele cennych informacji o dziejach sławy polskiego *Gofreda,* nie tylko pokazało odrębność polskiej recepcji poematu Tassa, ale głęboko uzasadniło przekonanie na temat szczególnej roli dzieła Piotra Kochanowskiego w literaturze polskiej, na temat jego funkcji jako epopei narodowej. *Gofred* Tassa—Kochanowskiego „Wypełnił [...] miejsce, które normalnie w tradycji literackiej przypada narodowej epopei. I w tej roli zluzował go dopiero *Pan Tadeusz*". To od strony recepcji czytelniczej. Równocześnie jednak *Gofred* zajmuje „kluczową pozycję" w dziejach polskiej epiki. „Od poematów Twardowskiego i *Wojny chocimskiej* aż po *Króla-Ducha* będzie on dla twórców polskich poematów epickich jakimś wyraźnym punktem odniesienia, jakimś wzorem rozwiązań problemów artystycznych" (s. 65).

Te dwa momenty odróżniają w sposób zdecydowany polską recepcję *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa od jej recepcji zachodnioeuropejskiej. Weintraub twierdzi, że nigdzie poza granicami Włoch *Gerusalemme liberata* nie odegrała takiej roli w dziejach narodowej tradycji epickiej jak w Polsce, chociaż poemat Tassa wszędzie cieszył się ogromną poczytnością. W oparciu o bogatą literaturę przedmiotu autor przedstawił w części pierwszej swego studium losy Tassowego arcydzieła i dzieje sławy samego poety w krajach Europy zachodniej, we Włoszech, Francji, Hiszpanii i Anglii. Sława Tassa i jego poematu ugruntowała się w tych krajach nadzwyczaj szybko. Recepcję oryginału wspomagały liczne przekłady na języki narodowe. Całkowicie odmiennie natomiast kształtowała się ta sprawa u nas. Okazuje się bowiem, że „przed r. 1618 [...] nie udało się znaleźć żadnego, ale to dosłownie żadnego śladu znajomości dzieła Tassa w Polsce" (s. 70), i to wbrew niezmiernie żywotnym związkom Polaków z kulturą włoską.

Weintraub tłumaczy to szczególnymi właściwościami ówczesnej kultury polskiej, w której brakło tradycji średniowiecznej poezji rycerskiej i fantastycznej. „W tradycyjnej kulturze literackiej Polaka XVI wieku poemat Tassa się nie mieścił. Jego założenia estetyczne były w kontekście tej kultury czymś egzotycznym". Sytuacja ta pozwala dojrzeć we właściwym świetle „śmiałość inicjatywy Piotra Kochanowskiego. A także doniosłość kulturalną tej inicjatywy, odwojowującej dla literatury polskiej nową dziedzinę piękna, inaugurującej tradycję epiki bohaterskiej" (s. 72).

Nie kończy się na tym zasługa Piotra Kochanowskiego. Wprowadził on Tassa do Polski. Ale uczynił zarazem coś więcej. „Dzieje recepcji *Jerozolimy wyzwolonej* w Polsce prawie że bez reszty pokrywają się z dziejami recepcji jego przekładu. I to znowu rys specyficzny polskiej recepcji. Sprawy te bowiem inaczej układały

się na Zachodzie" (s. 72—73). Trudno tam mówić najpierw o jednej dominującej wersji przekładu, nadto zaś wielu czytelników, zwłaszcza spośród koryfeuszy literatury, zawierało znajomość z *Jerozolimą wyzwoloną* w drodze lektury włoskiego oryginału.

Są i dalsze znamienne różnice pomiędzy polską a zachodnią recepcją *Gofreda*. We Francji np. poemat ten przemawiał do wyobraźni czytelników „przede wszystkim jako repertorium baśniowych wątków miłosno-fantastycznych"; „Sycił głód fantazji, niezwykłości, swobodnej gry wyobraźni" (s. 75). Polska wersja utworu miała charakter odmienny: rycerski, bohaterski. Dlatego też popularności *Jerozolimy wyzwolonej* w oświeconej Europie towarzyszył w Polsce zanik zainteresowania dla przekładu Piotra Kochanowskiego, a nawet krytyka tego przekładu[9]. Jednakże właśnie wersja Kochanowskiego zadecydowała o swoistej polskiej recepcji Tassa w okresie romantyzmu.

„Kamieniem probierczym mogą tu być losy w Polsce romantycznego mitu biograficznego Tassa. Zdobył on sobie w romantycznej Europie wielką popularność. Wszędzie — z wyjątkiem Polski, gdzie dla pisarzy Tasso to był autor *Gofreda* »przekładania Piotra Kochanowskiego«" (s. 77). Legenda Tassa — w jego osobie dopatrywano się owocześnie prototypu romantycznego poety, a w dziejach jego życia widziano „udramatyzowanie typowo romantycznych konfliktów ze społeczeństwem artysty, którego inności, jedyności, niezwykłości społeczeństwo to nie chce uznać" (s. 78) — legenda ta znana była dobrze w Polsce, ale nie została uznana! Głównie za sprawą staropolskiego *Gofreda*! Subtelnie analizując wypowiedzi czołowych romantyków, Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, Weintraub tłumaczy nieobecność legendy Tassowej w Polsce mimo ogromnej poczytności *Gofreda* i ogromnego uznania, jakim się poemat ten cieszył. „W tradycji polskiej Tasso to autor marsowego, tchnącego duchem bojowym poematu bohaterskiego. I tylko autor takiego poematu. [...] Otóż ten autor polskiego *Gofreda*, tchnącego szorstką energią, niełatwo dawał się pogodzić z obrazem przewrażliwionego, miotającego się w nieszczęściu kochanka z legendy biograficznej. I jak się zdaje, właśnie popularność *Gofreda* uodporniła polskich romantyków na legendę biograficzną Tassa. Odrzucili ją, bo w ich wyobrażeniu rysował się portret imaginacyjny innego Tassa" (s. 81).

Studium Weintrauba należy w moim przekonaniu do najwyższych osiągnięć Sesji. Wyważone w sądach, precyzyjne w dokumentacji, świetnie skonstruowane i napisane, starannie wyzyskujące badania dotychczasowe, polskie i obce, stanowi najlepsze świadectwo wielkości poetyckiej Kochanowskiego i niezwykłości jego dzieła nie tylko w perspektywie literatury polskiej, ale i w perspektywie porównawczej wielkich literatur europejskich.

Znaczenie *Gofreda* Piotra Kochanowskiego tym jest większe, że jego popularność i poczytność, jego rola kulturalna i literacka nie ogranicza się bynajmniej do Polski. Szczególnie interesująca w zakresie ościennych wpływów „księstwa poetyckiego" twórcy polskiego przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* jest recepcja *Gofreda* na Rusi. Scharakteryzował ją w oparciu o własne gruntowne badania Ryszard Łużny w studium *„Gofred" Tassa—Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII—XVIII*. Poemat Kochanowskiego był tutaj nie tylko „znany, czytywany i oceniany", lecz także podjęto w dwóch ośrodkach, całkowicie od siebie niezależnie, próby jego przekładu na język ruski. Podobnego wyróżnienia nie doczekało się poza *Jerozolimą wyzwoloną* „ani jedno dzieło poezji polskiej tych czasów". Wreszcie *Gofred* Tassa—Kochanowskiego uznany został „przez kijowskich teoretyków sztuki poetyckiej za

---

[9] Sprawą tą obszerniej zajął się S. Graciotti w swym referacie zjazdowym.

dzieło wzorcowe, za klasyczny przykład epopei [...], i jako taki [...] wprowadzony na stałe (od r. 1705 aż do połowy tegoż stulecia) do praktyki szkolnej Akademii Kijowsko-Mohylańskiej przy nauczaniu poetyki" (s. 122).

Oceniając i charakteryzując główne kierunki zainteresowań badawczych ujawnione podczas obrad Sesji poświęconej twórczości Piotra Kochanowskiego, istotne zdobycze oraz wartości naukowe rozpraw i artykułów składających się na tom *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"*, poprzestać musimy z konieczności na sprawach najważniejszych i na wybranych przykładach. Poza obrębem rozważań pozostały studia cenne i odkrywcze, bogate w materiały i przemyślenia interpretacyjne, mające określony, i to poważny wkład w postępie badań nad spuścizną poetycką wielkiego tłumacza *Gofreda*, nad jego biografią i jego epoką. Nie rekompensując w pełni tego pominięcia, przynajmniej wymieńmy tytuły. I tak Henryk Barycz pisał o *Włoskich podróżach Piotra Kochanowskiego*, a wspólnie z Karoliną Targosz o *Krakowie w czasach Piotra Kochanowskiego*. Z prac komparatystycznych i historycznoliterackich przypomnieć tu należy zwłaszcza rozprawę Sante Graciottiego *Piotr Kochanowski w polskim Oświeceniu oraz przekłady Ariosta i Tassa pióra Krasickiego i Trembeckiego*, znakomicie dopełniającą w zakresie literatury stanisławowskiej wywody Weintrauba. Polskiemu *Orlandowi* poświęcone są studia Zofii Szmydtowej *„Lament Sakrypanta" w oryginale i spolszczeniu Piotra Kochanowskiego na tle renesansowych przetworzeń motywu* i Mieczysława Brahmera *Kilka uwag o polskim „Orlandzie"*. Nadto w omawianym tomie pomieszczone zostały artykuły Stefana Nieznanowskiego o *Warsztacie epickim „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej"* i Franciszka Bielaka *Ożywienie związków z Włochami w Uniwersytecie Jagiellońskim oraz seminarium Stanisława Windakiewicza* (z którym to seminarium wiążą się początki XX-wiecznych badań naukowych nad twórczością P. Kochanowskiego) oraz prace Milana Ratkowicia *O pierwszym przekładzie chorwackim „Jerozolimy wyzwolonej" dedykowanym królowi polskiemu* i Rudo Brtáňa *Problematyka słowackich przekładów z Ariosta i Tassa na tle polskich tłumaczeń P. Kochanowskiego.*

Stanisław Grzeszczuk

Szymon Starowolski, SETNIK PISARZÓW POLSKICH ALBO POCHWAŁY I ŻYWOTY STU NAJZNAKOMITSZYCH PISARZÓW POLSKICH. Przełożył i komentarzem opatrzył Jerzy Starnawski. Wstęp napisali Franciszek Bielak i Jerzy Starnawski. (Indeks nazwisk zestawiła Teresa Starnawska). (Kraków) 1970. Nakładem Wydawnictwa Literackiego, ss. 366, 2 nlb. + 9 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce.

W 345 lat po pierwszej edycji i w 13 lat po ukazaniu się drukowanej zapowiedzi, że polskie tłumaczenie „ukaże się w najbliższym czasie" [1], pojawił się na półkach księgarskich *Setnik pisarzów polskich* Szymona Starowolskiego. Wydawnictwo Literackie już na przykładzie *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego udowodniło, że potrafi wznawiać rzeczy stare i pozornie martwe — w takim kształcie edytorskim i typograficznym, iż stają się one bestsellerami. Podobną chyba karierę czytelniczą zrobi też *Setnik*, chociaż skromny, bo zaledwie dwutysięczny nakład wskazuje, że wydawca działał ostrożnie i z pewną dozą nieufności.

---

[1] J. Starnawski, *Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej*. Warszawa 1957, s. 204.