

# Magda Potok

---

## Kim jest Cyd? : historia - literatura - przekład

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 98/2, 5-26

---

2007

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

MAGDA POTOK  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

### KIM JEST CYD?

HISTORIA – LITERATURA – PRZEKŁAD

Spośród bohaterów literatury hiszpańskiej, wyniesionych do rangi mitycznych postaci<sup>1</sup> kultury śródziemnomorskiej, w Polsce prawdopodobnie jedynie Don Kichot budzi skojarzenia ze swoją ojczyzną. Ale już Don Juan będzie się polskiemu czytelnikowi kojarzył raczej z komedią Moliera, z poematem Byrona lub operą Mozarta, a Cyd – z dramatem Corneille’a albo tylko z wersją Jana Andrzeja Morsztyna. Dzieje się tak z dwóch powodów, z których tylko pierwszy – niepośledni talent wymienionych twórców – nie podlega dyskusji. Drugim jest wątkowa dynamika hiszpańsko-polskich związków literackich<sup>2</sup>. Dość wspomnieć, że współczesna polska filologia nie zdołała wypracować własnej historii piśmiennictwa hiszpańskiego<sup>3</sup>.

Kastylijski rycerz Rodrigo Díaz de Vivar, popularnie zwany Cydem, istnieje w polskiej świadomości literackiej przede wszystkim jako postać z dramatu Corneille’a, zaprezentowanego czytelnikom w trzech przekładach: barokowym, kla-

---

<sup>1</sup> Badania literaturoznawcze nawiązujące do postaci Cyda rozmaicie określają jej status w historii kultury, najczęściej jednak odwołują się do pojęcia legendy oraz mitu. Tę ostatnią kategorię sankcjonuje m.in. *Dictionnaire des mythes littéraires* (Red. P. Brunel. Paris 1988). Autorami hasła o Cydzie są G. Martin i A. Niderst.

<sup>2</sup> W epokach przedrozbiorowych z hiszpańskiego tłumaczono głównie piśmiennictwo religijne i dzieła o charakterze moralizatorskim. K. Niklewiczówna, omawiając w *Słowniku literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok* (Red. T. Michałowska [i in.]. Wrocław 1998, s. 310) hiszpańsko-polskie związki literackie, stwierdza: „Najmniej tłumaczeń, przeróbek i utworów powstałych pod wpływem autorów hiszpańskich można wskazać w dziedzinie nowelistyki i dramatu, przy czym nieomal regułą jest pośrednictwo przeróbki lub przekładu włoskiego”. Podobnie M. Strzałkowa w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska* (t. 1–2. Red. J. Krzyżanowski [et al.]. Warszawa 1988, s. 357): „Brak dowodów przenikania do ówczesnej Polski [w XVII w. – M. P.] – wielkiego teatru hiszpańskiego i znajomości dzieł Cervantesa. Upadek ekonomiczny i polityczny Hiszpanii, obok rosnącej w Polsce ksenofobii, powodują w połowie XVII wieku osłabienie kontaktów kulturalnych obu narodów”.

<sup>3</sup> Polscy humaniści mają do dyspozycji zaledwie dwa kompendia: tłumaczenie, skądinąd ważnego, dzieła Á. del Rí o *Historia literatury hiszpańskiej* z 1948 r. (t. 1–2. Przeł. K. Piekariec, K. Wojciechowska. Warszawa 1970–1972) oraz zwięzłą *Historię literatury hiszpańskiej. Zarys* M. Strzałkowej (Wrocław 1966). W opracowaniach literatury powszechnej piśmiennictwo hiszpańskie omówiono w t. 2 (cz. 1) *Wielkiej literatury powszechnej* (Red. S. Lam. Warszawa 1933) oraz w t. 1 *Dziejów literatur europejskich* (Red. W. Floryan. Warszawa 1977).

sycystycznym i modernistycznym, z których najdawniejszy, pióra Morsztyna, bywa oceniany najwyżej<sup>4</sup>. Do dzisiaj jednak nie przetłumaczono i nie wydano w całości sztuki Guilléna de Castra – wybitnego przedstawiciela narodowego teatru hiszpańskiego z kręgu Lopego de Vegi – *Las mocedades del Cid* (Młodzięcze czyny Cyda)<sup>5</sup>, na której wzorował się Corneille. Nie przyswojono też polszczyźnie dużego zbioru romanc sławiących czyny dzielnego wojownika, śpiewanych na Półwyspie Iberyjskim przez trubadurów i żonglerów<sup>6</sup>. Przekład zaś najstarszego zabytku literatury hiszpańskiej, *Poema de Mio Cid*<sup>7</sup>, wielokrotnie zestawianego w piśmiennictwie romanistycznym z *Pieśnią o Rolandzie*, nie wszedł do kanonu tekstów średniowiecznych, do którego odwołują się polscy humaniści. Znany fakt, że kultura europejska przez wieki docierała do Polski za pośrednictwem Francji, wyjaśnia tę sytuację. Słuszność słynnego powiedzenia Henriego de Borniera, jakoby każdy człowiek miał dwie ojczyzny: własną oraz Francję, potwierdza szczególnie obecność Cyda w naszej rzeczywistości literackiej.

Uwaga polskich badaczy skoncentrowała się prawie całkowicie na Cydzie Corneille'owskim: poświęcono mu dwie monografie – Władysława Folkierskiego „*Cyd*” *Kornela w Polsce* i Rachmiela Brandwajna *Corneille i jego „Cyd”*. O bogatej historii literackiej bohatera w Hiszpanii można zaś przeczytać tylko – i to niewiele – w przedmowach do kolejnych edycji arcydzieła Corneille'a<sup>8</sup>. Za wyjątkowy w tej sytuacji przyjdzie nam uznać artykuł Adama Grzymały-Siedleckiego *Metamorfozy „Cyda”*, którego pierwsza część poświęcona jest niemal w całości piśmiennictwu hiszpańskiemu. Cóż, kiedy pochodzi on z 1908 roku!<sup>9</sup> Do dzisiaj, pomijając posłowie Zygmunta Czernego do wydania *Pieśni o Cydzie* z r. 1970<sup>10</sup>, o poznanie dziejów Cyda nikt w Polsce szczególnie się nie upomina. Historycy literatury nie dopraszają się o tłumaczenie dramatu de Castra, nie rozprawiają o spolszczeniach wierszowanego *Poema de Mio Cid*. Tymczasem, jak zanotowała w 1988 r. Janina

<sup>4</sup> Zob. W. Folkierski, „*Cyd*” *Kornela w Polsce*. Kraków 1917. – M. Brahm er, *Wstęp*. W: P. Corneille, *Cyd. Tragedia w pięciu aktach. Trzy przekłady: A. Morsztyn, L. Osiński, S. Wyspiański*. Warszawa 1954. – R. Brandwajn, *Corneille i jego „Cyd”*. *Szkice literackie i materiały*. Warszawa 1968.

<sup>5</sup> Fragmenty dramatu przełożył w XIX w. Leonard Rettel, uczestnik powstania listopadowego, emigracyjny publicysta i tłumacz. Zob. też B. Baczynska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Wrocław 2002, s. 66.

<sup>6</sup> Pojedyncze utwory przekładała Z. Szleyen. Trzy *Romance o Cydzie Campeadorze* załączono do *Opowieści o Cydzie* (Oprac. M. T. León. Przeł. Z. Szleyen. Warszawa 1958, s. 124–131). Dziesięć innych zamieściła tłumaczka w antologii *O pasterzach, Maurach, damach. Hiszpańskie romance* (Wybór, przeł. Z. Szleyen. Warszawa 1960), gdzie w posłowie zwróciła uwagę na szczególną rolę, jaką w popularyzacji kultury hiszpańskiej na świecie odegrał dramat G. de Castra, będący właściwie zbiorem istniejących wówczas romanc na temat Cyda: „Sztuka ta stała się cennym źródłem dla Corneille'a. Nie byłoby Corneillowskiego *Cyda* bez sztuki Castro, bez romanc” (s. 119).

<sup>7</sup> *Pieśń o Cydzie*. Przeł. A. L. Czerny. Posłowiem zaopatrzył Z. Czerny. Kraków 1970.

<sup>8</sup> Zob. W. Folkierski, *Wstęp*. W: P. Corneille, *Cyd. Tragedia w pięciu aktach*. W tłumaczeniu J. A. Morsztyna. Oprac. W. Folkierski. Kraków 1931, s. III–XIII. BN II 8. Natomiast autorzy najnowszych wydań *Cyda* poświęcają hiszpańskiej literaturze o Cydzie zaledwie jeden krótki akapit, wymieniając tylko dramat de Castra – zob. P. Corneille, *Cyd, albo Roderyk*. [Przeł.] J. A. Morsztyn. Wyd. A. Karpiński, A. Stepnowski. Warszawa 1999, s. 5.

<sup>9</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Metamorfozy „Cyda”*. „Sfinks” 1908, s. 75–89, 263–278.

<sup>10</sup> Z. Czerny, *Posłowie*. W: *ed. cit.*

Kwaśniakowa we wstępie do szkolnego wydania *Cyda*: „Krytycy zgodnie podkreślają potrzebę nowego przekładu arcydzieła francuskiego”<sup>11</sup>; podobnie 20 lat wcześniej Brandwajn, przekonany, że tłumaczenia Morsztyna „grać dzisiaj nie sposób, a czytać gwoźli przyjemności coraz trudniej”, kończył jeden z rozdziałów swojej monografii: „Czas już na nowy przekład sztuki”<sup>12</sup>.

Sytuację tę należy zmieniać, a nie usprawiedliwiać czy to mocno ugruntowanym podziwem dla literatury francuskiej, czy też ciągle niewystarczającą znajomością jakże odmiennej od niej kultury hiszpańskiej. Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie literackich dziejów jednego z największych epickich tematów narodowej tradycji hiszpańskiej w kontekście jego istnienia (i nieistnienia) w polskim dorobku przekładowym. Powstaje z nadzieją, że ujawni potrzebę tak translatorskich, jak i historycznoliterackich uzupełnień.

### Cyd – postać historyczna

W odróżnieniu od wielu innych herosów hiszpańskiej literatury, Cyd jest postacią autentyczną<sup>13</sup>, o czym zaświadcza liczne dzieła historiografii łacińskiej, hiszpańskiej oraz teksty arabskie. Stosunkowo najwięcej faktów zarejestrowała *Historia Roderici*, powstała prawdopodobnie w latach 1144–1147, interesująca także dlatego, że była pierwszą w Hiszpanii kroniką, która opisywała dzieje bohatera nie pochodzącego z rodziny królewskiej<sup>14</sup>.

Kastylijski rycerz Rodrigo Ruy Díaz de Vivar urodził się w 1043 r. w okolicach Burgos. Wychowany na dworze Ferdynanda I, po śmierci władcy pozostał jako chorąży królewski u boku jego syna, Sancha Kastylijskiego, który wkrótce padł ofiarą zabójstwa. Gdy na tron wstąpił brat i rywal zmarłego, Alfons VI, Rodrigo gotów był podjąć u niego służbę pod warunkiem złożenia publicznej przysięgi, że nie miał nic wspólnego z zamordowaniem poprzednika. Brak zaufania okazywany nowemu władcy oraz posądzenia o przywłaszczenie królewskich danin stały się przyczyną wygnania Cyda w 1081 roku. Musiał opuścić Kastylię, zostawiając w niej żonę Jimenę i córki. Późniejsze jego losy dalekie są od jednoznaczności, przede wszystkim jeżeli chodzi o stronę, po której stawał w walce chrześcijan z muzułmanami. Sam przydomek „*el Cid*” (z arabskiego ‘pan’) – co zauważa Grzymała-Siedlecki<sup>15</sup> – po części demaskuje Rodriga, żaden bowiem Arab nie nazwałby „cydem” swojego wroga, tytuł ten przysługiwał tylko walczą-

<sup>11</sup> J. Kwaśniakowa, *Wstęp*. W: Corneille, *Cyd. Tragikomedie*. Przeł. J. A. Morsztyn. Wrocław 1988, s. 33.

<sup>12</sup> Brandwajn, *op. cit.*, s. 146.

<sup>13</sup> Historyczny i literacki wizerunek Cyda trafnie rekonstruuje W. Kopalinski w *Słowniku mitów i tradycji kultury* (Warszawa 1991). Natomiast A. Makowiecki w *Słowniku postaci literackich* (Warszawa 2000) pisze nawet o filmie o Cydzie z r. 1961, nie wspominając przy tym o polskim przekładzie Morsztyna. Rolę Cyda w dziejach Hiszpanii omawiają obie wydane w Polsce monografie historyczne tego kraju: T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*. Wrocław 1998, s. 70–73. – M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*. Przeł. S. Jędrusiak. Kraków 1997, s. 114.

<sup>14</sup> Zwraca na to uwagę autor wprowadzenia do edycji *Poema de Mio Cid* w prestiżowej serii „*Letras Hispánicas*” wydawnictwa „*Cátedra*”. Zob. C. Smith, *Introducción*. W: *Poema de Mio Cid*. Madrid 1994, s. 92.

<sup>15</sup> Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 77.

cym przeciw „giaurom”. Jasno z tego wynika, że kastylijski rycerz godził się wojować u boku mauretańskich najeźdźców, co potwierdzają źródła, mówiące o jego służbie u emira panującego w Saragossie. W swoim bujnym życiu Rodrigo de Vivar wykazywał się więc dużo częściej pragmatyzmem aniżeli przypisywaną mu przez późniejszą epikę postawą nieustraszonego obrońcy wiary katolickiej. Nigdy nie przestawał przy tym zabiegać o łaski Alfonsa VI; zdobył je, gdy stało się jasne, że walczy ponownie w szeregach chrześcijan. Pojednanie z królem (około r. 1086) dawało Cydowi prawo objęcia w posiadanie wszystkich ziem, jakie zdobędzie w hiszpańskim Lewancie.

W regionie tym faktycznie panował drobny szlachcic kastylijski, wygnany z królestwa Leonu. [...] Władca Walencji, a także władcy pomniejszych państweczek, płacili mu trybut w zamian za obronę<sup>16</sup>.

Ukoronowaniem działalności Cyda było zdobycie Walencji w r. 1094, po 9-miesięcznym oblężeniu miasta. Powstrzymało to pochód wielkiej armii Almorawidów, a Cydowi przyniosło nieśmiertelną sławę nieustraszonego pogromcy Maurów. Cyd Campeador („*campeador*” to ‘zwycięski bojownik’) władał Walencją aż do śmierci w 1099 roku. Z historycznie potwierdzonych faktów należałoby jeszcze odnotować jego małżeństwo z Jimeną Díaz w 1074 r. oraz pochówek szczątków Cyda Campeadora w 1102 r. w klasztorze w Cardenii.

Zwycięstwa nad Maurami zyskały Cydowi miano bohatera narodowego, a jego życie zaczęła otaczać legenda. Nie ulega wątpliwości, że w osobie Rodriga de Vivar ujrzała Kastylia doskonałego wojownika i wodza: w niedługim czasie po wygnaniu powstrzymał on podbojem Walencji arabski najazd i osadnictwo, rozszerzając kastylijskie panowanie na Półwyspie Iberyjskim do wybrzeży Morza Śródziemnego. Jak nikt inny – jeśli pominąć epizod służby u władców muzułmańskich, co uczyniono prędko i skwapliwie – nadawał się na postać, która, niczym Roland we Francji, ucieleśniałaby chrześcijańskie wartości średniowiecza, a wśród nich przede wszystkim nakaz obrony kraju przed innowiercami oraz lojalność w stosunku do władcy.

W epoce, w której wśród autentycznych bohaterskich wyczynów i jednoczesnych nagłych zwrotów fortuny krystalizowała się kastylijska tożsamość narodowa, Cyd, gigant pomiędzy ludźmi, musiał się wydawać w oczach sobie współczesnych i następnym pokoleń kimś, kto dzierży stery z woli Boga<sup>17</sup>.

Autorka francuskiej edycji krytycznej dramatu Corneille’a w serii „Classiques Larousse”, zadała sobie pytanie, dlaczego to właśnie Cyd przewędrował z dziejów do literatury, osiągając status herosa z legendy, podczas gdy inni rycerze tej samej epoki, z analogicznym życiorysem, popadli w zapomnienie?

Być może, przetrwanie zawdzięcza Rodryg swej osobowości: burzliwy żywot rycerza, pociąg do przygody, duch niezależności – wszystko to przemawia do zbiorowej wyobraźni jako archaiczne ucieleśnienie wojownika i symbol zwycięstwa<sup>18</sup>.

Tak czy inaczej, awanturnicza postać historyczna – drogą ustnych przekazów, łacińskich i arabskich kronik oraz powstających później epickich poematów i pieś-

<sup>16</sup> Miłkowski, Machcewicz, *op. cit.*, s. 71.

<sup>17</sup> Smith, *op. cit.*, s. 37.

<sup>18</sup> É. Amon, *Figures d'un mythe*. W: P. Corneille, *Le Cid*. Paris 1990, s. 173.

ni lirycznych – przeszła do literatury, dając początek jednemu z jej najżywoźniejszych wątków, wykorzystywanemu w najróżniejszych gatunkach na przestrzeni, dziś można powiedzieć: całego tysiąclecia i przenosząc się z kraju ojczystego za pośrednictwem Francji na karty literatur i deski sceniczne całej Europy, a potem innych kontynentów<sup>19</sup>. Przez wieki literackich przeobrażeń Cyd stał się symbolem szlachetnego hiszpańskiego chrześcijanina i bezkompromisowego kochanka – symbolem zdolnym zainspirować imponującą liczbę tekstów poetyckich i dramatycznych.

Niewątpliwie zastanawiający fakt, iż zwykły kastylijski rycerz zrobił w literaturze Półwyspu Iberyjskiego, a także powszechnej, karierę dającą się porównać jedynie z losami wielkich postaci mitycznych, można tłumaczyć – jak to czyni Ángel del Río<sup>20</sup> – niezwykle wartościową artystyczną *Pieśnią o Cydzie*. O tym najstarszym zabytku piśmiennictwa hiszpańskiego George Ticknor napisał w *History of Spanish Literature*:

Można zapewnić, że na przestrzeni dziesięciu stuleci, które minęły od upadku cywilizacji greckiej i rzymskiej aż do ukazania się *Boskiej Komedii*, żaden kraj nie wydał poezji oryginalniejszej i odznaczającej się większą naturalnością, wigorem i barwnością<sup>21</sup>.

Rola literatury w procesie przekształcania historii w mit okazała się nie do przecenienia. Pięć wieków później geniusz Corneille’a na nowo rozślawił imię Cyda we Francji i w Europie. Wkrótce potem Morsztyn tłumacząc *Cyda* ofiarował polszczyźnie jeden z najpiękniejszych dramatów barokowych. Tym sposobem za sprawą genialnego przekładu Cyd stał się w naszym kraju raczej postacią z klasycyzującej sztuki Corneille’a niż hiszpańskim pogromcą Maurów. Choć pytanie wydaje się naiwne, spróbujemy się zastanowić, dlaczego to *Cyd* Corneille’a, a nie anonimowy kastylijski Cyd ze średniowiecznej epepei zadomowił się w świadomości literackiej Polaków. Odpowiedź na to pytanie poprzedzi zarys literackich dziejów Cyda.

### *Pieśń o Cydzie*

Zanim czyny Cyda opisano w średniowiecznym eposie, uwieczniły je dwie księgi łacińskie powstałe na przełomie XI i XII w. – wspomniana już *Historia Roderici* i wierszowana *Carmen Campidoctoris* (zachowana tylko w części, do wersu 129). O Rodrigu wzmiankują także kroniki: arabskie<sup>22</sup> – głównie za sprawą historyków Ben Alcama i Ben Bassama, łacińskie oraz najwcześniejsze spisane w językach wernakularnych. Spośród tych ostatnich wymienić należy wchodzącą w skład rękopiśmiennego dokumentu *Fuero general de Navarra*, nadającego prawa i przywileje prowincjom i miastom hiszpańskim, genealogię Cyda, *Linaje de Rodrigo Díaz el Campeador*. Powstała ona jeszcze przed r. 1194, stanowi więc

<sup>19</sup> Jako składnik kultury hiszpańskiej legenda o Rodrigu zawędrowała do Ameryki Łacińskiej, gdzie piękne wiersze o Cydzie tworzył m.in. nestor modernizmu, Rubén Darío.

<sup>20</sup> Río, *op. cit.*, s. 63.

<sup>21</sup> G. Ticknor, *History of Spanish Literature*. T. 1–3. New York 1849. Cyt. jw.

<sup>22</sup> Monografista międzynarodowej recepcji *Cyda* nazywa teksty arabskie „cydofobicznymi”, a kroniki chrześcijańskie „cydofilskimi”. Zob. C. Rodiek, *Sujet – Kontext – Gattung. Die Internationale Cid-Rezeption*. Berlin – New York 1990. Podaję za: *La recepción internacional del Cid. Argumento recurrente – contexto – género*. Trad. L. Gómez de Olea. Madrid 1995, s. 12. O „cydofobii” tekstów arabskich pisał już R. Menéndez Pidal w pracy *La España del Cid* (Madrid 1929).

najstarszy dokument historiograficzny Półwyspu Iberyjskiego spisany w dialekcie nawarskim<sup>23</sup>.

*Pieśń o Cydzie* zachowała się w jednym rękopisie, dziś przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Madrycie (która ma w sprzedaży piękną wersję rękopisu przeniesioną na płytę CD). Manuskrypt został wydobyty z zapomnienia w r. 1779 przez uczonego don Tomasa Antonia Sáncheza, który opublikował go w pierwszym tomie zbioru poezji kastylijskiej powstałej przed w. XV, *Colección de poesías castellanas anteriores al Siglo XV*, otwierając tym samym nowy rozdział historii literatury hiszpańskiej, dotyczący kastylijskiego eposu. Dopiero więc pod koniec XVIII w. Hiszpania poznała swoje najstarsze dzieło epickie, stanowiące wierszowaną historię bohaterskich dokonań jednej z jej ulubionych postaci. Odkrycie to pozwoliło zaprzeczyć tezie, jakoby na Półwyspie Iberyjskim, w odróżnieniu od Francji, nie rozwinęła się średniowieczna epika heroiczna<sup>24</sup>.

Autorstwo i data powstania poematu stanowią do dzisiaj przedmiot sporów między naukowcami<sup>25</sup>. Według „tradycjonalistów”, z Ramónem Menéndezem Pidałem na czele, tekst pochodzi z kręgu poezji żonglerskiej. Zwolennicy teorii indywidualistycznej, która zakłada istnienie jednego autora utworu, sytuują *Pieśń o Cydzie* w środowisku klerków, poetów klasztoru, uznając widniejący na manuskrypcie podpis „Per Abbat” za imię potencjalnego twórcy dzieła. Datę powstania utworu Menéndez Pidal określił na rok 1140 na podstawie interpretacji wersów 3724–3725:

*Oy los reyes d'España sos parientes son  
A todos alcanca ondra por el que en buen ora nacio.*

Dzisiaj z nim spokrewnieni Hiszpanii królowie,  
A sława jego spływa na wszystkich w okole<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Szczegółowy opis wszystkich arabskich i łacińskich tekstów źródłowych o Cydzie znajduje się w 2-tomowym dziele najwybitniejszego znawcy literatury hiszpańskiej doby średniowiecza, Menéndez de Pidal (op. cit.), wielokrotnie wznawianym, m.in. w wersji skróconej (*El Cid Campeador*. Buenos Aires 1950). To podstawowe kompendium wiedzy o Cydzie historycznym, po które sięga ogół późniejszych badaczy tematu, niewolne jest jednak od tendencyjności w potraktowaniu głównej postaci. Cyd w opracowaniu Menéndez de Pidała jawi się jako niezłomny bohater narodowy, wierny władzy i literze prawa. Zauważa to m.in. R o d i e k (op. cit., s. 418), upatrując przyczyn w dydaktycznych intencjach hiszpańskiego mediewisty, pragnącego przedstawić rodakom wzór godny naśladowania. Z naukowego punktu widzenia taka interpretacja postaci Cyda jest dyskusyjna. Została ideologicznie wykorzystana przez nacjonalistów w czasie hiszpańskiej wojny domowej oraz przez wojskowych reżimu frankistowskiego, o czym pisze M. E. L a c a r r a w artykule *La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista* („Ideologies and Literature” 3 (1990)). Ustalenia historyków dotyczące Cyda omawia także S m i t h w cytowanym wstępie do *Poema de Mio Cid*. Zob. też J. M e n é n d e z P e l á e z [et al.], *Historia de la literatura española*. T. 1: *Edad Media*. León 1993. – R í o, op. cit., s. 54–55.

<sup>24</sup> *Poema de Mio Cid* jest jedynym dziełem kastylijskiej epiki średniowiecznej, które dotarło do naszych czasów w całości (bez kilku stronic).

<sup>25</sup> Najbardziej aktualny i kompletny stan dyskusji na ten temat znajdziemy na s. 3–14 najnowszego wydania poematu (*Cantar de Mio Cid*. Edición, prólogo y notas A. M o n t a n e r. Estudio preliminar F. R í c o. Barcelona 1993), które powstało na podstawie skrupulatnej analizy manuskryptu oraz rewizji dotychczasowej literatury krytycznej utworu. Zapoczątkowało ono nową serię „Biblioteca Clásica” oficyny „Crítica” w Barcelonie, zaplanowaną na 111 tomów. Znaczące, że ów pierwszy tom dedykowano pamięci Ramóna Menéndez de Pidała.

<sup>26</sup> Cytaty z wersji oryginalnej pochodzą z przywoływanego tu wydania *Poema de Mio Cid* z r. 1994, cytaty zaś polskie – jeśli nie podano inaczej – zaczerpnięte zostały z *Pieśni o Cydzie* w tłumaczeniu A. L. C z e r n y.

Hiszpański historyk literatury wnosił z tego fragmentu, że poemat został napisany w czasie, kiedy potomkowie Cyda wstępowali na tron, a więc w roku 1140. Wówczas bowiem Blanca, prawnuczka Cyda, poślubiła Sancha, syna Alfonsa VII, króla Kastylii i Leónu. Obok argumentów o charakterze historycznym Pidal przytacza racje językowe, utrzymując, że archaiczność *Pieśni* wskazuje na połowę XII wieku. Interpretacja ta, podparta autorytetem największego znawcy kultury hiszpańskiej epoki średniowiecza, uchodziła za obowiązującą przez kilka dziesięcioleci; powtarzano ją w licznych podręcznikach historii literatury hiszpańskiej i kolejnych edycjach utworu. Nie trzeba dodawać, że powielają ją wszyscy polscy autorzy przywoływanych w niniejszym artykule wzmianek o *Pieśni*, w tym komentator jedyne go naszego kompletnego przekładu *Poema de Mio Cid*, Zygmunt Czerny.

Nowsze badania historyczne, poprzedzone dyskusją najwybitniejszych cydologów, nakazały upatrywać daty kompozycji poematu w początku w. XIII, co błyskawicznie przewartościowało kanoniczne opracowania oraz kompendia historii literatury. Colin Smith pisał:

Dziś jestem przekonany, że Per Abbat, którego imię pojawia się w explicite jedyne go istniejącego rękopisu, jest autorem poematu, nie zaś tylko jego kopistą, jak twierdzili do niedawna prawie wszyscy badacze. Tym samym sądzę, iż data, która się tam pojawia, maj 1245 roku ery hiszpańskiej<sup>27</sup>, tj. 1207 rok po Chrystusie, jest datą skomponowania utworu. A to oznacza, że *explicit* został przez anonimowego skrybę skopiowany w wieku XIV razem z treścią dzieła, przez co zachowało się imię poety i data powstania utworu<sup>28</sup>.

Z kolei Christoph Rodiek w książce o międzynarodowej recepcji Cyda podaje tylko, że poemat pochodzi z r. 1207, nie ujawniając dylematów związanych z prawomocnością takiej chronologii<sup>29</sup>.

Uczeni powołujący się na przesłanki o charakterze językowym zwracają uwagę, że w *Pieśni* występują pojęcia odpowiadające rzeczywistości społeczno-politycznej z końca XII stulecia, np. „*fijodalgo*” ‘członkowie szlachty z tytułu pokrewieństwa i rodowodu’<sup>30</sup>, słowo udokumentowane po raz pierwszy w r. 1177, czy „*rico omne*” ‘członkowie najwyższej warstwy szlacheckiej (przy innych okazjach nazywani „*cuendes e potestades*”)', którego pierwsze użycie zarejestrowano w 1207 roku. Alberto Montaner podsumowując całość sporu stwierdza dyplomatycznie, że argumenty przemawiające za usytuowaniem tekstu w początkach XIII w. „nie zostały obalone”, choć badania językoznawcze pozwalają także umieścić go w końcu XII wieku<sup>31</sup>. Nie ma już jednak mowy o r. 1140, wskazanym przez Menéndez-Pidala jako prawdopodobna data powstania utworu.

Fabula poematu jest nieskomplikowana. Epizody następują po sobie w przejrzystym porządku<sup>32</sup>, napięcie rośnie w miarę rozwoju akcji. Autor zdaje się stop-

<sup>27</sup> Tzw. era hiszpańska rozpoczyna się w 38 r. p.n.e., kiedy to Rzymianie ostatecznie opanowali Półwysep Iberyjski.

<sup>28</sup> Smith, *op. cit.*, s. 38. Badacz ten poświęcił wiele miejsca rozważaniom na temat genezy utworu, podał też obszerną bibliografię dotyczącą sporu o autorstwo i datę powstania *Poema de Mio Cid*.

<sup>29</sup> Rodiek, *op. cit.*, s. 61.

<sup>30</sup> To objaśnienie i następne za: *Cantar de Mio Cid*, przypisy do w. 210 i 3546.

<sup>31</sup> Montaner, *ed. cit.*, s. 8.

<sup>32</sup> Tytuły trzech części *Pieśni o Cydzie*: *Wygnanie Cyda*, *Zaślubiny córek Cyda*, *Zniewaga w Corpes*, umieszczane w większości wydań, zostały nadane przez Menéndez-Pidala ze względu na tematykę poszczególnych wątków utworu.



niować efekty dla zyskania większego dramatyzmu. A oto i sama historia. W wyniku niesłusznego posądzenia Rodriga de Vivar zmuszony jest opuścić Kastylię, pozostawiając w kraju żonę Jimenę oraz córki. Z niewielką grupą wiernych towarzyszy udaje się na wygnanie, na ziemię zajęte przez Maurów. Na początku próbuje po prostu przetrwać, organizuje więc skromne wyprawy, zakończone drobnymi zwycięstwami. W miarę upływu czasu Cydowi udaje się dzięki wysiłkowi i zdolnościom przywódczym odzyskać honor i sławę dzielnego wojownika. Wraz z rozgłosem rośnie liczba żołnierzy pod jego rozkazami. Kulminacją bohaterskich wyczynów Rodriga staje się zdobycie Walencji, które przynosi mu całkowite wybaczenie króla. Drugi wątek poematu ma charakter bardziej osobisty. Bogactwo Cyda zwraca uwagę szlachetnie urodzonych infantów, którzy poślubiają Cydowe córki. Zawistni o sukcesy i majątek teścia, a przy tym tchórzliwi, infanci ciężko znieważają swoje żony, porzucając je w gęstwinie zarośli w Corpes, schłostane popręgami od siodła i poranione do krwi. Choć cierpienia córek wywołują w nim pragnienie odwetu, Cyd reaguje z rozwagą: o wydarzeniach powiadamia króla, który zwołuje sąd i pozwala rozwiązać spór na drodze honorowej. Rodrigo de Vivar wygrywa, zyskuje dobra, pieniądze oraz prawo pomsty na niegodziwcach. Triumfuje, gdy jego córki za namową władcy wychodzą ponownie za mąż, tym razem za dziedziców królestwa Aragonii i Nawarry. Cyd umiera jako człowiek bogaty, o wielkiej władzy, odzyskawszy honor, pomściwszy zniewagę, zapewniwszy sukcesję w najlepszym z rodów.

Chociaż autor musiał posłużyć się wyobraźnią tworząc poszczególne epizody dzieła, całość cechuje dokładność w przedstawieniu historycznych i geograficznych realiów średniowiecznej Hiszpanii. *Pieśń o Cydzie* pełna jest szczegółów dotyczących ówczesnych obyczajów, prezentuje łupy wojenne, wygląd butów, pożywienie koni, opisuje miejsca i trasy podróży, które z łatwością da się wskazać na mapie<sup>33</sup>. Znaczący epoki wielokrotnie potwierdzali ścisłą historyczność poematu<sup>34</sup>. Niektórzy woleli nawet – zamiast o realizmie – mówić o weryzmie; biorąc pod uwagę dokładne referencje tekstu dotyczące miejsc, faktów i ludzi oraz dbałość o detal, chcieli widzieć w *Pieśni* raczej rymowaną kronikę niż poemat epicki<sup>35</sup>. Wierność rzeczywistości jest doprawdy uderzająca, zwłaszcza jeśli porównać kastylijski utwór z *Pieśnią o Rolandzie*. W obu przesadzono, być może, z liczebnością wrogich wojsk biorących udział w bitwach czy wyolbrzymiono zastępy poległych, jednak Cyd nie przestaje być wyłącznie człowiekiem, człowiecze mając uczucia, cele i możliwości. W całym tekście występuje tylko jeden epizod o charakterze nadprzyrodzonym, jeśli za taki uznać można profetyczny sen: w ostatnią noc przed opuszczeniem Kastylii bohaterowi śni się anioł Gabriel z dobrą wróżbą. Cyd ponadto – nie do wiary! – umiera naturalną, nieheroiczną śmiercią, we własnym łóżku, mając poczucie spełnienia osobistego i – powiedzielibyśmy dzisiaj – obywatelskiego.

<sup>33</sup> Dzięki temu władze prowincji Walencja wśród największych atrakcji turystycznych swojego regionu mogą dziś propagować rowerowe, samochodowe oraz autokarowe wycieczki „szlakiem Cyda”. Zob. [www.valenciaterraimar.org/camino.htm](http://www.valenciaterraimar.org/camino.htm).

<sup>34</sup> Spierali się jednak co do ścisłości historycznej w kreacji głównego bohatera. Za niezwykle precyzyjną uznała ją Menéndez Pidal (*op. cit.*). Współcześni badacze są ostrożniejsi, w odniesieniu do głównego wątku stosują pojemne pojęcie „historyczności epickiej”. Zob. Rodiek, *op. cit.*

<sup>35</sup> Zob. Smith, *op. cit.*, s. 18.

Właśnie to posłużenie się jako tworzywem artystycznym bezpośrednią rzeczywistością, nie tylko w jej aspektach fizycznym i zewnętrznym, lecz także moralnym i humanistycznym, stanowi postawę tzw. hiszpańskiego realizmu<sup>36</sup>.

Istotnym rysem Rodriga z *Pieśni o Cydzie* z punktu widzenia późniejszych losów postaci, a także wizerunku kastylijskiego rycerza na tle innych, głównie francuskich, eposów średniowiecznych, jest fakt, że Cyd – mimo otwartej drogi do idealizacji – pozostaje człowiekiem z krwi i kości, któremu nieobce są chciwość, zawziętość, chęć zemsty. Także czułość i delikatność, stanowiące ważny składnik charakteru postaci, podkreślają jej ludzkie oblicze. Tego typu koncepcja bohaterstwa – wskazuje del Río – utrzymuje się na przestrzeni całej literatury hiszpańskiej:

Bohater *Pieśni* nie jest istotą mityczną, obdarzoną cudownymi czy też nadprzyrodzonymi zdolnościami, to człowiek taki sam jak inni, który przez swoje cnoty – odwagę, wierność królowi, szacunek dla sprawiedliwości i innych ludzi zachowujących się wobec niego lojalnie, stałość, miłość ojcowską i wiarę religijną – dochodzi do wzniosłego bohaterstwa i staje się ludzkim archetypem<sup>37</sup>.

Cyd nie jest więc ani rycerzem bez skazy, ani niezłomnym apostołem wiary chrześcijańskiej, wyposażonym w nadludzkie moce dla jej obrony. Jak trafnie rzecz ujął Grzymała-Siedlecki omawiając pierwsze literackie wcielenie Rodriga: „Oto jest pierwsza przemiana Cyda. Cyd jako bohater własnego życia”<sup>38</sup>. Jako wódz, ojciec czy przyjaciel nie będzie on ukrywał swoich uczuć. Jakże jest obolały na wieść o okrucieństwie, którego ofiarą padły jego córki; jakże stęskniony, gdy marzy o powrocie do ukochanej Kastylii, jakże czuł wobec żony i dzieci. Jednocześnie przedstawia sobą całą gamę zalet, które przyniosą mu sławę: przede wszystkim umiłowanie honoru, następnie lojalność wobec króla, żarliwość religijną, stanowczość wobec pysznych możnowładców, waleczność, odwagę, siłę fizyczną, wierność, hojność i niezawodność. Dodatkowo autor wyposażył Rodriga w cechy rzadko spotykane u epickich bohaterów średniowiecza, takie jak poczucie humoru czy rozsądek, który dziś nazwalibyśmy pragmatyzmem.

Cyd z hiszpańskiej pieśni przedstawiony jest zdecydowanie bardziej „człowieczo” niż postaci średniowiecznej epiki francuskiej. Uderza skupienie uwagi na jego doczesnych rolach – ojcostwie, małżeństwie – oraz traktowanie ludzkich: domowych i rodzinnych, spraw z powagą należną w epice ideom religijnym, państwowym czy narodowym. Przypomnijmy: Cyd umiera pogodzony ze światem, we własnym pałacu; jego losy spełniły się w ludzkim życiorysie, bez potrzeby interwencji sił boskich ani dramatycznego finału.

Jak łatwo się domyślić, od momentu ukazania się drukiem *Pieśni o Cydzie* w r. 1779 jednym z ulubionych wątków romanistycznych badań literackich stało się jej porównywanie z francuskim arcydziełem gatunku, *Pieśnią o Rolandzie*. Tak też jest do dzisiaj po obu stronach Pirenejów. Najstarszy polski przekład omawianego utworu, poprzedzony obszernym wstępem tłumaczki, tchnie zachwytem nad oryginalnością kastylijskiego eposu, charakterystycznym dla „odkrywców” tekstu:

<sup>36</sup> Río, *op. cit.*, s. 61.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 79.

Porównując oba wielkie poematy, każdy przyzna, że w przedstawieniu rzeczywistego życia ludzkiego zwycięstwo należy się poecie hiszpańskiemu. Krytycy też powszechnie uznają poemat o Cydzie jako wyższy geniuszem od francuskiej epepei<sup>39</sup>.

Hiszpańską twórczość epicką z czasów średniowiecza trudno jest przyrównać, przede wszystkim ilościowo, do dziedzictwa francuskiego. *Poema de Mio Cid* to jedyny epos rycerski zachowany do naszych czasów w kształcie pozwalającym ocenić jego wartość literacką<sup>40</sup>. Obok niego, już tylko w urywkach, przetrwało zaledwie kilka utworów. Wliczając *Pieśń o Cydzie*, średniowieczna epika kastylijska zamyka się w 5 tys. wersów, podczas gdy francuska spuścizna z tej samej epoki sięga miliona wersów<sup>41</sup>. Poza interesującym nas poematem największe zachowane fragmenty należą do XIV-wiecznego *Cantar de Rodrigo*, odkrytego w Bibliotece Królewskiej w Paryżu, oraz *Cantar de Roncesvalles*, będącego przeróbką francuskich pieśni na temat słynnej bitwy, podczas której umiera Roland. Także analiza języka potwierdza opinię, że francuszczyzna stała wówczas na znacznie wyższym poziomie rozwoju: jej styl i forma opowieści wykazują dużo większe wyrafinowanie i artyzm. Autorowi hiszpańskiego eposu nie był zresztą obcy styl dzieł francuskich, a wśród nich *Pieśni o Rolandzie*, co widać w niektórych rozwiązaniach narracyjnych, w tematach, w epitetach. Ale, z jednej strony, mimo stylistycznej różnorodności czy też złożoności wątków, które cechowały pieśni francuskie, a z drugiej strony – mimo nieregularnej formy, szorstkości języka, a nawet pewnego prymitywizmu właściwego pieśni hiszpańskiej, czołobitne stwierdzenie Seweryny Duchyńskiej nie jest zupełnie pozbawione podstaw. Zasadniczym osiągnięciem *Poema de Mio Cid* okazuje się kreacja bohaterów, przede wszystkim opisywana tu już wcześniej sylwetka tytułowego Cyda, ale też zindywidualizowane portrety postaci drugoplanowych. *Pieśń o Cydzie* stworzyła bohatera, który wykuwając dla historii ideał chrześcijańskiego rycerza, nie wstydził się być człowiekiem.

Polskie wersje *Pieśni o Cydzie* rzadko bywają przywoływane w rozważaniach rodzimych humanistów na temat średniowiecznej literatury. Można zaryzykować tezę, iż nie są czytane. Nie budzą też zainteresowania filologów w zakresie komparatystyki literackiej ani przekładoznawstwa. W bibliotecznych magazynach znaleziono jedną tylko pracę magisterską analizującą polski przekład *Poema de Mio Cid* dokonany przez Annę Ludwikę Czerny i porównującą go z tekstem oryginału<sup>42</sup>. Rzeczowość tytułu oddaje charakter tej pracy: uwaga młodego badacza obejmuje najważniejsze elementy konstrukcji utworu, dostarczając danych statystycznych do kwalifikacji rozwiązań przekładowych w zakresie wersyfikacji, rymowania, semantyki i gramatyki.

<sup>39</sup> S. Duchyńska, *Wstęp*. W: *Cyd. Poemat rycerski*. „Biblioteka Warszawska” 1866, t. 3, s. 12. Przekład Duchyńskiej jest niekompletny.

<sup>40</sup> Rękopis składa się z 3730 wersów, brakuje jednej karty na początku i drugiej w środku utworu.

<sup>41</sup> Zob. F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid 2000, s. 34–35.

<sup>42</sup> J. Jabłoński, *La Comparaison du texte du „Cantar de mio Cid” avec la traduction faite par Anna Ludwika Czerny* (praca magisterska w języku francuskim napisana pod kierunkiem prof. S. Gnida w Instytucie Filologii Romańskiej UAM w 1976 roku). We wcześniejszym literaturoznawstwie hiszpańskim omawiany epos nazywano zazwyczaj: *Cantar de Mio Cid* (stąd polska wersja to *Pieśń o Cydzie*). Obecnie częściej stosowany jest tytuł *Poema de Mio Cid*.

Ustalono, że wersja polska jest krótsza o 97 wersów. W zakresie wersyfikacji widoczne jest staranie, by oddać nieregularność wiersza hiszpańskiego, którego rozpiętość sięga od 10 do 20 sylab, chociaż polski tekst wykazuje większą skłonność do korzystania z wersów 13- i 14-zgłoskowych. W oryginale zastosowano średniówkę; przekład ją zachowuje, dążąc jednak do podziału wersu po 7 sylabie, nawet jeśli w oryginale jest inaczej:

*Derecha viene la seña de Minaya*; [12: 5 + 7]  
*non osa ninguno dar salto a la caga* [13: 6 + 7]

Wysoko się porporce Minayi rozwiwały: [13: 7 + 6]  
 Lecz nikt się nie odważył napaść tylnej straży [13: 7 + 6] [w. 482–483]

W zakresie rymu średniowieczna epika hiszpańska operuje asonansem jako podstawowym elementem artystycznej organizacji utworu. Czerny konsekwentnie realizuje to założenie, choć jest ono stosunkowo obce staropolskim systemom wersyfikacyjnym. Wachlarz asonansów zaproponowanych w polskiej wersji poematu okazuje się dużo bardziej urozmaicony niż w oryginale (jak podaje Jan Jabłoński: 33 zamiast 11 kombinacji), co zapewne jest wynikiem większej liczby samogłosek i związanego z tym naturalnego bogactwa rymów języka polskiego<sup>43</sup>.

Badając semantykę ustalono, że słownictwo eposu przełożone zostało nadzwyczaj poprawnie (z bardzo niewieloma błędami), przy jednoczesnym rozszerzeniu leksyki poprzez zastosowanie różnych ekwiwalentów dla tego samego pojęcia (np. dla „*semana*” użyto: „niedziela”, „tydzień”, innym razem „księżycyca zmiana”<sup>44</sup>) lub za pomocą zabiegów retorycznych (metafor, metonimii itd.).

Cechą polskiej wersji *Pieśni o Cydzie* budzącą najwięcej zastrzeżeń jest zapewne jej silna stylizacja historyczna, na mocy której tłumaczka wprowadziła do tekstu słownictwo i formy gramatyczne języka polskiego dzisiaj uważane za archaiczne. Zabieg taki należy do kwestii wciąż dyskutowanych i właściwie nie rozstrzygniętych. Dyskusje filologów romanistów koncentrują się, rzecz jasna, na tekstach francuskich, przy czym większość komentarzy dotyczy prób przeciwstawienia się poetyce przekładu Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Refleksję na ten temat zawiera artykuł Anny Drzewickiej przedstawiony na II Konferencji Przekładowej zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński w 1995 roku<sup>45</sup>. Autorka porównuje dwie translacje utworu François Villona: Boyowskie tłumaczenie *Wielkiego Testamentu*, którego pierwsze wydanie ukazało się w r. 1917, z przekładem *Legatów, czyli Małego Testamentu*, opublikowanym przez Jacka Kowalskiego w 1994 roku<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Np. wersy 100–101 brzmią w oryginale:

*Raquel e Vidas en uno estavan amos* [a – o]  
*en cuenta de sus averes, de los que avien ganados.* [a – o]

– a w tłumaczeniu A. L. Czerny:

Rachel i Judasz obaj w komnacie byli społem, [o – e]  
 Liczyli swoje mienie i dzienny swój zarobek. [o – e]

<sup>44</sup> W pracy Jabłońskiego znajdziemy listy tego typu zestawień synonimicznych, statystykę dotyczącą liczby sylab w wersach oraz wykaz kombinacji asonansów.

<sup>45</sup> A. Drzewicka, *François Villon i dwóch Franciszków Wilonów*. W zb.: *Między oryginałem a przekładem*. T. 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 1996.

<sup>46</sup> F. Villon, *Legaty, czyli Mały Testament*. Przeł. J. Kowalski. Poznań 1994.

Kowalski każe Villonowi przemawiać językiem współczesnym, stawiając na jasność, prostotę i naturalność wywodu. Tekst tylko gdzieniegdzie, dla kolorytu, zabarwiony jest archaizmami. Natomiast u Boya, jak wiadomo<sup>47</sup>, występuje świadoma i konsekwentna stylizacja na język Reja i Kochanowskiego. Wprawdzie tłumacz czerpie z polszczyzny późniejszej od języka oryginału o co najmniej 100 lat, w zasadzie jednak przywołuje tę samą epokę i jeśli nie zachwyca (a na wielu czytelnikach robi wrażenie), to na pewno nie razi.

W ogóle bowiem Wilon Boya ma to do siebie, że pobudza do skrajnych reakcji: albo admiracji, albo odrzucenia. Są czytelnicy, których bawi i cieszy kunszt stylizacyjny tłumacza, niezwykła pomysłowość, autentyczny blask poetycki, jakim iskrzą się liczne strofy. I są tacy, których razi sztuczność wykreowanego w przekładzie języka, a poprzez język – wizji świata<sup>48</sup>.

Przy ocenie nowego przekładu, autorstwa Kowalskiego, nasuwają się innego rodzaju wątpliwości. Poza oczywistymi atutami, takimi jak przejrzystość czy naturalność, dostrzega się – obok innych uproszczeń – wyraźną prozaizację tekstu.

Przy tłumaczeniu *Pieśni o Cydzie* rzecz komplikuje się ze względu na fakt, iż – aby archaizować konsekwentnie – należałoby sięgnąć do języka z XIII wieku, co nie tylko jest w wypadku polszczyzny bardzo trudne (żeby nie powiedzieć: niemożliwe) od strony twórczej, ale co także, jak się wydaje, uczyniłoby nieomal nieprzyswajalny tekst w lekturze. Wprowadzenie do tekstu pojęć i zasad właściwych minionym fazom rozwoju danej mowy wymaga ogromnej kompetencji historycznojęzykowej, zarówno od autora przekładu, jak i od czytelnika. Pełna stylizacja archaiczna w przypadku *Pieśni o Cydzie* jest chyba niemożliwa: nie dysponujemy odpowiednią ilością średniowiecznych tekstów polskich, aby stworzyć słownik zdolny korespondować z leksykalnym bogactwem hiszpańskiego eposu. Nieuniknioną konsekwencją decyzji o stylizacji historycznej języka musi tu być czerpanie z polszczyzny czasów późniejszych – u Anny Ludwicy Czerny: od w. XIV do XVII. Wśród zastosowanych przez tłumaczkę archaizmów leksykalnych można wymienić: „mąż” w znaczeniu ‘mężczyzna’, „gody odprawiać”, czyli ‘żenić się’, „ście” jako ‘rzeczywiście’, „świekra”, tj. ‘teściowa’, „dziewki” – ‘córki’, „w łyki dostać się” – ‘być uwięzionym’, „przebóg” – ‘na miłość Boską!’, „gości-niec” – ‘droga’. Archaizujące formy gramatyczne to np. skrócona forma czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej w czasie przyszłym: „odjedziem”, „przyjedziem”, albo imiesłów przymiotnikowy bierny w postaci prostej (rzeczownikowej), bez -y, np. „zrodzon”, „przynaglön”. Dodatkowo, za sprawą stosowanych z upodobaniem figur stylistycznych (w. 2120: „odjechać już chcą, b o z a g a s ł y z o r z e” – „*entrada era la noche*”), a także skłonności do pewnej sarmackiej dosadności (w. 3371: „i że łągała twa gęba bezecna” – „*e mintist de quanto dicho has*”), *Pieśń o Cydzie* w przekładzie Czerny fragmentami upodobnia się bardziej do polszczyzny barokowej niż do surowych *cantares de gesta*, ubogich w słownictwo i nie dysponujących zbyt wielkim wachlarzem możliwości stylistycznych.

Tłumaczenie Duchieńskiej z 1866 r.<sup>49</sup> wydaje się tekstem bardziej współczes-

<sup>47</sup> Pierwsze analityczne omówienie staropolskiej manieri przekładowej Boya przedstawił W. B o r o w y w pracy *Boy jako tłumacz* (Warszawa 1922).

<sup>48</sup> Drzewicka, *op. cit.*, s. 50–51.

<sup>49</sup> Przekład poprzedzony jest obszernym wstępem Duchieńskiej (*op. cit.*, s. 12): „Jeżeli poemat o Cydzie jako pomnik literatury niezaprzeczoną ma wartość, nie mniejsze też przedstawia zajęcie jako pomnik czysto historyczny [...]”

nym niż omawiany już przekład Czerny, jednak nie próbuje oddać oryginalnej nieregularności i surowej poetyki utworu. Ma też zasadniczą wadę polegającą na tym, że jest niekompletne. *Cyd* Duchińskiej napisany jest językiem romantycznym, pełnym ekspresywnych wyrażeń; bohater poematu zachowuje się z istic polską, religijną i romantyczną afektacją. Porównanie fragmentów (w. 50–58) obu tłumaczeń daje wyobrażenie o strategiach translatorskich ich autorek:

- [1] Widzi Cyd, że od króla nie zazna miłosierdzia.  
 Odjeżdża precz od bramy, całe Burgos przemierza.  
 Zeskoczył z konia tam, gdzie świątynia Marii święta;  
 Upada na kolana, modli się z głębi serca,  
 A po modlitwie dłużej w owym mieście nie mieszka.  
 Poza bramy przecz goni. Arlanzon w bród przejeżdża.  
 Niedaleko od Burgos, gdzie jest wydma nadbrzeżna,  
 Tam rozpina namioty i obozem zalega  
 Cyd Rodryg Díaz, który w szczęśny czas jął się miecza.
- [2] Wie Cyd, że łaskę utracił u króla.  
 Pomknął od bramy: przebiega ulice,  
 Przed Panny Maryi przystanął kościołem,  
 Ukłąkł, i z serca czci Boską Dziewicę,  
 Gdy skończył, żywo dosiądzie bieguna,  
 Ponad Arlanzon pośpiesza z drużyną;  
 Stanął taborem pod miastem na łące.  
 Zatyka namiot i z konia zeskoczy,  
 Mój Cyd w szczęśliwą urodzon godzinę<sup>50</sup>.

Anna Ludwika Czerny konsekwentnie realizuje zamiar wiernego przekładu wierszem zgłoskowo nieregularnym, o rymie asonansowym, w miarę możliwości wprowadzając archaiczne wyrażenia („szczęśny czas”). Z kolei Duchińska, po pierwsze, wyrównuje długość wersów do 11 sylab (i tak konsekwentnie przez cały epos!), po drugie, wyposaża bohatera w ową polsko-romantyczną żarliwość religijną: w oryginale Cyd po prostu zatrzymuje się w kościele, by się chwilę pomodlić, u Duchińskiej „z serca czci Boską Dziewicę”.

Dla porządku bibliograficznego należałoby wspomnieć jeszcze o skierowanej do dzieci książce *Opowieść o Cydzie*, która przedstawia skrótowo, choć zajmując historię przygód rycerza Rodriga. Wydana w latach pięćdziesiątych przez „Naszą Księgarnię”, naznaczona jest zabawnym, ideologicznym stemplem epoki. Oto Maria Teresa León – czytamy w posłowiu niewiadomego autorstwa, zatytułowanym *Kim był Cyd?* – emigrantka pochodząca z „bliskiego naszemu sercu narodu zza Pirenejów”, podjęła „wdzięczny trud opracowania całej opowieści o Cydzie”<sup>51</sup>, opierając się na wszystkich dostępnych źródłach, wśród których istotną rolę odegrały luźne romance o Cydzie; kilka z nich, pochodzących prawdopodobnie z XV stulecia, zamieszczono na końcu książeczki.

### Między *Pieśnią o Cydzie* a dramatem Corneille’a

Kolejny utwór wierszowany o Cydzie, *Mocedades del Cid*, powstał przypuszczalnie na początku XIV wieku. Jego tekst zaginął, znamy jednak dwie późniejsze

<sup>50</sup> [1:] *Pieśń o Cydzie*, s. 10. – [2:] *Cyd. Poemat rycerski*, s. 25.

<sup>51</sup> *Opowieść o Cydzie*, s. 123.

redakcje – prozatorską oraz wierszowaną, zwaną *Crónica rimada del Cid*<sup>52</sup> – z końca XIV lub początku XV stulecia. Żadna z nich nie została, oczywiście, przyswojona polszczyźnie. Poemat stanowi rodzaj uzupełnienia historii znanej z *Pieśni o Cydzie*, dotyczy bowiem młodzieńczych czynów rycerza. To właśnie przedstawione tu przygody poprzedzające wygnanie Rodriga przyczynią się do jego późniejszej popularności w romansach i dziełach teatralnych. *Crónica rimada del Cid* odchodzi od realizmu *Pieśni o Cydzie* i nadaje bohaterowi nowe, fantastyczne rysy. Okazuje się on człowiekiem dumnym, porywczym, lekceważącym autorytet rodzicielski czy królewski. Poślubia Jimenę, aby zastąpić jej ojca, którego zabił. Fabuła utworu ma charakter awanturniczy, miejscami niemalże baśniowy, np. jeden z wątków opowiada o wyprawie Rodriga do Paryża celem upokorzenia cesarza i papieża, którzy zapragnęli uczynić Hiszpanię lennem francuskim. Zgodnie z właściwym późnej epice średniowiecznej zamiłowaniem do niezwykłości i sensacji młody Cyd jawi się jako postać wyjątkowa pod każdym względem.

Rodrigo, niczym drugi Herkules, od dziecka podejmuje się wykonania wyjątkowych zadań, a jego status określany jest jako równy królowi [...] z jawną sugestią, że w żyłach jego płynie królewska krew<sup>53</sup>.

Wśród rozwiązań formalnych zastosowanych w *Crónica rimada del Cid* na uwagę zasługuje ułożenie treści w serię epizodów, co z jednej strony utrudnia rekonstrukcję opowieści, z drugiej jednak przydaje utworowi swoistej dynamiki. Wobec niewielkich walorów artystycznych tekstu to jego właściwości fabularne: przede wszystkim wątek miłosny, atrakcyjność głównego bohatera, podkreślenie takich jego cech, jak hardość i buntowniczość, sprawiają, że właśnie „*mocedades de Rodrigo* [czyny młodzieńcze Rodriga]” staną się tym żywym gruntem, na którym wzrastać będzie sława Cyda w historii literatury europejskiej.

Hiszpańskie *cantares de gesta* zaczęły tracić znaczenie i popularność na przełomie w. XIV i XV, kiedy to – równocześnie ze zmianą tematyki i ducha poezji – doszło do przebudowy jej wzorca formalnego i jako podstawowa miara wersyfikacyjna ustalił się 8-sylabowiec. Losy Cyda, podobnie jak inne tematy epickie, uległy fragmentacji, a poszczególne wątki były podchwytywane i przedstawiane w nowym kształcie przez twórców romans – krótkich utworów epicko-lirycznych, podobnych do ballady. *Romancero del Cid*, czyli romans o Cydzie, których jest około 200, opiewają rzeczywiste i legendarne czyny rycerza Rodriga i stanowią część ogólnego „romancera” hiszpańskiego.

Nieliczne romansy podejmują treści zawarte w *Pieśni o Cydzie*, prawdopodobnie dlatego, że „musiały się [one] wydawać zbyt archaiczne, a prostolinijnego, godnego i sprawiedliwego bohatera trudno było zaadaptować do modelu życia prezentowanego w romansach”<sup>54</sup>. Większość tych utworów czerpie inspiracje z poematu *Mocedades de Rodrigo*, koncentrując się na młodzieńczych wyczynach Rodriga Díaza oraz jego miłości do Jimeny. Takie a nie inne wybory tematów romancera wyjaśnia historia gatunku, wywodzącego się z eposów rycerskich. U schyłku

<sup>52</sup> W literaturze przedmiotu *Crónica rimada del Cid* występuje również pod innymi tytułami: *Las mocedades de Rodrigo* (Młodzieńcze czyny Rodryga) lub *Cantar de Rodrigo* (Poemat o Rodrygu). Zob. Kopalński, *op. cit.*, s. 169.

<sup>53</sup> Rodiek, *op. cit.*, s. 92–93.

<sup>54</sup> Smith, *op. cit.*, s. 97.

średniowiecza żonglerzy recytowali przypuszczalnie te ich fragmenty, które najbardziej interesowały publiczność i dlatego z czasem uległy transformacji w odrębne, niewielkich rozmiarów utwory, dziś zwane romancami<sup>55</sup>. W XV- i XVI-wiecznych realizacjach tego gatunku postać Cyda przechodziła dalsze przemiany. Najważniejsza z nich polegała na jednoznacznym uczynieniu zeń obrońcy chrześcijaństwa, który cały swój żywot miał poświęcić walce z niewiernymi. O żadnych związkach z Maurami nie mogło już być mowy.

Prawdziwe przeobrażenie literackiego Cyda przyniósł złoty wiek kultury hiszpańskiej – XVII stulecie. W tradycji demystyfikacji herosów, reprezentowanej m.in. przez Cervantesa i Lopego de Vegę, legendę Cyda podjął Francisco de Quevedo, w swych wierszach i dziełach scenicznych przedstawiając karykaturalny, satyryczny obraz bohatera. Wielkie, stare tematy epickie, m.in. dzieje Cyda, powracają nie tylko w nowych romancach, lecz przede wszystkim w utworach dramatycznych. Najgłośniejszego przetworzenia cyklu o Cydzie w sztukę teatralną dokonał Guillén de Castro, autor *Las mocedades del Cid* (Młodzieńcze czyny Cyda czy – jak chce Folkierski – „Junackie czyny Cyda”<sup>56</sup>) oraz *Las hazañas del Cid* (Bohaterskie czyny Cyda). Powstały one w latach 1612–1615, a wydano je w Walencji w 1618 roku.

Konstruując intrygę, a także warstwę językową swych dzieł de Castro posłużył się romancami o Cydzie (kilka hiszpańskich edycji *Las mocedades del Cid* zawiera dokładne zestawienie wykorzystanych tekstów<sup>57</sup>). Zależność ta jest na tyle silna, że w niektórych scenach bohaterowie przemawiają strofami co do słowa przejętymi z romancera. Zasluga de Castra polega jednak na zdynamizowaniu utworu, co zauważa Menéndez Pidal, określając go mianem „romancy o Cydzie puszczanej w ruch”<sup>58</sup>. O nośności dramatycznej sztuki stanowi konflikt Rodriga z Gomezem, ojcem Jimeny, poprzedzający historię zakochanych. Sam wątek miłosny daleki jest od tragicznej formy, jaką przybierze u Corneille’a; tutaj przypomina raczej delikatną, pełną galanterii grę, mającą wszakże znaczenie dla zawiązania akcji. Kolejny oryginalny pomysł de Castra to pełna napięcia scena skargi Jimeny i ojca Rodriga u króla: w romancach przychodzili doń osobno i kolejno, natomiast autor sztuki kazał im pojawić się razem i tym sposobem zderzył argumenty obu stron na oczach widza.

*Las mocedades del Cid* pozwala ocenić głębokość transformacji postaci Cyda w XVII-wiecznej literaturze hiszpańskiej. Ze średniowiecznej nieobliczalności Rodriga w dziele de Castra nie zostało nic: dumny rycerz to wcielenie dworskiej uprzejmości i mistrz „gładkiej mowy”, kierowanej do dam. Utwór ten odznaczał się jednak taką energią uczuć, siłą kolorytu i ekspresji poetyckiej, że zdołał zainspirować Corneille’a do napisania *Cyda*. Choć – jak wiadomo – francuski dramaturg w całości wykorzystał fabułę hiszpańskiej sztuki, a zaledwie jedna scena aktu V jest wyłącznie jego autorstwa, nikt raczej nie kwestionuje<sup>59</sup> faktu, iż

<sup>55</sup> Zob. Río, *op. cit.*, s. 162.

<sup>56</sup> Folkierski, *Wstęp*, s. IX.

<sup>57</sup> Np. G. de Castro, *Las mocedades del Cid*. Ed. L. García Lorenzo. Madrid 1990.

<sup>58</sup> R. Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Wyd. 2. Madrid 1959, s. 192. Cyt. za: Rodiek, *op. cit.*, s. 118.

<sup>59</sup> Hiszpanie lubią wszakże upominać się o pierwszeństwo de Castra. Autor 60-stronicowego wstępu do *Las mocedades del Cid* wspomina Corneille’a tylko raz, pisząc o doniosłości dzieła de



stworzył on dzieło nowatorskie, o wartościach indywidualnych, znacznie przewyższające pierwowzór. Zaznaczmy jednak, że skomplikowanie problemów Cyda poprzez wątek miłosny stanowi wynalazek de Castra. Rodrigo i Jimena budują relację uczuciową, jeszcze zanim ujawni się konflikt honoru. Rodiek przypomina ponadto, iż to de Castro wprowadził na deski sceniczne „szlachetnego dworzani-  
na” w miejsce dumnego bohatera z pola bitwy<sup>60</sup>.

W dziejach literatury hiszpańskiej niejedynym pisarzem będzie podejmował temat Cyda. Należałoby tu wymienić przede wszystkim XVII-wiecznych dramaturgów: Lopego de Vegę i Tirsa de Molinę, w XIX w. zaś poetę romantycznego, José Zorillę. Tymczasem tylko jeden twórca – Francuz – zdołał swym dziełem przyćmić w Europie rozgłos Guilléna de Castra.

### **Cyd Corneille’a**

Nie ulega wątpliwości, że to dramat Corneille’a rozślawił legendę o Cydzie w Europie, nie był jednak pierwszym utworem, w którym bohaterowi przyszło mówić po francusku. Dzieje literackiej kariery Cyda poza jego ojczyznę rozpoczął romans rycerski *Les Aventures heroiques et amoureuses du conte Raymond de Thoulouse, et de don Roderic de Viuar*, wydany w Paryżu w 1619 roku. Autor tego 1000-stronicowego (a niedokończonego) dzieła, piszący po hiszpańsku i francusku Bask, François Loubayssin de la Marque, aby przybliżyć postać Cyda czytelnikom nad Sekwaną, kazał mu nawiązać współpracę z lokalnym słynnym herosem<sup>61</sup>.

Corneille lepiej trafił w gusta i potrzeby francuskiej publiczności. Dostrzegł w utworze de Castra ogromny potencjał dramatyczny i materiał do rozprawy na aktualne tematy. W pierwowzorze działanie koncentrowało się wokół motywu zemsty i miłości. Corneille spotęgował konflikt uczucia i honoru, wprowadził wątki polityczne związane ze szczególnym statusem „dworskiego wojownika” oraz dyskretnie usunął z tekstu aluzje religijne. Cyd nie pojawia się już jako chrześcijański rycerz, ale przede wszystkim jako dworzaniin w służbie króla i narodu<sup>62</sup>.

Mimo zapożyczenia<sup>63</sup> tematu i akcji Corneille stworzył dzieło oryginalne. Przede wszystkim zwiększył napięcie dramatyczne (ojciec Jimeny wie o miłości Rodriga do jego córki), uwolnił sztukę od zbędnych epizodów i pogłębił portret psychologiczny postaci. Zdarzenia rozgrywają się na planie uczuciowym, oderwane od skądinąd urokliwej scenerii hiszpańskiego pierwowzoru, pozbawione też swej widowiskowości: na scenie próżno szukać imponujących u de Castra scen bitewnych. Osią dramatu Corneille’a jest konfrontacja dwóch wartości: miłości i obowiązku, ukazana w formie gwałtownego konfliktu psychologicznego. Rodrig musi zabić ojca Jimeny, aby ocalić honor i okazać się godnym ukochanej, ona zaś,

Castra: „wystawienie utworu Francuza przyczyniło się do rozślawienia słusznej sławy de Castra” (L. García Lorenzo, *Introducción*. W: Castro, *op. cit.*, s. 24).

<sup>60</sup> Rodiek, *op. cit.*, s. 240.

<sup>61</sup> Zob. *ibidem*, s. 181.

<sup>62</sup> G. Martin i A. Niderst (*Dictionnaire des mythes littéraires*, s. 324–325) są zdania, że postać Cyda nie stała się we Francji mitem właśnie z powodu politycznych konotacji wprowadzonych do sztuki przez Corneille’a.

<sup>63</sup> Nie jest znany żaden XVII-wieczny francuski przekład dramatu de Castra. Nic nie wiadomo też o tym, by ktoś tłumaczył *Las mocedades del Cid* specjalnie dla Corneille’a. Przyjmuje się, że zapoznał się on z utworem w wersji oryginalnej i zachwycił się nim.

by ocalić honor córki i stać się godną Rodriga, musi domagać się jego śmierci. To, co u de Castra miało podłoże instynktowne i irracjonalne, u Corneille'a znajduje uzasadnienie w usposobieniach głównych postaci. Zarówno ich skłonność ku sobie, jak i decyzje czy determinacja w działaniu wynikają z właściwej im konstytucji psychicznej oraz przyjętego systemu wartości; jak mówi Folkierski: „oni sami stwarzają skalę, o którą się ich szczęście rozbija”<sup>64</sup>. Chcąc zrozumieć *Cyda* Corneille'a, musimy poddać analizie istotę tych „charakterów”: rozterki Rodriga i Jimeny odsyłają do świata pojęć i wartości, nie zaś doznań zmysłowych – choć, co prawda, przekład Morsztyna przekłamuje nieco ten aspekt utworu, operując językiem dużo bardziej obrazowym i dosadnym niż wersja francuska.

Oryginalność *Cyda* Corneille'a zdaje się polegać właśnie na kreacji bohaterów, autentycznie przeżywających swój dramat: Cyd i Jimena mają prawdziwe rozterki, ich cierpienie jest wiarygodne. Tragiczne wahanie, bez którego nie ma wielkiej sztuki, przybiera u Corneille'a postać odwiecznej walki woli z uczuciem. W końcu epoka hołdująca rozumowi i nieugiętej woli stworzyła bohatera na miarę swoich aspiracji: „ideał rycerza, który nie zna strachu i który kochając umie pokonać samego siebie”<sup>65</sup>.

Paryską publiczność oczarowała historia miłosna Rodriga i Jimeny, jednak niekonwencjonalność utworu wywołała słynną „*Querelle du Cid*”, o której dziś czytamy w podręcznikach. Lista zarzutów była długa, nie miejsce tutaj na ich przywoływanie, dość stwierdzić, że rozstrzygnięcie „sporu o *Cyda*” przyniosło uznanie oryginalności dzieła Corneille'a, uwalniając autora od oskarżenia o plagiat (podtrzymano za to zarzut naruszenia jedności czasu i reguły prawdopodobieństwa oraz krytyczne uwagi dotyczące języka i struktury utworu).

Cyd przekroczył zatem granice Pirenejów: zagościł na scenie francuskiej, a wkrótce potem w pozostałych najważniejszych teatrach kontynentu, i to w formie, którą wielu uznało za najpiękniejsze wcielenie kastylijskiej legendy. Tragikomedia Corneille'a zapoczątkowała złoty wiek francuskiego dramatu i teatru, które podobnie jak bohater tej sztuki stały się istotnym elementem kultury europejskiej, docierając w krótkim czasie także do Polski. Folkierski w omówieniu utworu Corneille'a formułuje tezę, że moda na francuszczyznę rozpoczęła się właśnie od *Cyda*, który „rolę swą europejską zaczyna odgrywać, zanim nawet Francja rozpoczęła swą polityczną hegemonię”<sup>66</sup>.

Po wystawieniu francuskiej tragikomedii Cyd znalazł się w gronie najczęściej przywoływanych postaci literackich. Powstały jeszcze dziesiątki, a może setki dzieł utrwalających sławę kastylijskiego rycerza, który posłużył za natchnienie pisarzom najróżniejszych narodowości, wśród nich tak wybitnym, jak Herder<sup>67</sup>, Southey i Hugo. Mit rozprzestrzenił się po świecie, odzywając się m.in. w twór-

<sup>64</sup> Folkierski, *Wstęp*, s. XXXVI.

<sup>65</sup> J. Gałuszka, *Wstęp*. W: Corneille, *Cyd. Tragikomedia*. Przeł. [J.] A. Morsztyn. Warszawa 1958, s. 17.

<sup>66</sup> Folkierski, *Wstęp*, s. XLI–XLII.

<sup>67</sup> J. G. Herder wydał w 1792 r. niemiecki przekład prozą starych romanc poświęconych Cydowi i Jimenie. Większą część zbioru stanowiły tłumaczenia z wersji francuskiej, tylko około 1/5 to adaptacja oryginałów hiszpańskich. Szczegółową analizę schematu fabularnego wątku *Cyda* w dziele Herdera przedstawił Rodiek (*op. cit.*, s. 247–282). Według tego badacza przekład Herdera odegrał ważną rolę w tradycji niemieckiej, wielu bowiem późniejszych autorów, m.in. Goethe, Grabbe, Schmidt, Fries w swoich utworach odwoływało się do owej „epopei romanc”.

czości znakomitego poety nikaraguańskiego Rubéna Daría, zagościł także na srebrnym ekranie – w Stanach Zjednoczonych powstał film o Cydzie z Sophią Loren i Charltonem Hestonem w rolach Jimeny i Cyda<sup>68</sup>. Pomimo to panuje powszechnie przekonanie, że po *Cydzie* Corneille’a na temat tej postaci powstawały już tylko dzieła pomniejsze. Być może, należy przyznać rację Évelyne Amon, gdy stwierdza:

bohater literacki osiągnął u francuskiego dramaturga postać idealną, która utrwaliła mit na wieki. W sztuce Corneille’a zbiegają się wszystkie pośrednie obrazy bohatera i sześć wieków towarzyszącej mu tradycji literackiej. To w tej bardzo francuskiej tragikomedii legenda hiszpańska osiągnęła dojrzałość, osiągnęła szczyt w formie apoteozy, chociaż w atmosferze wrzawy i dysputy<sup>69</sup>.

### Polskie przekłady Corneille’a

Tą drogą – przez Francję – opowieść o Cydzie trafiła nareszcie do czytelników polskich. Na warsztat przekładowy wziął dramat Corneille’a jeden z najwybitniejszych poetów epoki baroku, Jan Andrzej Morsztyn. Nadmienmy, że było to pierwsze europejskie tłumaczenie *Cyda*; wersja niemiecka ukazała się dopiero po 20 latach. Morsztyn był idealnym kandydatem na tłumacza *Cyda* z racji swojej znajomości kultury francuskiej, inklinacji poetyckich, a także bliskich stosunków z dworem królewskim, przede wszystkim zaś z królową, Marią Ludwiką Gonzagą.

Już w 1662 r. na zamku w Warszawie w obecności pary królewskiej wystawiono *Cyda* po polsku. W ten sposób w 25 lat po ukazaniu się oryginału utrwaliła się data ważna także w historii naszej literatury: tłumaczenie Morsztyna wprowadzało polszczyznę na wyżyny sztuki rzadko wcześniej osiągnane w rodzimej twórczości.

Przekład ten jest przede wszystkim bardzo piękny, ale i – zwłaszcza jak na staropolskie obyczaje – niezwykle wierny. Innowacje dotyczą przede wszystkim warstwy leksykalnej – Morsztyn dokonuje zmiany konwencji językowej dramatu, obniżenia tonu utworu: kurtuazyjnego z jednej strony, ascetycznego z drugiej. Adam Karpiński i Adam Stepnowski, wprowadzając czytelników w lekturę *Cyda* w najnowszym wydaniu krytycznym<sup>70</sup>, piszą, że język Morsztyna zdaje się łamać klasyczną zasadę stosowności (*bienséances*), zakazującą używania słów trywialnych, nie przystających do wysokiego stylu tragedii:

jakby świadomie łamie reguły, wtrącając bądź to potoczne wyrażenia przysłowiowe, bądź zwroty niestosowne w rozumieniu konwencji klasycznego dramatu, czego przykładem mogą być inwektywy rzucane przez Gomesa pod adresem Diega – żaden francuski autor nie odważyłby się nazwać bezsilnego starca „starym grzybem”<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> W roku 1961 A. Mann, znany twórca westernów, wyreżyserował 3-godzinną epopeję, która rozślawiła postać Cyda w jeszcze większej niż dotąd skali. W ocenie Rodieka (*op. cit.*, s. 382, 394) film, świetny technicznie, niewolny jest od uproszczeń. Wśród zarzutów pojawiają się też: afektacja, stereotypowa wizualizacja oraz przesadnie sensacyjnie poprowadzona fabuła. Według Menéndezza Pidal’a „to wielki film”, co nie może dziwić, gdyż ekranizacja przedstawia zgodny z wizją uczonego, który doradzał reżyserowi podczas kręcenia filmu, wyidealizowany obraz bohatera.

<sup>69</sup> Amon, *op. cit.*, s. 181.

<sup>70</sup> Karpiński, Stepnowski, *Wstęp*. W: Corneille, *Cyd, albo Roderyk*, s. 11–13.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 12.

Morsztyn nie przejął wysokiego, patetycznego tonu ani etykiety obowiązującej w teatralnym świecie Rodriga i Jimeny. Zamiast tego nasycił przekład jędrnym, a czasem nawet rubasznym stylem polskiego XVII wieku. Porównajmy:

*il soutient votre gloire, et vous donne un époux*

albo ci pomstę, albo męża w łóżko włoży. [V 4]<sup>72</sup>

Oryginał formułuje grzeczną ofertę zamążpójścia („*donner un époux*” – dosłownie ‘dać męża’), polski tekst ukonkretnia jej charakter, wprowadzając obrazową metaforę o wyraźnie seksualnych konotacjach.

Charakterystyczną cechą przekładu Morsztyna, poza skłonnością do staropolskich, dosadnych określeń, jest właśnie obrazowość. To, co u Corneille’a zakłęte w abstrakcyjnych pojęciach, u Morsztyna pojawia się w formie poetyckiego obrazu, wzmocnionego porównaniem, epitetem, przenośnią czy nawet potoczną idiomatyką.

*Mais songez que les rois veulent etre absoluts*

Hej! wiesz, że długie ręce miewają królowie [II 1]

*au seul bruit de ton nom pourrait trembler d’effroi*

na samo imię twoje drżałby jak list winny [II 2]

*et s’il peut m’obéir, que dira-t-on de lui?*

Gdy usłucha, będą go nosić po kolędzie [II 3]

*Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage,  
et la raison chez vous perd ainsi son usage?*

Dosyć wczas twa wyniosłość nisko skrzydła składa  
I rozum przed miłością na klęczki upada [II 5]

*Je saurai bien rabattre une humeur si hautaine*

Będę ja wiedział, jako przytępić mu rogi [II 6]

Obrazowanie, porównywanie, ukonkretnianie, wzmacnianie i udosadnianie środków wyrazu to ten sam styl przekładu, który Wacław Borowy, komentując metodę Boya, nazwał „arcysarmatyzmem”. Jednak jeśli u Żeleńskiego była to kwestia obranej strategii translatorskiej, u Morsztyna styl ten wydaje się podyktowany barokową wyobraźnią, obowiązującą konwencją epoki. Czytamy we wstępie do *Cyda*:

Polski przekład cechują rozmach, swoboda i zamaszystość iście sarmacka tak przez zakłócenie harmonii intonacyjno-składniowej poprzez stosowanie inwersji składniowej i przerzutni, jak i nasycenie figurami i tropami poetyckimi charakterystycznymi dla stylu barokowego<sup>73</sup>.

Morsztyn wprowadził do *Cyda* popularne w baroku rozbudowane porównania i metafory, metonimie, antytezy, peryfrazy – np. słynne: „Idź i nie daj po świecie

<sup>72</sup> W tym i następujących cytatach w wypadku wersji oryginalnej korzystam z edycji: Corneille, *Le Cid*, przekład polski zaś podaje za: Corneille, *Cyd, albo Roderyk*. Podkreśl. M. P.

<sup>73</sup> Kwaśniakowa, *op. cit.*, s. 25.

krzywdzie mojej chodzić!” (I 6), gdzie w oryginale powiedziano jedynie: „*Va contre un arrogant éprouver ton courage* [idź i wykaż zuchwalcy swoją odwagę]”. Posługiwał się też ukochanym przez XVII-wiecznych poetów oksymoronem – miłość to „smaczna choroba”, a serce napęlnia się „smacznym jadem”. Abstrakcyjność wyrażenia Corneille’a zastępował Morsztyn zawsze chętnie konkretem, materialnym, a często i zmysłowym obrazem.

Inną ciekawą właściwością Morsztynowego stylu jest wprowadzenie przysłów czy zwrotów przysłowiowych, takich jak np. „drzeć jak list winny”, „mieć długie ręce”, należących do języka codziennego.

Żołnierskim animuszem pobrzmiwają zwroty potoczne: „wbić w gębę płochę słowa” [...]. Wszystkie tego typu zabiegi językowe służą „sarmatyzacji” języka. Polski tłumacz zdecydowanie przesunął tekst Corneille’a w atmosferę marinizmu podszytego szlachetczyzną<sup>74</sup>.

Jędrność, wyrazistość i obrazowość przekładu Morsztyna podkreślali wszyscy najwybitniejsi komentatorzy.

Czesław Hernas:

Polszczyzna, w jakiej [Morsztyn] przekazywał wiernie dramat miłosny Rodryka i Chimeny, od pojęciowego stylu oryginału Corneille’a różniła się obrazowością. Morsztyn wyraźnie dba o ekspresję obrazowania. Jeśli np. Diego (ojciec Rodryka) mówi w oryginale, że za nim „niegdyś szło wszędzie zwycięstwo”, to Morsztyn urealnia to określenie, u niego Diego „zwycięstwo z sobą wodził jak na smyczy”<sup>75</sup>.

Władysław Folkierski:

Autor zmienia wcale wydatnie ton Corneille’owego arcydzieła, przydając mu bezpośredniości i obrazowości, a ujmując etykiety i logicznej argumentacji. Mimo to piękno pierwowzoru oddał Morsztyn najlepiej z polskich tłumaczy<sup>76</sup>.

Adam Grzymała-Siedlecki:

nad tłumaczeniem wiernym zapanuje od czasu do czasu patos szlachecki<sup>77</sup>.

Za sprawą użytych środków poetyckich Morsztyn osiągnął niezwykłą ekspresyjność wypowiedzi, a literatura polska otrzymała klasyczny dramat francuski w barokowo-sarmackiej szacie językowej.

Odmienne oblicze ujawnia drugi polski przekład Corneille’owskiego *Cyda*, sporządzony przez Ludwika Osińskiego w 1801 roku. Mimo iż tłumacz ten przerabiał właściwie wersję Morsztyna, nierzadko przejmując z niego całe fragmenty w niezminionej formie, całości nadał odmienny, gładki, „wypolerowany” charakter. Postanowił bowiem „poprawić” zarówno tłumaczenie swego poprzednika, jak i niewierność samego Corneille’a wobec klasycznej konwencji. Przede wszystkim wykreślił z *Cyda* rolę Infantki, która, według niego, rozbijała jedność akcji. „Gwałcąc ich treść i formę”<sup>78</sup>, piękne i pełne liryzmu stany Rodriga przetłumaczył konwencjonalnym 13-zgłoskowcem. Osiński usunął z tekstu wszelkie nadużycia Morsztyna, potoczne, barokowe, rubaszne obrazy, zastępując je dosłowny-

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>75</sup> Cz. Hernas, *Barok*. Wyd. 8. Warszawa 2002, s. 299–300.

<sup>76</sup> Folkierski, *Wstęp*, s. XLIII.

<sup>77</sup> Grzymała-Siedlecki, *op. cit.*, s. 86.

<sup>78</sup> Gałuszką, *op. cit.*, s. 125.

mi w stosunku do oryginału, abstrakcyjnymi pojęciami. Wśród badaczy polskich przekład ten nie zyskał wysokiej oceny. Folkierski napisał, że wprowadził sens utworu nie uległ deformacji i odstępstw od dzieła Corneille’a nie ma, ale wiersze te są „zimne, zawsze słodkie, mdłe, rozpaczliwie poprawne”<sup>79</sup>. Wedle Mieczysława Brahmery, potwierdzającego, iż przekład Osińskiego nie dorównuje pełnej rozmachu swobodzie jego poprzednika, na uwagę zasługuje jednak umiar i kultura literacka tłumacza, a także fakt, że dzięki jego pracy translatorskiej dramat Corneille’a wszedł ponownie na sceny XIX-wiecznych polskich teatrów i gościł na nich w owej wersji przez około 30 lat<sup>80</sup>. Swoisty komentarz – apoteozę przekładu Osińskiego – zawarł we wstępie do jego dzieł zebranych Franciszek Salezy Dmochowski:

Dobry tłumacz powinien połączyć wierność z mocą, zwięzłość z harmonią; jego przekład powinien takie samo czynić wrażenie na współziomkach, jakie czynił pierwowzór w narodzie, dla którego był napisany. Pod tym względem nikt nie przewyższy, a mało kto dorówna Osińskiemu<sup>81</sup>.

W roku 1907 wystawiony został w Krakowie *Cyd* w przekładzie Stanisława Wyspiańskiego. Tekst ten na tyle odbiega jednak od oryginału, że należałoby raczej mówić o parafrazie niż o tłumaczeniu dramatu Corneille’a. Oto Infantka nie tylko wraca na scenę, ale staje się jedną z głównych postaci. Mimo dość gwałtownej akcji utwór zdradza wyraźną skłonność liryczną. Przekład jest bardzo zróżnicowany wersyfikacyjnie, okrojony, jakby streszczony. Zmienia się ton i styl dzieła, a także jego wymowa: główne źródło tragizmu stanowi tu los przeciwny człowiekowi. *Cyd* w tym ujęciu zyskuje wyraźną perspektywę patriotyczną (motyw rezygnacji ze szczęścia osobistego dla oddania sił narodowi) i metafizyczną (tragedia przeznaczenia). Brahmer zauważa, że Wyspiański tak dalece odbiegł od Corneille’a, że:

można by zaryzykować twierdzenie, iż droga od francuskiej tragedii do jej hiszpańskiego prototypu niewiele jest dłuższa niż droga od Corneille’a do Wyspiańskiego [...]. Przy tym Wyspiański bezwiednie jakby nawrócił do źródła, wzmagając nurt liryzmu, który Corneille tak wydatnie i stanowczo ograniczył w stosunku do bliskiego jeszcze balladowym tradycjom Guilléna de Castro<sup>82</sup>.

Przeprowadzona analiza ukazuje, jak za sprawą kongenialnego przekładu Morsztyna *Cyd* stał się w Polsce postacią kojarzoną przede wszystkim z klasycyzującą sztuką Corneille’a. W jej cieniu hiszpański rodowód bohatera ginie wraz z nie znanym szerzej pierwowzorem francuskiego dramatu. U źródeł takiego stanu rzeczy leżą zapewne kulturalna hegemonia Francji w Europie minionych stuleci oraz znikome hiszpańsko-polskie związki literackie. Jednakże ranga kastylijskiej *Pieśni o Cydzie* w dziejach piśmiennictwa wieków średnich nakazuje dopominać się o należne jej miejsce także i w polskiej rzeczywistości literackiej. Czy imię narodowego bohatera Hiszpanii, o którego kanonizację Filip II w XVI w. polecił wszcząć starania w Rzymie, nie powinno się zaznaczyć w polskiej świadomości nieco wcześniej, niż datuje się premiera sztuki Corneille’a?

<sup>79</sup> Folkierski, *Cyd Kornela w Polsce*, s. 66.

<sup>80</sup> Brahmer, *op. cit.*, s. 14–15.

<sup>81</sup> F. S. Dmochowski, *Życie, dzieła i epoka Ludwika Osińskiego*. W: L. Osiński, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1861, s. V.

<sup>82</sup> Brahmer, *op. cit.*, s. 22–23.

Wielobarwny portret, jaki przez wieki malowała Cydowi kultura europejska, domaga się od nas restauracji, odsłonięcia i omówienia ukrytych warstw. Pod maską gniewnego kochanka niedosiętej Jimeny ukaże się wówczas średniowieczny rycerz, którego imię współtworzyło ideał dumnego obrońcy racji honoru i zarazem najstarszy pomnik literatury hiszpańskiej.

WHO IS CID?  
HISTORY – LITERATURE – TRANSLATION

The article discusses the historical and literary origin of Cid – a Castilian knight of the times of the re-conquest – who in an oral form through Latin and Arabian chronicles and written in Spain epic poems and lyrical songs entered the world literature to become one of its most vital theme.

At the source of Cid's popularity, in Spanish writing, compared only to the figure of don Juan, lies the value of the first literary creation of the protagonist – 13<sup>th</sup> century *Song of Cid*, as well as the stage version of a young Cid's endeavors by Guillén de Castro. The latter inspired Pierre Corneille to composing the famous drama *Le Cid*, which became the source text of the congenial translation into Polish by Jan Andrzej Morsztyn.

A review of the most important literary creation of Cid is here connected with the analyses of its Polish translations.