

PRACE KOMISJI  
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM IX



POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

---

PRACE KOMISJI  
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM IX

POD REDAKCJĄ

MARTY GIBIŃSKIEJ-MARZEC  
i  
STANISŁAWA WIDŁAKA



KRAKÓW 2010

Redaktor serii  
STANISŁAW WIDŁAK

Redaktor Wydawnictwa  
LUCYNA NOWAK

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności  
Kraków 2010

ISSN 1731-8491

Dystrybucja:  
PAU, ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków  
e-mail: [wydawnictwo@pau.krakow.pl](mailto:wydawnictwo@pau.krakow.pl)  
[www.pau.krakow.pl](http://www.pau.krakow.pl)

Obj.: ark. wyd. 7,8; ark. druk. 7,0; nakład 300 egz.  
Łamanie: QUAD Kraków  
Wydawnictwo-Drukarnia „Ekodruk”  
30-306 Kraków, ul. Powstańców Wielkopolskich 3

## SŁOWO WSTĘPNE

Kolejny, dziewiąty już tom „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” nie różni się niczym szczególnym w swej strukturze i organizacji treści od wcześniejszych tomów. Świadczy to chyba o tym, że prace Komisji podążają ukształtowanymi już ścieżkami, utrwalonymi i wypróbowanymi szlakami działań. Tu pojawia się pytanie, czy jest to przejaw pozytywny, lub może wkrada się zagrożenie stabilizacją, a z nią też wejście na ścieżkę pewnej rutyny? Na szczęście ta kwestia dotyczy tylko form zewnętrznych, oprawy czy ram organizacyjnych naszych poczynąń, a nimi są przecież tradycyjnie – i od początków działalności krakowskiej Akademii Umiejętności – spotkania naukowe z referatami i dyskusją oraz ogłaszanie drukiem prac obrazujących tę działalność.

Inaczej ma się rzecz, jeśli chodzi o treść naszych działań. Tu każde spotkanie, każdy wygłoszony referat i każdy tom „Prac” wnoszą – piszę to z przekonaniem i nadzieją na przyszłość – nowe jakości, odsłaniają coraz to nowe płaszczyzny badań, nowe treści, a wraz z nimi także nowe, od nich pochodzące i odnawiające się z upływem czasu i narastaniem doświadczeń, metody badawcze. Nietrudno to stwierdzić także w niniejszym tomie, który, podobnie jak tomy poprzednie, jest odzwierciedleniem działań Komisji Neofilologicznej PAU, w tym wypadku w roku akademickim 2008/2009. Odzwierciedleniem niepełnym, bowiem dwa przedstawione na posiedzeniach w tym okresie referaty (językoznawczy o przestrzeniach mentalnych i literaturoznawczo-traduktologiczny o przekładzie, adaptacji, manipulacji, czyli „co wolno, a czego nie wolno tłumaczowi baśni”) nie zostały w tomie zamieszczone, jeden natomiast (o Umbercie Eco) zamieszczony jest w tomie w postaci krótkiego streszczenia. Ponadto znalazł się w tym tomie referat (o belgijskiej literaturze frankofońskiej w Polsce) inaugurujący kolejny już rok akademicki spotkań członków Komisji.

Mamy więc w tomie dziewiątym „Prac” tekst językoznawczy z rozważaniami leksykologicznymi (o zapożyczeniach angielskich we współczesnym języku polskim, na podstawie nowej serii PWN-owskich słowników zapożyczeń w polszczyźnie) obok jak zwykle przeważających liczbowo artykułów o charakterze literaturoznawczym, z otwarciem na historię literatur różnych narodów, często z nachyleniem w stronę analizy komparatystyczno-teoretycznej: od przywołania Polaków na grobie Shelleya i próby bilansu obecności belgijskiej literatury frankofońskiej w Polsce, po tradycyjne już w naszych „Pracach” rozważania szekspirologiczne, tym razem o obecności traktatu Goślickiego w Szekspirowskich *Hamletach* oraz o umieraniu i śmierci jako potencjalnym znaku scenicznym w teatrze Szekspira. Powyższe rozważania językoznawcze i literaturoznawcze spina refleksja językowo-literacka na temat obrazu komunikacji językowej w basenie Morza Śródziemnego w wiekach średnich, na przykładzie literatury rycerskiej i pielgrzymiej. Tę serię bardzo ciekawych i jedynek w swoim rodzaju przemyśleń zamyka streszczenie rozważań na temat Umberta Eco jako autobiografa (z odautorskim znakiem zapytania).

I jeszcze jedna uwaga. W niniejszym tomie po raz pierwszy widać wyraźne przesunięcie uwagi Autorów od najczęściej dotychczas podejmowanych zagadnień (literaturoznawczych, językoznawczych) dotyczących jednej z tzw. neofilologii („obcych”) w kierunku zagadnień nawiązujących do wymiaru polskiego (na płaszczyźnie komparatystycznej, traduktologicznej). I to stanowi – być może – nową jakość, dopełniającą nasze dotychczas najczęściej kultywowane strefy badań, które – już w obrębie historycznych działań (Polskiej) Akademii Umiejętności – kształtowali i uprawiali nasi wielcy poprzednicy i mistrzowie.

Kraków, grudzień 2010

Przewodniczący Komisji  
*Stanisław Widlak*

MONIKA COGHEN

## POLACY NA GROBIE SHELLEYA<sup>1</sup>

Zainteresownie Shelleyem i jego poezją zaczyna się na większą skalę w kulturze europejskiej wraz z publikacją relacji o jego śmierci i pogrzebie oraz w związku z jego przyjaźnią z Byronem. Dnia 8 lipca 1822 r. podczas burzy niedaleko Viareggio zatonała niewielka łódź żaglowa, początkowo nazwana przez Byrona „Don Juan”, lecz przemianowana przez Shelleya na „Ariel”. Na pokładzie byli Shelley, jego przyjaciel Edward Williams oraz ich włoski majtek, którzy wracali z Livorno do Lerici. Ciała ich zostały wyrzucone na brzeg 10 dni później, Shelleya udało się zidentyfikować tylko po ubraniach i dzięki temu, że miał w kieszeni tomik poezji Keatsa. Zmarłych najpierw pochowano w piasku na plaży, zgodnie z nakazem obowiązującej wówczas kwarantanny. Następnie ciała ekshumowano i spalono na pogrzebowym stosie na modłę bohaterów greckich. Obecni byli przy tym Byron, Leigh Hunt oraz Edward Trelawny, który to ocalił serce (choć niektórzy twierdzą, że wątrobę) nietknięte przez ogień z pogrzebowego stosu. Prochy poety pogrzebano na cmentarzu angielskim w Rzymie u stóp Piramidy Cestiusza – mającego kształt egipskiej piramidy grobowca ekwity rzymskiego Gajusza Cestiusza Epu-lona (18–12 przed Chr.) – w miejscu często odwiedzanym podczas zwiedzania

---

<sup>1</sup> Polska recepcja Shelleya została omówiona przez K. Górskiego w: *The Reception of Shelley in Polish Literature* [w:] *Gorski vijenac: A Garland of Essays Offered to Professor Elizabeth Mary Hill*, red. R. Auty, L.R. Lewitter i A.P. Vlasto, t. 2, Cambridge 1970, s. 155–164; oraz w języku polskim: *Z recepcji Shelleya w Polsce* [w:] *Jan Kasprówicz: Studia*, Warszawa 1977, s. 34–40; przez H. Zbierskiego w: *P.B. Shelley in Poland: A Survey*, „Polish-AngloSaxon Studies” (red. W. Lipoński) 1994, t. 5, s. 25–32; oraz M. Cohen w: *Shelley in Poland* [w:] *The Reception of P.B. Shelley in Europe*, red. S. Schmid i M. Ros-sington, London 2008, s. 200–218. Ten ostatni tom zawiera również tablice chronologiczne ukazujące recepcję Shelleya w Europie, obejmujące polską recepcję poety. Recepcja Shelleya w latach 1887–1918 przedstawiona została przez W. Krajewską w: *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918): Informacje, sądy, przekłady*, Wrocław 1972, s. 61–67.

Rzymu w XVIII i XIX w. Oprócz Shelleya pochowany jest tam młodszy od niego Keats; oba groby są do dziś często odwiedzane przez turystów. Wiemy, że z polskich pisarzy na pewno odwiedzili je Słowacki, Krasiński i Kasprzowicz. O cmentarzu tym Shelley ponoć powiedział (parafrazując słowa Keatsa z *Ody do słowika*), że miejsce to jest tak piękne, że można się tam prawie zakochać w śmierci<sup>2</sup>. Serce Shelleya zachowała Mary Shelley. Na tablicy nagrobnej wyryto napis „Cor Cordium” („Serce serc” – napis ten trafił również na nagrobek Bolesława Prusa) oraz motto z piosenki Ariela w *Burzy* Szekspira: „Nothing of him doth fade / But suffers a sea change / To something rich and strange” („Nie zginął bowiem wcale; / Podlega morskiej przemianie / W coś dziwnego niesłychanie”, l.2, przeł. M. Słomczyński), które wyrwane z kontekstu mogą sugerować metamorfozę na kształt cyklu przyrody w wierszu Shelleya pt. *Oda do wiatru zachodniego*.

Pogrzeb Shelleya, jak pokazuje Susanne Schmid w swej analizie recepcji Shelleya w Niemczech, dostarczył „wspaniałego materiału dla hagiografów, niektórzy z nich zaczęli przedstawiać ten epizod jako apogeum ziemskiej egzystencji Shelleya”<sup>3</sup>. Został on opisany wielokrotnie przez Medwina, Leigh Hunta i Trelawny’ego. Szczególnie relacja Thomasa Medwina, najpierw w jego bardzo popularnym *Journal of the Conversations of Lord Byron* (*Dziennik konwersacji z lordem Byronem*, 1824), następnie w *Shelley Papers* (*Dokumenty z życia Shelleya*, 1833) i *The Life of Percy Bysshe Shelley* (*Życie Percy Bysshe Shelleya*, 1847), rozpowszechniła wizerunek Shelleya, poety idealisty, który w swojej poezji wyprokował własną śmierć. Ważną rolę odegrały również *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron* (*Wspomnienia z ostatnich dni Shelleya i Byrona*, 1858), przedrukowane następnie jako *Records of Shelley, Byron, and the Author* (*Zapiski o Shelleyu, Byronie i autorze*, 1878) Edwarda Trelawny’ego. W prasie polskiej ukazały się tłumaczenia: francuskiego artykułu z „Revue des deux mondes” *Le poète panthéiste de l’Angleterre* Edouarda Schuré pt. *Percy Shelley – poeta angielski* („Tygodnik Ilustrowany” 1877) i eseju Paula Bourgeta pt. *Ostatnie dni Shelleya* (warszawska „Prawda” 1889), które barwnie przedstawiały pogrzeb poety i charakteryzowały Shelleya poprzez kontrast z Byronem. Według Schuré, Byron był jak jego poemat *Don Juan* – cyniczny i sceptyczny, Shelley – jak „jeden z tych namiętnych marzycieli, jakich tylko Correggio umiał odtwarzać w swych aniołach i apostołach pogrążonych w ekstazie”, pełen wiary w odradzającą się potęgę ludzkości<sup>4</sup>. Obraz Edouarda Fourniera *Pogrzeb Shelleya* z 1889 r., przedstawiający ciało poety na stosie pogrzebowym i uczestniczących w ceremonii: Byrona, Tre-

<sup>2</sup> Th. Medwin, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, London 1847, t. 2, s. 319–320.

<sup>3</sup> S. Schmid, *Shelley’s German Afterlives 1814–2000*, New York 2007, s. 99 (cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła M.C.).

<sup>4</sup> E. Schuré [nazwisko podane błędnie jako Schuvé], *Percy Shelley – poeta angielski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, t. 3, s. 270.



lawny'ego i Hunta, jest dobrym przykładem gloryfikacji samej ceremonii – choć z tego, co wiemy, Hunt został w powozie, nie będąc w stanie znieść tego widoku, a Byron wkrótce poszedł pływać.

Poezja Shelleya początkowo często czytana była w paryskim wydaniu Galignaniego *The Poetical Works of Coleridge, Shelley and Keats* (1829); możemy założyć, że tą edycją posługiwał się młody Krasiński, który w listach do Henry'ego Reeve'a cytuje wiersze Shelleya, nawiązuje do Coleridge'a i komentuje Keatsa<sup>5</sup>. Wydanie Galignaniego przedrukowuje wstęp Mary Shelley do *Posthumous Poems* (*Wiersze pośmiertne*, 1824) Shelleya, gdzie stara się ona stworzyć wizerunek swojego męża jako niezrozumianego przez świat, cierpiącego geniusza przepełnionego miłością dla ludzkości<sup>6</sup>. Mary Shelley kreuje ten portret poety, chcąc ratować jego reputację – Shelley powszechnie postrzegany był jako ateista, jeden z przedstawicieli „satanistycznej” szkoły poezji lorda Byrona, który gorszył opinię moralną swych rodaków skandalicznym sposobem życia i radykalnymi poglądami politycznymi. Jego poezja w tym okresie została już przywłaszczona przez angielskich radykałów i wczesny poemat *Queen Mab* (*Królowa Mab*), z mottem z Voltaire'a: „Ecrasez l'infame”<sup>7</sup>, krążył w pirackich wydaniach. Wiersz ten potem stał się „biblią” czartystów i miał duży wpływ na brytyjskich marksistów, w tym George'a Bernarda Shaw<sup>8</sup>. Shelley podziwiany był również przez Karola Marksa, który widział w nim rewolucjonistę<sup>9</sup>. W 1817 r., gdy pozbawiono Shelleya prawa do opieki nad dziećmi z pierwszego małżeństwa, tekst *Królowej Mab* użyty został jako jeden z dowodów jego moralnej deprawacji. Mary Shelley przez swoje wydania pism męża, począwszy od wierszy pośmiertnych, poprzez wydania Galignaniego, aż do *Dzieł poetyckich* (*The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, 1839), narzuciła dziewiętnastowiecznym czytelnikom obraz Shelleya jako „cierpiącego anioła, którego miłość dla ludzkości nie miała granic”<sup>10</sup>, kładąc nacisk na liryzm jego poezji i przekształcając wizerunek niebezpiecznego radykała w niedoszłego Prometeusza.

W polskiej dziewiętnastowiecznej recepcji Shelleya widać jego obraz zarówno jako ateisty i radykała, jak i wyidealizowanego, wyalienowanego poety, choć

---

<sup>5</sup> Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, red. P. Hertz, Warszawa 1980, t. 1, s. 59–60, 62–63 (cytaty z *Chmury* Shelleya). A.E. O d y n i e c wspomina, że Krasiński miał ze sobą tom poezji Shelleya w czasie ich podróży po Szwajcarii (*Listy z podróży*, red. M. Toporowski i M. Derłałowicz, Warszawa 1961, t. 2, s. 527).

<sup>6</sup> S. S c h m i d, op. cit., s. 41.

<sup>7</sup> „Niszczcie tę hańbę!” Wyrażeniem tym Voltaire często kończył listy, a Shelley używa go przynajmniej dwukrotnie w swojej korespondencji. Według Petera Gaya, przez hańbę zarówno Voltaire, jak i Shelley rozumieł chrześcijaństwo, zob. *Shelley's Poetry and Prose*, red. D.H. Reiman, N. Fraistat, wyd. 2, New York, London 2002, s. 16, przyp. 1; tłumaczenie polskie za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1999.

<sup>8</sup> *Shelley's Poetry and Prose*, s. 15.

<sup>9</sup> E. A v e l i n g, E. M a r x A v e l i n g, *Shelley's Socialism*, London 1888, s. 10.

<sup>10</sup> S. S c h m i d, op. cit., s. 41.

dominuje ten ostatni, wzbogacony o tak charakterystyczną dla polskiej poezji romantycznej ideę poety wieszczą. Wczesne wzmianki o Shelleyu oparte są na skandalizującej reputacji, którą miał w Anglii w latach 20. i 30. XIX w. W liście do matki z 28 maja 1836 Słowacki tak opisywał swoje wrażenia z wizyty na cmentarzu angielskim: „Shelley – przyjaciel Byrona – bezbożny – utopił się – ciało jego spalono [na stosie, śród] równiny nad morzem w Lido – prochy leżą na cmentarzu, lecz niespokojne – [tablica marmurowa] pękła na dwoje – może jaki duch w bezksiężycowej nocy rozłamał ją i uniósł duszę ateisty”<sup>11</sup>. Słowacki wydaje się tu pisać w duchu wzmianki o śmierci Shelleya, która pojawiła się w angielskim „The Courier” w 1822 r., gdzie autor, cytując zdanie z przypisów Shelleya do *Królowej Mab*: „There is no God” („Nie ma Boga”), komentuje sarkastycznie, że teraz Shelley ma okazję sam sprawdzić trafność tego stwierdzenia<sup>12</sup>.

\*\*\*

Apoteoza Shelleya, granicząca nawet z poetycką identyfikacją, ma miejsce w wierszu Kasprowicza *U Piramidy Cestiusza*, opublikowanym po raz pierwszy w wydawanym w Petersburgu czasopiśmie „Kraj” w 1885 r., dedykowanym „cieniom Shelleya”, napisanym zanim autor odwiedził grób Shelleya po raz pierwszy w 1901 r. (i w związku z tym w pierwszej wersji wiersza jest mowa o kolumnie Cestiusza, a nie piramidzie)<sup>13</sup>. Kasprowicz odkrył Shelleya najpierw w niemieckim tłumaczeniu, czytając jego dramat *Rodzina Cencich*, i przez całe życie publikował tłumaczenia jego utworów, poczynając od rewolucyjnego *Naśladowania z Shelleya* (1884), będącego adaptacją *Song to the Men of England* w genewskim *Przedświcie*, poprzez *Alastora* (1885), *Rodzinę Cencich* (1887), *Epipsychidion*, *Adonaisa* (1892), do przekładu *Prometeusza rozpętanego* (1921), z którego znamy tylko fragmenty aktu I. *U Piramidy Cestiusza* przedstawia młodzieńczą duchową pielgrzymkę Kasprowicza do grobu Shelleya, podróż „[z] kraju, gdzie drzewa jęczą na mogile / Pieśń, co rozdziera pogrobowców serce”, do miejsca, „gdzie się wiosna uśmiecha”<sup>14</sup>. Inspiracją wiersza była przede wszystkim elegia Shelleya na śmierć Keatsa *Adonais*, w której autor wydaje się przepowiadać własną śmierć i własne miejsce spoczynku u stóp Piramidy Cestiusza. Shelley jest dla Kasprowicza przede wszystkim prorokiem i męczennikiem, który antycypuje przyszły los poety – odrzucenie przez społeczeństwo. Pojawia się u stóp rzymskiego pomnika jako Alastor, domniemany bohater jednego z pierwszych utworów Shelleya tłumaczonego przez Kasprowicza:

<sup>11</sup> J. Słowacki, *Listy do matki*, red. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1949, s. 259.

<sup>12</sup> N. Rogers, *Shelley at Work: A Critical Inquiry*, wyd. 2, Oxford 1967, s. 227.

<sup>13</sup> J. Kasprowicz, *Utwory literackie*, t. 1: *Poezje 1888. Wiersze rozproszone 1877–1888*, red. R. Loth, Kraków 1973, s. 623–624.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 116.

Och! To Alastor... wśród ciszy pustynnej  
Wsparł się o statuę i zgłębia początek  
Tych prawd najświętszych, którym świat jest winny  
I nić nadziei, i miłości wątek...  
Och! To Alastor, co duch swój wciąż czynny  
Zmienił na święty współczucia zakątek  
I ludzkiej nędzy, ludzkiej łzie, co płynie  
Ze krwią zmieszana, postawił świątynię<sup>15</sup>.

Kasprowiczowski Shelley jest monistą<sup>16</sup>, który wieści jedność i miłość wszelkiego stworzenia i chce reformować świat; odrzucony, niezrozumiany, jednoczy się przez śmierć ze swoimi siostrzanymi „ondynami”, oceanidami z *Prometeusza rozpętanego*. Wiersz Kasprowicza scala w wizerunku Shelleya-Alastora wyidealizowane cechy Shelleyowskich protagonistów – Poety z *Alastora*, poety-Akteona z *Adonaisa* oraz Prometeusza, paradoksalnie łącząc w sobie idealistyczną autodestrukcyjną postać poety i radykalnego bojownika o prawa człowieka. Ten ostatni dominuje, a wiersz kończy się inwokacją, która sugeruje, że Shelleyowskie ideały są nie do przyjęcia dla konserwatywnego polskiego społeczeństwa:

O Alastorze, potężny lutnisto!  
Podnieś się dzisiaj ożywion z swej urny  
I zanuć dumę wspaniałą i czystą  
O wiecznym ludów spokoju, o górnej  
Myśli braterstwa i ukaż przejrzystą  
Twarz mu jutrenki po tej nocy chmurnej,  
To zardzewiałą szablę wysunie  
Przeciwko tobie, lub w oczy ci splunie...<sup>17</sup>

Wiersz Kasprowicza tkwi głęboko w konwencji polskiego romantyzmu i nawiązuje do *Grobu Agamemnona* Słowackiego, zarówno poprzez formę oktawy (którą Słowacki zapożyczył z *Don Juana* Byrona), jak i przez bezpośrednie echa słowne i metaforykę. Shelley i Słowacki należą do grupy poetów wieszczów, z którymi identyfikuje się podmiot liryczny Kasprowicza, również widząc siebie jako skazanego na klęskę wobec moralnego zniewolenia narodu.

Dla współczesnego czytelnika intrygujący jest fakt, że Kasprowicz nazywa Shelleyowską personę w swym wierszu „Alastor”, choć poemat *Alastor, czyli Duch samotności* Shelleya był właśnie tekstem, który przetłumaczył w 1885 r.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>16</sup> Tak interpretuje stosunek Kasprowicza do Shelleya Jan Józef Lipski, który w swojej monografii szczegółowo analizuje wpływ Shelleya na poetycki rozwój Kasprowicza, J. J. L i p s k i, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891*, Warszawa 1967, szczególnie rozdz. 3; i d e m, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

<sup>17</sup> J. K a s p r o w i c z, op. cit., s. 122.

*Alastor* to, mówiąc słowami Zygmunta Kubiaka, „poemat-mit” o dziejach idealistycznego Poety<sup>18</sup>. Samo słowo „alastor”, jak tłumaczy Kubiak, to „mian[o] greckiego daimona, »Mściciela«, czuwającego nad tym, żeby przeznaczone przez Moirę, Los, kary nie ominęły człowieka, któremu nadawano także miano, zwągo »alastorem«; kary zaś wymierzone przez Alastora polegały, jeśli nie na zadaniu śmierci, to na skazaniu na wędrowkę i bezdomność”<sup>19</sup>. Standardowa dwudziestowieczna interpretacja tekstu zaproponowana przez Earla Wassermana sugeruje, że centralnym tematem poematu jest konflikt między ludzką potrzebą miłości i więzów społecznych a samotnym idealistycznym poszukiwaniem prawd ostatecznych i miłości idealnej; idealistyczny Poeta, którego historię opowiada poemat, ginie, bo odrzuca wszystkie ziemskie więzy, ścigając nieosiągalny ideał<sup>20</sup>. Shelleyowski Alastor to zarówno „nieszczęsny” (od przymiotnika *alastos*) lub błakający się (od czasownika *alaomai*) poeta, jak i prześladowający go daimon<sup>21</sup>. W dziewiętnastowiecznej krytyce postać Alastora tradycyjnie była identyfikowana z Shelleyem, głównie dzięki wstępowi Mary Shelley do poematu. Również autoportret Shelleya zamieszczony w *Adonaisie* potwierdzał taką interpretację:

A w gronie lichszych niby widmo kroczy  
 Duch, osamotnion, podobien do chmury  
 Zamierającej burzy, gdy się stoczy  
 Jej dzwon pogrzebny, grzmot ostatni, z góry;  
 Snać, jak Akteon, zobaczył Natury  
 Czar obnażony i dziś chwiejne nogi  
 Zwrócił, uchodząc, w świata jar ponury;  
 Za nim, jak sfora, myśli natłok srogi  
 Gna, szarpiąc ojca swego śród ciernistej drogi.  
 [...]  
 Stali z daleka, patrząc nań z uśmiechem,  
 W którym się chował ból; wiedzieli oni,  
 Że jego męka śpiewna jest li echem  
 Cudzych katuszy... I teraz zadzwoni  
 Pieśnią, płynącą jakby z obcej błoni...  
 Urania spojrz nań z trwogą i rzecze:  
 „Ktoś ty?” On, milcząc, swe czoło odsłoni,  
 Z którego strumień krwi pałacy ciecze –  
 Kaina czy Chrystusa skroń... O losy czlecze!...<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Z. Kubiak, *Wstęp* [w:] *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, red. i tłum. Z. Kubiak, Warszawa 2002, s. 31.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>20</sup> E.R. Wasserman, *Shelley: A Critical Reading*, Baltimore–London 1971, s. 39.

<sup>21</sup> Z. Kubiak, op. cit., s. 30.

<sup>22</sup> P.B. Shelley, *Adonais*, tłum. J. Kasprzowicz [w:] *Poeci angielscy*, tłum. i red. J. Kasprzowicz, Lwów 1907, s. 246, 247.

Kasprowicz, jak większość dziewiętnastowiecznych miłośników Shelleya, przyjmuje romantyczną autokreację poety, idealizuje i wprowadza ją do języka aluzji, którymi przemawia polska poezja okresu rozbiorów. Kasprowiczowski Shelley-Alastor jest poetą wieszczem, który adresuje swój śpiew o konieczności reform społecznych do Polaków.

\*\*\*

Wiersz Antoniego Langego *Pogrzeb Shelleya* (1890)<sup>23</sup> najłatwiej daje się uplasować w tradycji europejskiej recepcji poety. Jak stwierdza Artur Hutnikiewicz, Lange był poetą najbardziej reprezentatywnym dla poezji młodopolskiej i popularyzatorem literatury obcej, szczególnie francuskich symbolistów<sup>24</sup>. W Shelleyu widział prekursora symbolizmu, zwiastuna nowej epoki, mistrza w użyciu symbolu i melodyjności wiersza. W swym artykule o symbolizmie opublikowanym w 1887 r. w „Dodatku Miesięcznym” do „Przeglądu Tygodniowego” pisał:

Byron był burzą, a Shelley ciszą. Byron – piorunem, a Shelley tęczą. O ile Byron był indywidualistyczny, o tyle Shelley był impersonalny. O ile Byron był epokowy, o tyle Shelley był bezczasowy [...] Ale kiedy tłumy słuchały Byrona, wyklęty bezbożnik, anielski twórca Alastora i Prometeusza wyzwolonego – pozostawał samotny i niezrozumiany. Dzisiaj jednak nadchodzą czasy, kiedy Shelley staje się nam bliższy i wypiera na drugi plan – Byrona. Autor *Don Juana* burzył stare symbole; Shelley – tworzył nowe. Kiedy umilkły gromy, wywołane tyrtejskim tchnieniem Byrona, z mogilnej ciszy Piramidy Cestiusza powstaje nowa jutrznia i świta słońce nowej epoki, która wylania się z morza stuleci<sup>25</sup>.

Według Langego symboliści francuscy, idąc śladem Shelleya, powinni zrozumieć wagę ideału sprawiedliwości społecznej; Shelley dzięki dążeniu do tego ideału jest naszemu poecie zdecydowanie bliższy niż Mallarmé, przedstawiciel nowej poezji francuskiej, którego Lange był pierwszym polskim tłumaczem. Elegia Langego pt. *Pogrzeb Shelleya* (1887, 1890) nawiązuje do Shelleyowskiego *Adonaisa*, ukazując apoteozę poety wieszca, którego słowa niosły otuchę ludzkości:

Zginął syn słońca bez promienia słońca  
Na swej kochanki, fali mórz zdradzieckiej,  
Piersi... Ta arfa natury czująca  
Pękła... Raz jeszcze światu zmarł Pan grecki.  
Bo on był arfą natury... wcieleniem  
Nieśmiertelnego bóstwa greckich ludów;  
A jego dusza płonęła natchnieniem,  
Czerpanem z pieśni wszechstworzenia cudów.

---

<sup>23</sup> A. Lange, *Wyjętek z poematu „Pogrzeb Shelleya”*, „Głos” 1888, t. 1, s. 7; i d e m, *Pogrzeb Shelleya*, Warszawa 1890.

<sup>24</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2004, s. 144.

<sup>25</sup> A. Lange, *Symbolizm*, „Przegląd Tygodniowy: Dodatek Miesięczny” 1887, s. 293.

Raz jeszcze umarł grecki Pan. Raz jeszcze  
Zeus gromem raził pierś Prometeusza<sup>26</sup>.

Dla Langedo Shelley był panteistą, który kochał człowieka i naturę oraz pragnął reform społecznych. Obrazowanie poematu Langedo wywodzi się z poezji Shelleya: harfa natury to harfa eolska – symbol poety w *Odzie do wiatru zachodniego*. Przedstawienie Shelleya jako Pana, greckiego boga natury, który swoją grą na flecie konkuruje z Apollinem, podkreśla odrzucenie przez Shelleya chrześcijaństwa, aspekt jego poezji pominięty przez Kasprówicza. Ogień pogrzebowego stosu ulega metamorfozie z hydry pożerającej ciało wieszczka w erupcję potężnego wulkanu, z którego wysypują się klejnoty, co przywołuje na myśl Szekspirowskie epitafium na grobie Shelleya. Poszczególne postaci z poezji Shelleya przychodzą złożyć hołd swemu twórcy. Znaczna część poematu poświęcona jest relacji między Byronem a Shelleyem widzianej przez pryzmat wiersza Shelleya *Julian i Maddalo*, relacjonującego rozmowy Shelleya z Byronem. Byron jest poetą rozpacz i buntu, który potrzebuje nadziei i miłości Shelleya, by znaleźć siłę do walki o wolność Grecji. Po opisie cudownego oszczędzenia serca Shelleya przez płomień, Lange, jak wcześniej Kasprówicz, znów prowadzi nas na grób Shelleya:

Jest w Rzymie  
Biały obelisk w cmentarnej żałobie.  
W wieczystej ciszy, pod tym obeliskiem  
W kamiennej urnie spoczywa poeta:  
Cyprysy grób mu ujęły uściskiem,  
Nad grobem klęczy samotna kobieta.  
Nad grobem ptaki śpiewają żałosne  
I obłok płacze swojego sieroctwa,  
A wiatr zachodni nadpływa co wiosnę  
I z grobu niesie ludzkości prorocztwa.  
Ludzkość w te pieśni wsłuchana powietrzne,  
Na niewidzialnych rozdźwięczane lirach,  
Widzi z oddali promienie słoneczne,  
Co lśnią jej we mgle na chmurnych szafirach.  
I staje z wiarą u tej piramidy,  
Ku słońcu ciągle dążąc nieugięta...

Wstały tygrysy, wstały Heraklidy,  
Powstała Grecja, aby zerwać pęta.  
I Byron słuchał wiatru Maratonów,  
Jutrznia z oddali mu lśniła skroś Hady,  
I grzmiał mu z dala bój Agamemnonów,  
I poszedł walczyć o wolność Hellady<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> A. L a n g e, *Pogrzeb Shelleya*, s. 10.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 34.

\*\*\*

Wierszem, który może najlepiej podsumowuje dziewiętnastowieczną recepcję Shelleya w Polsce, jest wiersz poety, krytyka literackiego i działacza ruchu narodowo-demokratycznego, Zdzisława Dębickiego (1871–1931) pt. *Na grobie Shelleya*, dedykowany Janowi Kasprówicowi, opublikowany w 1909 r. w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 48, s. 978):

Gdyśmy we dwóch stanęli na tym smutnym grobie,  
Gdzie S e r c e S e r c spoczęło pod kamiennym głazem,  
Dusze się nasze smętne pochyliły razem  
I przykłęły w bezgłośnie nad grobem żałobie –

A spod kamienia ku nam szło echo dalekiej  
Gędźby, wygranej niegdyś na harfie ze złota,  
I biegło, prometejskie w swej sile, za wrota,  
Kędy Rzym huczał szumem wzbierającej rzeki...

Milczenie, swoje nieme złożywszy pieczęcie  
Na ustach naszych, trwało, jak cisza w świątyni,  
W której się Bogu służba tajemnicza czyni,  
Nim dzwon obwieści tłumom o idącym święcie...

Lecz nagle gdzieś wśród laurów zaćwierkał ptak Boży,  
Przemówiły cyprysy i pinie szelestem,  
Jak gdyby duch poety odezwał się: „Jestem  
I z tego wzgórza śmierci poglądam ku zorzy”...

I wówczas nasze oczy spotkały się wzajem,  
I na płytę marmuru upadł z Twojej ręki  
Fijołków rozkwitniętych pęk wonny i miękki,  
Poczem cmentarnym na dół odeszliśmy gajem...

Wizyta obu poetów na grobie Shelleya na cmentarzu angielskim w Rzymie ukazuje fascynację zarówno twórczością, jak i postacią autora *Prometeusza rozpętanego* w okresie Młodej Polski. Punktem wyjściowym jest znowu tragiczna przedwczesna śmierć poety, wyklętego przez mieszczańskie społeczeństwo, którą wydawał się być przepowiedzieć w swoich utworach. Melancholia, cmentarne zadumanie to dominujący ton tego wiersza. Jednak zarówno dla Dębickiego, jak i dla Kasprówicza grób poety nie jest symbolem śmierci i przemijania, lecz wskazuje na poezję prometejską, „wygran[ą] niegdyś na harfie ze złota”, która obwieszcza nadejście nowego dnia; Shelley idealista i rewolucjonista swoją poezją mówi im o lepszej przyszłości w chwili, gdy nadzieje związane z rewolucją 1905 r. w Rosji podupadły, gdy dookoła kraj pogrążony był w żałobie. W odróżnieniu od Langego, który widzi Shelleya jako pogańskiego panteistę, Dębicki ukazuje jego poezję jako objawienie słowa Bożego.



W wierszach Kasprowicza, Langego i Dębickiego o Shelleyu uderza apoteoza poety jako proroka lepszej przyszłości, poety wizjonera, zasadniczo oparta na roli poezji przedstawionej przez Shelleya w *Odzie do wiatru zachodniego*. W tym najczęściej chyba tłumaczonym na język polski wierszu Shelleya<sup>28</sup> poeta przedstawia naturalny cykl zmian w przyrodzie jako symbol koniecznych zmian społecznych. Tak to brzmi w tłumaczeniu Kasprowicza, które po raz pierwszy ukazało się w 1891 r. w „Prawdzie” Aleksandra Świętochowskiego:

## I

Zachodni wietrze, tchu jesiennej Pory,  
Przed którym pierzcha, gdy mkniesz niewidziany,  
Jak przed zakłębieniem ulatują zmory,

Liść żółkły, ogniem suchotniczym zlany  
I pada martwy: ty, co oziminę,  
Wiedziesz na łożo śnieżyste, gdzie łany

Wypoczywają, niby trupy sine  
W grobach, bezwładne, aż w swój róg uderzy  
Wiosna, twa siostra, w lazurów godzinę

I w ową ziemię, co uśpiona leży –  
Do żeru ptactwo zbudziwszy po niebie –  
Wieje swą barwę i swój zapach świeży:

Duchu wszechbytnym, którego dłoń grzebie  
I wskrzesza z mogił – słuchaj, wzywam ciebie!<sup>29</sup>

Obumieranie, rozkład są tu pokazane jako konieczny warunek odrodzenia, wiatr zachodni ma za siostrę wiosnę – siostrzany zachodni wiatr wiosenny, w oryginale angielskim dmący w swoją trąbę, by obudzić ziemię ze snu. Obrazowanie całego wiersza zmierza do stworzenia analogii między cyklami przyrody i możliwością odrodzenia dla zniewolonej ludzkości, a poezja jako harfa eolska ma zwiastować przesłanie wiatru:

## V

Niech się w twą harfę, jak ten las, przemienie,  
Choć liść się ze mnie jak z niego pozrywa...  
Twoich melodyj przepotężne drzenie

Jesienny dźwięk nam obu z serc dobywa,  
Słodki, choć smutny! Niekiełznany duchu,  
Bądź moim duchem! Bądź mną, siło żywa!

<sup>28</sup> Oprócz Kasprowicza wiersz ten tłumaczyli: Aniela Zylbersztajnowa, *Oda do wiatru wschodniego* (sic!, zmiana kierunku wiatru może być odczytana jako aluzja do nadziei wiązanych przez polskich socjalistów z rewolucją 1905 r. w Rosji) („Ogniwo” 1905, t. 3 (15), s. 322–323); Jan Rudis („Wiadomości” (Londyn) 1969; i Stanisław Barańczak.

<sup>29</sup> P.B. Shelley, *Oda do wiatru zachodniego*, tłum. J. Kasprowicz [w:] *Poeci angielscy*, s. 197–198.



W świat myśl mą zmarłą ponieś na kształt puchu  
Tych liści zwiedłych, wieszczących radośne  
Dni zmartwychwstania... w rozpieśnionym ruchu

Roztrząś, jak popiół i skry ognionośne,  
Te moje słowa!... Niechaj się rozszerza  
Nad senną ziemią me prorocstwo głośnie

Jak odgłos surmy! Gdy się zima zbliża,  
Czy nie podąży za nią wiosna czyż?!...<sup>30</sup>

Kasprowicz charakterystycznie wzmacnia w swym tłumaczeniu chrześcijańskie akcenty: w oryginale słowa poety mają „quicken a new birth” („przyśpieszyć nowe narodzenie”), a nie wieścić zmartwychwstanie, choć naturalnie Shelleyowskie trąby (surmy u Kasprowicza) wprowadzają apokaliptyczną wizję powstania z martwych. Stąd tylko jeden krok do uczynienia Shelleya poetą głęboko chrześcijańskim w wierszu Dębickiego i utożsamienia go z Chrystusem na „wzgórzu śmierci”, Golgocie, skąd droga przez męczeństwo wiedzie do zmartwychwstania – Shelley, jak wspomniano wyżej, sam wprowadził już możliwość identyfikacji siebie z Chrystusem w *Adonaisie*. Dlatego dla Dębickiego i Kasprowicza jego poezja może wieścić nie tylko odnowę moralną czy społeczną ludzkości, ale i zmartwychwstanie państwa polskiego, i przemawiać językiem aluzji nie tylko w tłumaczeniu, ale jako aluzja literacka. Fiołki, które w wierszu Dębickiego Kasprowicz składa na grobie Shelleya, nawiązują do symbolicznego znaczenia kwiatów – zarówno delikatności, jak i odrodzenia; mogą być odczytane również jako aluzja do eseju Shelleya *Obrona poezji*, w którym pisze on o „próżn[ym] usiłowaniu[u] tłumaczenia; jak byłoby mądre rzucanie fijołka do tygla, a to w tym celu, by móc odkryć istotne pierwiastki jego barwy i zapachu, tak samo miałyby się sprawa z usiłowaniem przelania z jednego języka w drugi utworów poety. Roślina musi zakiełkować ze swego nasienia albo wcale nie wyda kwiatu”<sup>31</sup>. Dębicki składa hołd Kasprowiczowi jako tłumaczowi Shelleya – jego fiołki są „wonne i miękie”.

Susanne Schmid sugeruje, że grób Shelleya w niemieckiej recepcji poety „był miejscem pielgrzymki, świątynią, ponieważ obiecywał przebłysk Wzniosłości”<sup>32</sup>. Dla Schmid wynikało to z fascynacji śmiercią ludzi młodych, w przypadku Shelleya estetyzacji uległo zarówno jego ciało, jak i pogrzeb<sup>33</sup>. Dla poetów młodo-

<sup>30</sup> Ibidem, s. 200–201.

<sup>31</sup> P.B. Shelley, *Obrona poezji*, tłum. J. Świerżowicz, Oborniki 1939, s. 8. W oryginale: „The vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language to another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower”, *A Defence of Poetry* [w:] *Shelley's Poetry and Prose*, s. 514.

<sup>32</sup> S. Schmid, op. cit., s. 100.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 99.

polskich grób ten był odpowiednikiem „unextinguished hearth” („niewygasłego paleniska”), z którego słowa poety „ashes and sparks” („popioły i iskry”) mają zostać rozsiane wśród ludzkości (fragmentu tego zabrakło w przekładzie Kasprowicza).

Drive my dead thoughts over the universe  
Like withered leaves to quicken a new birth!  
And, by the incantation of this verse,  
  
Scatter, as from an unextinguished hearth  
Ashes and sparks, my words among mankind!  
Be through my lips to unawakened Earth,  
  
The trumpet of a prophecy! Oh Wind,  
If Winter comes, can spring be far behind?<sup>34</sup>

Tłumaczenie Barańczaka jest tu znacznie wierniejsze oryginałowi:

Pędź moje martwe myśli przez obszary ciemne  
Jak zwiędłe liście – znak, że świt narodzin błyska!  
Oby zaklęcie wiersza nie było daremne:  
  
Jak skry z niewygasłego jeszcze paleniska,  
Jak wciąż gorący popiół – rozsiej moje słowa  
Wśród ludzi! Głoś moimi ustami, jak bliska  
  
Godzina przebudzenia. Wietrze! Wnet surowa  
Zima – lecz czyż jej śladem nie mknie wiosna nowa?<sup>35</sup>

Poeeci młodopolscy – Kasprowicz, Lange, Dębicki – stworzyli swoją wizję Shelleya opartą na jego własnej autokreacji, tak charakterystycznej dla poezji romantycznej, i dokonali apoteozy Shelleya, dołączając go do panteonu wieszczów wolności.

\*\*\*

Niniejsze rozważania ukazują tylko jeden aspekt recepcji poezji Shelleya w Polsce w okresie największego zainteresowania jego twórczością z końcem XIX w., kiedy jego poezja znalazła entuzjastycznych czytelników wśród polskich pisarzy i intelektualistów.

Po I wojnie światowej romantycznej autokreacji Shelleya nie byli w stanie zaakceptować pisarze i krytycy, szczególnie z amerykańskiej szkoły Nowej

<sup>34</sup> P.B. Shelley, *Ode to the West Wind* [w:] *Shelley's Poetry and Prose*, s. 300–301.

<sup>35</sup> P.B. Shelley, *Oda do wiatru zachodniego* [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 Nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, red. i tłum. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 298.

Krytyki, a największe szkody wyrządził krytycznej reputacji Shelleya T.S. Eliot, który widział w nim infantylnego poetę, choć jego niechęć do Shelleya wiązała się przede wszystkim z poglądami politycznymi – „Odrzucają mnie jego poglądy, a trudność oddzielenia Shelleya od jego poglądów i przekonań jest jeszcze większa niż w przypadku Wordswortha”<sup>36</sup>. Poglądy Eliota znalazły swoje teoretyczne uzasadnienie w pismach guru angielskiej liberalnej krytyki literackiej, profesora uniwersytetu w Cambridge, F.R. Leavisa, który w swojej analizie *Ody do wiatru zachodniego* oskarża Shelleya o „słabe uchwycenie rzeczywistości”<sup>37</sup>. Krytyczna rehabilitacja poety zaczęła się od wykazania przez G.M. Matthews, jak bardzo precyzyjna jest jego metaforyka oparta na zainteresowaniach naukami przyrodniczymi i głębokiej znajomości literatury i filozofii<sup>38</sup>. Shelley jest obecnie zasadniczo widziany jako z jednej strony poeta trudny i elitarny, z drugiej – jako „czerwony” Shelley<sup>39</sup> – radykalny wizjoner. Na gruncie polskim tłumaczyli go w 2. połowie XX w.: Zygmunt Kubiak (*Alastor, Wiersze pisane wśród Wzgórz Euganejskich* w antologii *Twarde dno snu*, 1993), Leszek Elektorowicz (*Prometeusz wyzwolony*, 1982) i niestrudzony Barańczak (*Oda do wiatru zachodniego, Do skowronka, Ozymandias* w antologii *Od Chaucera do Larkina*, 1993).

### Polish Poets at Shelley's Grave

Shelley's grave at the Protestant Cemetery in Rome was a frequent destination of poetic pilgrimages in the nineteenth century, and it significantly figures in the Polish reception of Shelley's poetry, particularly in several poems devoted to Shelley written at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, in the peak period of Shelley's popularity in Poland. While in 1836 for Juliusz Słowacki Shelley's grave had been the burial place of the damned atheist poet, in the poems by Jan Kasprówicz, Antoni Lange and Zdzisław Dębicki it becomes the shrine of the poet-prophet, who inspires with the hope for social and national freedom. The appropriation of Shelley for the discourse of political and national allusions is one of the most characteristic features of the Polish reception of Shelley at the time and can also be seen in Kasprówicz's translations of Shelley's poetry.

---

<sup>36</sup> „I find his ideas repellent; and the difficulty of separating Shelley from his ideas and beliefs is still greater than with Wordsworth”, cyt. za: D.H. Reiman, N. Fraistat, *Shelley's Reputation Before 1960. A Sketch* [w:] *Shelley's Poetry and Prose*, s. 544.

<sup>37</sup> „Weak grasp on the actual”, ibidem, s. 546.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 546.

<sup>39</sup> Paul Foot zatytułował swoją książkę o Shelleyu *Red Shelley (Czerwony Shelley)*, London 1980.



TERESA BAŁUK-ULEWICZOWA

## OBECNOŚĆ TRAKTATU GOŚLICKIEGO W SZEKSPIROWSKICH *HAMLETACH*\*

W 1904 r. po raz pierwszy pojawiła się teza o traktacie *De optimo senatore* Wawrzyńca Goślickiego jako źródle, z którego William Shakespeare korzystał, tworząc pewne elementy *Hamleta*. Wygłosił ją w British Academy wpływowy szekspirolog – sir Israel Gollancz, powtórzył zaś w prestiżowej publikacji jubileuszowej w trzechsetlecie śmierci Barda (1916 r.)<sup>1</sup>. Domysły Gollancza znalazły miejsce w kanonicznych zbiorach tzw. źródeł Shakespeare’a (Shakespeare’s sources) – znanych i niebudzących żadnych wątpliwości, badanych i dokumentowanych dowodami naukowymi, wreszcie całkiem fantastycznych<sup>2</sup>. Szekspirologom należącym do głównego nurtu badawczego (tzw. *mainstream*) zapewne nie przychodziło do głowy, że klucza do zagadki poloników w *Hamlecie* należy szukać... w Polsce. Co więcej, na pewno nie wyobrażali sobie, że określenie proveniencji owych polo-

---

\* Niniejszy artykuł jest streszczeniem dotyczącego Szekspira fragmentu książki opublikowanej przez Autorkę w języku angielskim pt. *Goslicius’ Ideal Senator and His Cultural Impact over the Centuries: Shakespearean Reflections*, Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU, t. LXXVIII, Kraków (PAU i UJ) 2009; oraz rozszerzeniem o wątki filologiczne artykułu o tym samym tytule, który się ukazał w tomie zbiorowym: *O senatorze doskonałym. Prace upamiętniające postać i twórczość Wawrzyńca Goślickiego*, red. A. Stępkowski, Warszawa (Kancelaria Senatu) 2009, s. 179–198.

<sup>1</sup> I. Gollancz, *Résumé of papers delivered on 26 February and 27 April 1904 in the British Academy*, „Proceedings of the British Academy”, London 1904–1905, s. 199–202; i d e m, *Bits of Timber. Some Observations on Shakespearean Names: “Shylock”, “Polonius”, “Malvolio”* [w:] *A Book of Homage to Shakespeare*, red. I. Gollancz, Oxford 1916, s. 173–177.

<sup>2</sup> Zob. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, red. G. Bullough, London & New York 1973, t. 7, s. 43–45; K. Muir, *The Sources of Shakespeare’s Plays*, London 1977, s. 168, 245; S. Guttman, *The Foreign Sources of Shakespeare’s Works. An Annotated Bibliography [...] with a List of Certain Translations Available to Shakespeare*, New York 1947, s. 14–15.

ników może przynieść pewne skojarzenia, a nawet wnioski w kwestii datowania tejże najsłynniejszej tragedii anglojęzycznej, zwłaszcza zaś tajemnicy powstania jej rażąco odmiennych pierwszych wydań, tzw. „pirackiej czwórki” Q1 z 1603 i zaledwie o kilkanaście miesięcy późniejszej, „pełnej” czwórki Q2 (1604/1605).

Pośród wszystkich dramatów Szekspira, właśnie *Hamlet* obfituje w rozmaite nawiązania do Polski i spraw polskich. Trudno nie skojarzyć imienia jednej z czołowych postaci – Polonius – z Polonią-Polską (nazwą własną funkcjonującą w łacinie, a także w szesnastowiecznej angielszczyźnie)<sup>3</sup>. Wobec faktu występowania w *Hamlecie* również i innych poloników (których tu nie omawiam) oraz znanego w literaturze pięknej zjawiska tzw. imion znaczących, można się dziwić, dlaczego dopiero Gollancz zwrócił uwagę na tę oczywistość i podjął próbę wyjaśnienia okoliczności, w jakich doszło do umieszczenia tytułu odniesień do Polski w jednym z najsłynniejszych utworów światowej sceny.

Wiele celnych spostrzeżeń zawdzięczam swym poprzednikom, zarówno polskim badaczom Goślickiego (J.A. Teslarowi, W.J. Stankiewiczowi, W. Chwalewиковi), jak i m.in. brytyjskiemu szekspirologowi E.K. Chambersowi – z dawniejszych, a także przedstawicielom pokolenia współczesnego: K. Kujawińskiej-Courtney i zwłaszcza J. Limonowi, których studia umożliwiły mi opracowanie interdyscyplinarnego podejścia metodologicznego do rozwiązania problemu obecności *De optimo senatore* w dziele Shakespeare’a<sup>4</sup>.

Przedmiotem szczegółowej analizy, zapowiadanej przez Gollancza, a wykonanej przez Teslara, były wybrane fragmenty z przekładu traktatu Goślickiego pt. *The Counsellor...*, wydanego w Londynie w 1598 r., porównywane z tzw. *Przestrogami Poloniusza*. Wynik, według Teslara, był uderzający: bez trudu znalazł on w przekładzie *De optimo senatore* i dopasował do kolejnych *Przestróg* szereg fragmentów o identycznej treści, niekiedy też o bardzo podobnej frazeologii. Na tej podstawie uznał, że udowodnił związek między obszernym traktatem Polaka a kilkunastowierszowymi *Przestrogami Poloniusza*<sup>5</sup>. Oto właściwy fragment tek-

<sup>3</sup> Zob. T. McCarthy, „What’s in a Name?” *Shakespeare’s Poland*, „English Studies. A Journal of English Language and Literature” 2000, t. 81, nr 3 (czerwiec), s. 199–216, zwłaszcza s. 200–204.

<sup>4</sup> J.A. Teslar, *Shakespeare’s Worthy Counsellor* [w:] *Sacrum Poloniae Millennium*, Roma 1960, t. 7, s. 9–144; W.J. Stankiewicz, *The Accomplished Senator of Laurentius Goslicius*, London 1946; W. Chwalewik, *Anglo-Polish Renaissance Texts for the Use of Shakespeare Students*, Warszawa 1968 (zawiera facsimile *The Counsellor*, s. 45–203); idem, *Polska w „Hamlecie”*, Wrocław 1956; idem, *This Counsellor [...] Is Now Most Grave. The Goslicius – Shakespeare Problem Re-Examined* [w:] *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmner*, Warszawa 1967, s. 234–241; E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923, t. 1–4; K. Kujawińska-Courtney, „*Expectavi legationem, mihi vero querelam adduxisti*” *Paweł Działyński’s Embassy to Queen Elizabeth I’s Court (1597) and The Isle of Dogs* [w:] *Hélio Osvaldo Alves O Guardador de Rios*, red. J. Paisana, Centro de Estudos Humanísticos coleção poliedro. Universidade do Minho 2005, s. 53–63; J. Limon, *Gentlemen of a Company. English Players in Central and Eastern Europe 1590–1660*, Cambridge 1985.

<sup>5</sup> J.A. Teslar, op. cit., s. 23–24, 84–85.

stu oryginalnego ze standardowego dziś wydania naukowego, oraz jego równie „klasyczny” przekład na język polski w wersji Józefa Paszkowskiego<sup>6</sup>:

## POLONIUS

Yet here, Laertes? Aboard, aboard for shame.  
The wind sits in the shoulder of your sail,  
And you are stay'd for. There, my blessing with  
thee.

And these few precepts in thy memory  
Look thou character. Give thy thoughts no  
tongue,

Nor any unproportion'd thought his act.  
Be thou familiar, but by no means vulgar;  
Those friends thou hast, and their adoption  
tried,

Grapple them unto thy soul with hoops of steel,  
But do not dull thy palm with entertainment  
Of each new-hatch'd, unfledg'd courage.

Beware  
Of entrance to a quarrel, but being in,  
Bear't that th'opposed may beware of thee.  
Give every man thy ear, but few thy voice;  
Take each man's censure, but reserve thy  
judgment.

Costly thy habit as thy purse can buy,  
But not express'd in fancy; rich, not gaudy;  
For the apparel oft proclaims the man,  
And they in France of the best rank and station  
Are of a most select and generous chief in that.  
Neither a borrower nor a lender be,  
For loan oft loses both itself and friend,  
And borrowing dulls the edge of husbandry.  
This above all: to thine own self be true,  
And it must follow as the night the day  
Thou canst not then be false to any man.  
Farewell, my blessing season this in thee.

## POLONIUSZ

Laertes jeszcze tu? Dalej na okręt!  
Wiatr wzdyma żagle, czekają na ciebie,  
Raz jeszcze daję ci błogosławieństwo  
Na drogę.

*kładzie rękę na głowie synowi*  
Weź je i wraź sobie w pamięć  
Tych kilka przestroż: Nie bądź skorym myśli  
wprowadzać w słowa, a zamiarów w czyny.  
Bądź popularnym, ale nigdy gminnym.  
Przyjaciół, których doświadczysz, a których  
Wybór okaże się być ciebie godnym,  
Przykuj do siebie żelaznymi klamry;  
Ale nie plugaw sobie rąk uściskiem  
Dłoni pierwszego lepszego socjusza.  
Strzeż się zatargów, jeśli zaś w nie zajdziesz,  
Tak się w nich znajduj, aby twój przeciwnik  
Nadal się ciebie strzec musiał. Miej zawsze  
Ucho otworem, ale rzadko kiedy  
Otwieraj usta. Chwytaj zdania drugih,  
ale sąd własny zatrzymuj przy sobie.  
Noś się kosztownie, o ile ci na to  
Mieszek pozwoli, ale bez przesady;  
Wytwornie, ale nie wybrednie; często  
Bowiem ubranie zdradza grunt człowieka  
I pod tym względem Francuzi szczególnie  
Są pełni taktu. Nie pożyczaj drugim  
Ani od drugih; bo pożyczkę daną  
Tracim najczęściej razem z przyjacielem,  
A braną psujem rząd potrzebny w domu.  
Słowem, rzetelnym bądź sam względem siebie,  
A jako po dniu noc z porządku idzie,  
Tak za tym pójdzie, że i względem drugih  
Będziesz rzetelnym. Bądź zdrów; niech cię  
moje

Błogosławieństwo utwierdzi w tej mierze.

Porównując *Przestrogi* z traktatem Goślickiego, od razu spostrzegamy wyraźne podobieństwa. Zauważył je także Józef Andrzej Teslar. Są to: pierwsza przestroga – fragment o przezorności i przewidywaniu (*cautio*) z f. 47v–48r w weneckim wydaniu *De optimo senatore* (Ven.) oraz s. 88–89 w londyńskim wydaniu przekładu z 1598 r. (L1598); druga przestroga – fragment o przyjaźni (Ven. f. 63v, L1598 s. 114); trzecia, czwarta i piąta przestroga – o zachowaniu Senatora w sytu-

<sup>6</sup> Cyt. za: W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H. Jenkins, The Arden Edition, London, New York 1982, s. 201–203 (Akt I, scena iii); i d e m, *Hamlet, królówiczu duński*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1994.

acjach konfliktu lub sporu (Ven. f. 66r–67v, L1598 s. 120–121); szósta przestroga – o właściwym dla Senatora stroju (Ven. f. 73r–78v, L1598 s. 129–139); siódma przestroga – o właściwym prowadzeniu spraw finansowych Senatora, m.in. o niegodziwości lichwy i o unikaniu zadłużania się (Ven. f. 79v–80r, L1598 s. 148–150); i wreszcie ostatnia przestroga – fragment o wierności wobec samego siebie, z opisu sprawiedliwości (Ven. f. 52v–53r, L1598 s. 98–99). Wszystkie materiały odpowiadające poetyckiej treści *Przestróg Poloniusza* można odnaleźć w *De optimo senatore* i jego angielskiej wersji z wydania 1598 r., co niezmiernie ucieszyło Teslara: niestety – przedwcześnie. Wniosek o nieodzowności bezpośredniego „wpływu” traktatu Goślickiego na dramat Shakespeare’a tylko i wyłącznie na podstawie porównania obu tekstów byłby zbyt pochopny. Zauważamy bowiem, że *Przestrogi Poloniusza* to klasyczne *speculum* w formie rad udzielanych przez rodzica synowi, co od razu otwiera olbrzymie możliwości oddziaływania tu także i liczne orszaki innych zwierciadeł – w kulturze renesansu obszernego rodzaju lektur, popularnych w szerokich sferach czytelniczych, zwłaszcza dworskich i szkolnych. Niepodobna, aby Shakespeare – aktor i człowiek teatru żyjący w środowisku literackim i będący w ścisłym kontakcie ze swymi arystokratycznymi mecenasami – nie był obeznany z wszechobecną wówczas literaturą tego rodzaju. Trudno więc na podstawie samej analizy filologicznej wnioskować o związku kilkunastu wierszy *Hamleta* z obfitą retoryką dzieła pisanego prozą. Tym bardziej, że od połowy XIX w. zgłaszano szereg innych „kontrkandydatów” do tytułu literackiego pierwowzoru *Przestróg Poloniusza*<sup>7</sup>.

Źródłem kolejnej trudności w udowodnieniu absolutnej zależności konkretnego dzieła renesansowego od innego dzieła z tej samej epoki jest, odmienne od naszego, podejście autorów humanistów do kwestii wartości literackiej oraz zupełny brak u nich pojęcia oryginalności. Szczytem doskonałości był klasyczny kanon autorów starożytnych, o jakości estetycznej dzieła renesansowego stanowiło wzorowanie się na *Auctores*, sięganie do formuł propagowanych przez pisarzy greckich i rzymskich, szeroko więc rozpowszechnionych w literackiej kulturze odrodzenia. A podstawowe składniki materiału do wszystkich *Przestróg Poloniusza* można z łatwością odnaleźć w tekstach klasycznych (np. szukając odpowiednich cytatów w *Adagiach* Erazma), zwłaszcza u Cyserona w *De officiis* (*O powinnościach*), ostatecznym źródle m.in. przestrogi ósmej<sup>8</sup>. Z klasycznych zasobów czerpali wszyscy zwierciadłopisowicze czasów odrodzenia i dlatego też podobne sformułowania wskazać można także w dziełach wielu innych literac-

---

<sup>7</sup> Zob. zwłaszcza: W.L. Rushton, *Shakespeare Illustrated by Old Authors*, London 1867, cz. I, s. 62–65, 70–72; i d e m, *Shakespeare's Euphuisms*, London 1871, gdzie postawiono tezę o rodzimej twórczości Johna Lyly’ego (1553?/54?–1606) jako pierwowzorze *Przestróg*. Wysuwano także inną propozycję: przestrogi (*Precepts*) lorda Burghleya dla syna (zob. niżej): H. Jenkins, *Introduction* [w:] W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H. Jenkins, s. 34–35.

<sup>8</sup> *De officiis* I, 7, 20–23.



kich „kontrkandydatów” Goślickiego do tytułu inspiratora *Przestróg Poloniusza*. Nic dziwnego, że kolejni wydawcy naukowych edycji *Hamleta* zajmowali ostrożne i raczej sceptyczne stanowisko wobec twierdzenia, że takie czy inne dzieło literackie (w tym też i Goślickiego) dało podstawę do stworzenia postaci Poloniusza i jego *Przestróg*<sup>9</sup>. Jednak nie ulega wątpliwości, że postulat taki można śmiało wysunąć w stosunku do całej, rozległej kategorii renesansowych zwierciadeł, które przeżywały ogromną popularność zwłaszcza w Anglii elżbietańskiej, gdzie, jak wynika z katalogu amerykańskiej badaczki Ruth Kelso, do roku 1640 wydano takich publikacji ponad tysiąc, zwłaszcza przekładów (głównie z łaciny, potem z francuskiego, włoskiego i hiszpańskiego) dzieł autorów zagranicznych, w tym także tłumaczenie Goślickiego<sup>10</sup>. Od lat czterdziestych ubiegłego stulecia w hamletologii co jakiś czas pojawiają się prace wskazujące na echa rozmaitych zwierciadeł w dramatach Shakespeare’a<sup>11</sup>, dziś możemy już przyjąć, że zależności takie musiały zaistnieć i chodzi o nakreślenie ogólnej charakterystyki zwierciadeł jako inspiracji tych dramatów, a w naszym przypadku – o udokumentowanie konkretnej roli *Senatora* Goślickiego w panoptyce zwierciadeł w twórczości Shakespeare’a. Do tego analizę ściśle filologiczną trzeba uzupełnić innymi badaniami,

<sup>9</sup> H. Jenkins, op. cit. oraz s. 421–422. Inny wydawca *Hamleta*, G.R. Hibbard, jest zdania, że imię „Polonius” to aluzja do Pullena, założyciela Uniwersytetu w Oksfordzie: W. Shakespeare, *Hamlet*, Oxford 1987, s. 74–75 (cyt. za: A.C. Dessens, *Weighing the Options In Hamlet* [w:] *The Hamlet First Published (Q1, 1603). Origins, Form, Intertextuality*, red. Th. Clayton, Newark 1992, s. 67, 77, oraz G. Melchiori, *Hamlet: The Acting Version and the Wiser Sort* [w:] *The Hamlet First Published*, s. 201). W rozmowie telefonicznej, którą przeprowadziłam w styczniu 2006 r. z Ann Thompson – współredaktorką najnowszego wydania naukowego *Hamleta* – moja rozmówczyni wyraziła raczej sceptyczną opinię na temat proveniencji imienia „Polonius” oraz literackich źródeł postaci. Natomiast Michael Hattaway, autor monografii *Hamlet: The Critics Debate* (1987) i współwydawca *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama* (1990, 2003), przyjął stanowisko raczej przychylne wobec moich argumentów, zachęcając mnie do publikacji w międzynarodowych czasopismach szekspiologicznych.

<sup>10</sup> R. Kelso, *The Doctrine of the English Gentleman in the Sixteenth Century*, University of Illinois Studies in Language and Literature, t. 14, Urbana 1929.

<sup>11</sup> Zob. M.M. Bhattacharje, „*Courtesy*” in *Shakespeare*, With a foreword by C.J. Sisson and Introduction by L. Cazamian, Calcutta 1940; B.A. Johnson, „*The Fabric of the Universe Rent*”: „*Hamlet*” as an Inversion of „*The Courtier*”, „*Hamlet Studies. An International Journal into The Tragedie of Hamlet Prince of Denmarke*” (New Delhi) 1987, nr 9 (Summer–Winter), s. 34–52; G.M. Pinciss, *The Old Honor and the New Courtesy: “I Henry IV”*, „*Shakespeare Survey*” 1978, nr 31 (red. K. Muir), s. 85–91; E.M.W. Tillyard, *Shakespeare’s History Plays*, 1944, s. 414–318. Także: T. Bałuk-Ulewiczowa, *Slanders by the Satirical Knave Holding the Mirror up to Nature: the Background to Wawrzyniec Goślicki as One of Shakespeare’s Sources for “Hamlet”* [w:] *Literature and Language in the Intertextual and Cultural Context. Proceedings of the Sixth International Conference of English and American Literature and Language, Kraków, April 13–17, 1993*, red. M. Gibińska, Z. Mazur, Kraków 1994, s. 27–39; eadem, *The Senator of Wawrzyniec Goślicki and the Elizabethan Counsellor* [w:] *The Polish Renaissance in Its European Context*, red. S. Fiszman, z przedmową Cz. Miłosza, Bloomington & Indianapolis 1988, s. 258–277; eadem, *Szekspir, wielbłąd a sprawa polska* [w:] *Prace Komisji Neofilologicznej*, t. 4, red. M. Gibińska-Marzec, O. Dobijanka-Witczakowa, Wydział Filologiczny Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 2004, s. 51–65.

opartymi na źródłach historycznych, rzucających światło na okoliczności, w jakich mogło dojść do pojawienia się w *Hamlecie* aluzji do *De optimo senatore*.

Trzeba zacząć od przeglądu dostępnych dziś źródeł do tekstu zarówno *Hamleta*, jak i przekładu *De optimo senatore*. I tu od razu trafiamy na fakty zbyt mało doceniane przez poprzednich badaczy Goślickiego. Zachowały się w druku trzy wczesne warianty scenariusza *Hamleta*, zasadniczo różniące się m.in. właśnie w partii Poloniusza. W najwcześniejszym chronologicznie wydaniu, tzw. „pirackim” lub „zniekształconym” Q1 (the Bad Quarto) z 1603 r., postać ta wcale nie nazywa się „Polonius” tylko „Corambis”, z łacińskiego *crambe repetita* – „odgrzewana kapusta”, czyli „Stary Nudziarz”. Dopiero w kolejnym wydaniu, ogłoszonym już po kilku miesiącach Q2 (1604/05) pojawia się „Polonius” z rolą o wiele pełniejszą i ciekawszą niż w literacko „słabszym” Q1. W dalszych wydaniach, zwłaszcza w pośmiertnym zbiorze dzieł Shakespeare’a z 1623 r., występuje już „Polonius”. Z jednym istotnym wyjątkiem: w siedemnastowiecznej niemieckiej wersji pt. *Der bestrafte Brudermord*, może nawet granej także i w Gdańsku<sup>12</sup>, postać „Starego Nudziarza” przybiera imię „Corambus” – jak się okaże, nie bez znaczenia dla rozwiązania zagadki poloników w *Hamlecie*. Należy dopowiedzieć, że od przełomu XIX i XX w. toczy się dyskusja na temat genezy dwóch tak od siebie różnych tekstów *Hamleta*, jak Q1 i Q2, wydanych w bardzo krótkim odstępie czasu. Zasadniczo dominują tu dwie przeciwstawne hipotezy. Pierwsza to teoria tzw. „pirackiego” wydania Q1. Jej zwolennicy twierdzą, że Q1 powstało na skutek „nielegalnego” przejścia scenariusza zapamiętanego przez „pirata”, czyli jakiegoś aktora, który następnie przekazał go wydawcom wbrew intencjom prawowitego właściciela, czyli zespołu aktorów, do którego należał Shakespeare. Według drugiej, tzw. Revision Theory, Q1 to po prostu wcześniejsza, daleka jeszcze od doskonałości wersja, otrzymująca literacki szlif dopiero w Q2 – objętościowo dużo dłuższej<sup>13</sup>. Ważnym elementem dowodowym niniejszej analizy okaże się również fakt, że wśród drukarzy i księgarzy związanych z wydaniem *Hamleta* – i to zarówno w „pirackiej” wersji Q1, jak i Q2 – znajduje się Nicholas Lyng, który odegrał też istotną rolę przy publikacji przekładu *De optimo senatore*.

Udział Goślickiego w kulturze umysłowej Anglii zaczyna się od znajomości tam łacińskiego oryginału *De optimo senatore*, co najmniej na kilkanaście lat

---

<sup>12</sup> W 1626 r. niemiecką wersję dramatu pt. *Tragædia. Der bestrafte Brudermord oder: Prinz Hamlet aus Dænemark* grano na dworze książęcym w Dreźnie. Zob. W. S h a k e s p e a r e, *Hamlet. A New Variorum Edition*, red. H.H. Furness, New York 1963 (facsimile wydania z 1877), t. 2, s. 114–142, zwłaszcza s. 120; o teatrze elżbietańskim w Gdańsku i zespołach angielskich aktorów grających na ziemiach polskich i cieszących się mecenasostwem Władysława IV – zob. J. L i m o n, op. cit.

<sup>13</sup> Kwestii pochodzenia i interpretacji wersji Q1 poświęcono ostatnio (1992) zbiorowy tom *The Hamlet First Published*, z rozprawami dwunastu autorów reprezentujących różne poglądy na ten temat, poprzedzonymi wstępem i rozprawą redaktora tomu – Thomasa Claytona; oraz: L.E. M a g u i r e, *Shakespearean Suspect Texts. The “Bad” Quartos and Their Contexts*, Cambridge 1996, zob. zwłaszcza tabelę na s. 255–256.

przed publikacją przekładu z 1598 r. Dziś wiemy o przynajmniej dwóch rękopisach z różnymi przekładami *Senatora*. Pierwszy, ograniczony tylko do pierwszej księgi *De optimo senatore*, wykonał młody adept palestry – Robert Chester z prowincjonalnego miasteczka Royston, student uniwersytetu w Cambridge, zamierzający odbyć aplikanturę w londyńskich Inns of Court. Na podstawie dedykacji sędziemu Thomasowi Meade’owi, zasiadającemu w sądzie Common Pleas w okresie od 1577 do 1585 r., możemy stwierdzić, że już w tym czasie dzieło Goślickiego było na tyle znane, że czytali je (a nawet tłumaczyli) studenci prawa<sup>14</sup>. Drugi rękopis z tego samego mniej więcej okresu to starannie wykonany odpis tłumaczenia, które musiało powstać nieco wcześniej. Tym razem nie znamy nazwiska tłumacza, za to pojawiają się daty: u dołu karty tytułowej – „Anno 1587”, zaś na końcu księgi pierwszej i drugiej – daty ich zakończenia, kolejno: 9 kwietnia i 23 maja 1584. Według londyńskich opracowań bibliograficznych egzemplarz należał do zbiorów hrabiego Northumberland<sup>15</sup>. Cztery intrygujące wiersze na karcie tytułowej – może z nazwiskiem tłumacza lub informacją o okolicznościach tłumaczenia – wymazano. W każdym razie, to właśnie ten tekst (choć niekoniecznie w tymże odpisie) trafił w 1598 r. do londyńskiej oficyny drukarskiej Richarda Bradocke’a<sup>16</sup>. Fakt zachowania się do naszych czasów dwóch różnych przekładów

<sup>14</sup> Rękopis z przekładem R. Chestera: *The first book of Lawrentius Grimalius Goslicius of the best Senator*, British Library, Ms.Add. 18613. Informacje biograficzne dotyczące sędziego Th. Meade’a: <http://personal.inet.fi/katharina.mead/page23.htm>; <http://personal.inet.fi/koti/katharina.mead/page182.html>; <http://londonpublichouse.com/essexpubs/Directories/Elmdon.shtml> (10 X 2007).

<sup>15</sup> *The Counsellor Wherin the Offices off Magistrates, the happie liefte of Subiects & the felicitie off common weales is discoursed: Written by L. G. Goslicius of Polonia*. [4 wiersze wymazane] By Laurentius Goslicius [? wymazanie, na wpół czytelne]. Anno 1587, Library of University College London, C.K. Ogden Collection, MS Ogden 14. Zob. J.W. Scott, *The Library of University College London* [odbitka z:] *The Libraries of London*, London 1961, s. 18, 40.

<sup>16</sup> Do rękopisu przechowywanego w University College Library jest dołączony kilkunastopięciowy plik odręcznych notatek, zestawiających kilkadziesiąt drobnych różnic redakcyjnych między rękopisem a wydaniem L1598, oraz dwie karty maszynopisu, z tytułem i opisem pozycji, prawdopodobnie z katalogu londyńskiego antykwariatu B. Quaritcha, z informacją następującą: „Bernard Quartich Ltd. 565/216 GRIMALDUS (Laurentius). The Councillor Wherin the Offices off Magistrates, The happie liefte of Subiects & the felicitie off common weales is discoursed: Written by L.G. Goslicius of Polonia [...] Anno 1587. Sm[all] folio, manuscript on paper, ff. 92 + xii, ruled in red and written in a very neat secretaryhand, 32 lines to a page; a name (? of the translator) erased from the title, otherwise in fine condition; half calf, rebaked, gilt gauffered edges. – 1584–1587 £200. 0. 0. – A most interesting manuscript of a work of great Shakespearian interest and of high importance in the history of European politics. It was certainly read by Shakespeare, who incorporated many of the passages and thoughts of Grimaldus in the speeches of Hamlet and Polonius. At the end of the first part is the date ‘Aprilis jx Anno 1584’ and at the end of the second part the inscription ‘Finis Maij xx iij Anno Domini 1584’. Except that it does not contain the dedication to Prince Augustus, King of Polonia it follows very closely the printed version of 1598 even to the italicised portions being written in a Roman hand. A close examination of the text however shows that while it is not a wrongly dated copy of the printed version it was almost certainly copied from the same source. It would seem probable that it was specially written for presentation to some noble personage”. Notka nie jest datowana, ale wiadomoś

pozwala przypuszczać, że mogło być ich więcej, a wzmianki o popularności *Senatora* Goślickiego w pismach Gabriela Harveya (1593) i Krzysztofa Warszewickiego (1599/1600) stają się jeszcze bardziej enigmatyczne: zapewne odnoszą się zarówno do znajomości oryginału, jak i do krążenia przekładów. Zaś gdy aluzja do traktatu Goślickiego – o „Senatorze poważnej Rzeczypospolitej, zrodzonym do służby każdemu obywatelowi”, podobnym do... „damy lekkich obyczajów, niemogącej odmówić żadnemu” – pojawia się w stylu małpującym język przekładu *The Counsellor* u polemisty Harveya, Thomasa Nashe’a, na dwa lata przed wydaniem tłumaczenia drukiem (1596) – wiemy, że *Senator* znany był szeroko w kręgach zarówno literackich, jak i prawniczych<sup>17</sup>.

W związku z publikacją tego ostatniego przekładu w 1598 r. pt. *The Counsellor. Exactly Pourtraited in two Bookes [...], Written in Latin, By LAURENTIUS GRIMALDUS, and consecrated to the Honour of the Polonian Empyre. Newlie translated into English*, musimy obalić kolejny mit o losach traktatu Goślickiego w Anglii, mianowicie – o rzekomej „konfiskacie” lub nawet „spaleniu” tego wydania<sup>18</sup>. Nie ma żadnych danych wskazujących na taką ewentualność, wręcz przeciwnie: zarówno sam tekst książki, jak i źródła dotyczące oficjalnego wpisu

---

o związku rękopisu z Szekspirowskim *Hamletem* pozwala się domyślać, iż musiała ona powstać po ogłoszeniu hipotezy Gollanca (1904–1916). – Notka na osobnej karcie, z innego katalogu, powtarza tytuł rękopisu, dodając, że jest to niepublikowany przekład na język angielski weneckiego wydania *De senatore* [sic!] z 1568 r. oraz że z karty tytułowej wymazano nazwisko tłumacza, co – według autora notatki – pozwala przypuszczać, iż mógł on należeć do kręgu sympatyków królowej szkockiej w owym feralnym roku 1587.

<sup>17</sup> G. Harvey, *Pierces Supererogation, or a new praise of the old asse* [...], London: Imprinted by John Wolfe 1593, s. 114, [http://oxford-shakespeare.com/new\\_files\\_dec\\_21/Pierces\\_Supererogation.pdf](http://oxford-shakespeare.com/new_files_dec_21/Pierces_Supererogation.pdf) (red. N. Green) s. 54 (10 X 2007) (cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła T. B.-U.); Christophori Varsevicii Canonici Cracoviensis *De Cognitione Sui Ipsius Libri tres* [...] Cracoviae, Anno Dni M.DC – list dedykacyjny Goślickiemu z 15 sierpnia 1600 r.; Th. Nashe, *Have with You To Saffron Walden, or, Gabriel Harvey's Hunt Is Up* [...] Printed at London by John Danter 1596, <http://www.luminarium.org/renlit/nashebib.htm> (red. N. Green) s. 12 (10 X 2007).

<sup>18</sup> T. Filipowicz, *The Accomplished Senator*, „Proceedings of the American Society of International Law” (Washington D.C.) 1932, s. 239; idem, *Goślickiego „De optimo senatore” a myśl polityczna w krajach anglosaskich*, „Przegląd Współczesny” (Kraków) 1934, R. XIII, t. 48, s. 70; Ch.S. Haight, A.P. Coleman, *The Miracle of the Good Senator. A Study of Goslicius’ „De optimo senatore”* [...], New York 3<sup>rd</sup> May 1941, s. 17; W.J. Wagner, A.P. Coleman, Ch.S. Haight, *Laurentius Grimaldus Goslicius and His Age – Modern Constitutional Law Ideas in the Sixteenth Century* [w:] *Polish Law throughout the Ages*, red. W.J. Wagner, Stanford, Calif. 1970, s. 108–109; W.J. Stankiewicz, op. cit., s. 11; J.A. Teslar, op. cit., s. 53–60; H. Zins, *Polska w oczach Anglików XIV–XVI w.*, Warszawa 1974, s. 172, a za nimi mnóstwo powtarzających. Dementi w: T.J. Bałukówna, *Z zagadnień kariery anglosaskiej Wawrzyńca Goślickiego*, „Silva Rerum: series nova” (red. T. Ulewicz, W. Berbelicki, Kraków) 1981, s. 63–80; T. Bałuk-Ulewiczowa, *The Senator of Wawrzyniec Goślicki and the Elizabethan Counsellor*; eadem, *The Boring and the Magnetic: A Case Study in Translation, Censorship, and Political Manipulation* [w:] *Studies in English and American Literature and Language in Memory of Jerzy Strzetelski*, red. I. Przemecka i Z. Mazur, Kraków 1995, s. 211–224. – Równie fantastyczne i nieoparte żadnymi argumentami jest twierdzenie o rzekomym „wpływie” na twórców konstytucji Stanów Zjednoczonych... myśli Goślickiego, który wypowiadał się bardzo krytycznie o demokracji.

*The Counsellor* w rejestrze Stationers' Company (londyńskiego cechu drukarzy i księgarzy, zarazem pełniącego obowiązki cenzury dopuszczającej poszczególne pozycje do druku i sprzedaży) świadczą o tym, że w roku 1598 kopie *The Counsellor*, zarejestrowane na niejakiego Williama Blackmana i drukowane w oficynie Bradocke'a, pojawiły się na londyńskim rynku księgarskim<sup>19</sup>. W wyniku lektury porównawczej tekstu tego przekładu – zarówno w rękopisie ze zbiorów Ogdena, jak i w wersji drukowanej – z łacińskim oryginałem *De optimo senatore*, stwierdza się, że przekład ten został oceniony jeszcze na etapie rękopisu, czyli na kilkanaście lat przed drukiem. Opuszczono fragmenty potencjalnie drażliwe i niebezpieczne z punktu widzenia elżbietańskiej cenzury, a dotyczące spraw wyznaniowych (Goślicki pisał w latach bezpośrednio po soborze trydenckim i w swoim dziele wyrażał poglądy kontrreformacyjne na temat udziału duchowieństwa katolickiego w życiu politycznym państwa) oraz tzw. „ustroju mieszanego” i monarchii elekcyjnej, zgodnie z opinią dominującą w polskiej myśli politycznej schyłkowych lat panowania Jagiellonów. Oba poglądy byłyby nie do przyjęcia w Anglii w końcowym okresie panowania Elżbiety Tudor, co najmniej od chwili ekskomunikowania jej przez papieża (1570) i w związku z powszechnym zakazem publicznej dyskusji na temat sukcesji po bezdzietnej królowej. Tłumacz, lub raczej koordynator czy zamawiający tłumaczenie, ocenił pierwotny przekaz Goślickiego, usuwając wszystkie fragmenty ryzykowne i nieprawomyślne<sup>20</sup>. Natomiast w wersji drukowanej z 1598 r. umieszczono dedykację Goślickiego skierowaną do Zygmunta Augusta – nieżyjącego wówczas od ponad ćwierćwiecza! Fakt to niezwykle wymowny, gdyż w rękopisie z 1584 r. nie pojawiła się dedykacja, podczas gdy na karcie tytułowej druku z 1598 widnieje dopisek: „Consecrated to the honour of the Polonian Emphyre” – „Dla uczczenia państwa polskiego”. Wszystko to wskazuje, że wydanie drukiem *The Counsellor* w 1598 r. musiało mieć związek z jakimiś szczególnymi okolicznościami i miało charakter publikacji urzędowej, cieszącej się poparciem władz.

Te szczególne okoliczności to zapewne wizyta na dworze Elżbiety w lecie 1597 – czyli osiem miesięcy przed rejestracją *The Counsellor* – ambasadora Pawła Działyńskiego, w poselstwie od Zygmunta III Wazy i Miasta Gdańska. Przybył on ze skargą na angielskie piractwo dokonywane na statkach gdańskich i nielegalną konfiskatę mienia Rzeczypospolitej, odbywającą się z cichym przyzwoleniem monarchini. W reakcji na bezpośrednie i publiczne zażalenie Elżbieta palnęła gwałtowną tyradę, w której m.in. zarzuciła posłowi, że wydaje się on dobrze wykształcony, jednak nie zapoznał się z „księgą o władcach” – czyli ze zwierciadłem Króla

<sup>19</sup> *Transcripts of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554–1620*, red. E. Arber, London 1875–1877, t. 3, s. 105.

<sup>20</sup> T. Bałukówna, op. cit., s. 163–173; T. Bałuk-Ulewiczowa, *The Senator of Wawrzyniec Goślicki and the Elizabethan Counsellor*, s. 258–277, 262, 268–272.



(w domyśle: w przeciwieństwie do zwierciadła Senatora)<sup>21</sup>. Wszystko zaś działo się na tle ostrej walki politycznej zwolenników hrabiego Esseksa, o poglądach awanturniczych i stojącego za wyprawami pirackimi, z rywalami: stronnictwem starego lorda Burghleya, wieloletniego doradcy Elżbiety, prowadzącego umiarkowaną politykę zagraniczną. To właśnie Burghley i jego służba odpowiadali za udzielanie gościny posłom zagranicznym; w źródłach angielskich zachowały się zapisy świadczące o staraniach czynionych, aby zabezpieczyć Działyńskiemu godne warunki pobytu. Po niefortunnym incydencie zadanie to przybrało formę szczególną: w Londynie groził wybuch rozruchów w reakcji na rzekome „znieważenie” królowej. Z polskich źródeł – rękopiśmiennej relacji Działyńskiego, której kopie są przechowywane m.in. w zbiorach Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie, oryginał zaś w Bibliotece Kórnickiej – wynika, że ludzie Burghleya ostrzegali Działyńskiego o zaistnieniu niebezpiecznej sytuacji, w której nie mogli zagwarantować posłowi osobistej nietykalności. Wobec niebezpieczeństwa utraty zdrowia lub nawet życia, Działyński zmuszony był opuścić Anglię. W sprawozdaniu posła znajduje się taki opis sytuacji po audiencji:

[Elżbiety] poddani nie powstrzymują się od różnego rodzaju zniewag, którymi napadają posła, lud wrze, żądając kary za obrazę majestatu. Już kupcy z dworu hanzeatyckiego ostrzegają przed trucizną, już właściciel gospody, nie wiadomo dlaczego tracąc zaufanie, poleca posłowi rachunki regulować po każdym tygodniu pobytu. Już żaden z Anglików nie odważy się zaprosić posła aż do jego wyjazdu [...] <sup>22</sup>.

Jednak przed wyjazdem odwiedza Działyńskiego wysłannik Burghleya, eks-jezuity Parkins, z taką „mową pożegnalną”:

Także zostanie doniesione twemu królowi, że ty chciałeś pozostać w naszym królestwie, dopóki nie przybędzie poseł króla Danii, aby z nim jakieś prywatne zamysły powziąć przeciwko królowej. Lecz upominam cię jak przyjaciela, byś dłużej w Anglii z powodu tumultu

---

<sup>21</sup> Zachowały się liczne materiały źródłowe angielskie, zarówno we współczesnej korespondencji, jak i w historiografii, opisujące audiencję Działyńskiego, m.in.: *Calendar of State Papers. Domestic Series. Of the Reign of Queen Elizabeth, 1595–1597. Preserved in Her Majesty's Public Record Office*, red. M.A. Everett Green, London 1869, s. 473, 476, 481; *Acts of the Privy Council of England New Series*, vol. XXVII (A.D. 1597), red. J.R. Dasent, London 1903, s. 302, 307–308; W. Camden, *Guillelmi Camdeni Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha. Tribus voluminibus comprehens, 1597*, s. 746–750, <http://www.philological.bham.ac.uk/camden/1597e.html#polack> (wydanie z 1717, London); W.B. Devereux, *Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex, in the Reigns of Elizabeth, James I and Charles I, 1540–1646*, London 1853, t. 1, s. 437–440; *Original Letters Illustrative of English History including Numerous Royal Letters from Autographs in the British Museum, the State Paper Office and One or Two Other Collections*, red. H. Ellis, S. I, t. 3, London 1969 (1827), Letter CCXXXIV, s. 41–46.

<sup>22</sup> Zob. R. Marciniak, I. Horbowy, *Merkuriusz Sarmacki z Niderlandów i Anglii czyli więźla relacja z dwóch poselstw [...] które [...] sprawował Paweł Działyński [...] 1597*, Wrocław 1978, z facsimile dokumentu przechowywanego w Tekach Naruszewicza ze zbiorów Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie, s. 38 (z moją poprawką przekładu na język polski).

nie pozostawał. Widzisz (tak jest w absolutnej monarchii) cały lud jest dotknięty, kiedy królowa czuje się znieważona. Strzeż się, abyś nie dał jakiegoś pretekstu do wyrządzenia ci krzywdy lub zniewagi<sup>23</sup>.

W tym samym czasie na scenie jednego z teatrów londyńskich wystawiono „sprośną sztukę” autorstwa Jonsona i Nashe’a. W opinii nestora badań nad teatrem elżbietańskim, autora czterotomowej monografii – E.K. Chambersa, chodziło o satyrę na Zygmunta III, nawiązującą do incydentu z ambasadorem:

Podobno oskarżono Nashe’a o satyrę na pewnego magnata. Lecz na tym nie zamykała się [sceniczna] nagonka. „Wyskakuje ku mnie młodsza poczwarka z sądów Inns of Court [...], która, żeby się okazać wyśmienitym mężem stanu, czepiając się trzcinki, wnioskuje, iż koniecznie chodzi tu o cara Rosji, i że zepsuje to cały handel z tym krajem, jeśli nie wyzbiera się i nie zakaze wszystkich pamfletów, w których pada ów wyraz oszczerzy”. Nie sądzę, aby Nashe w sztuce *The Isle of Dogs* dosłownie wyzwał cara od „trzcinki”, jednak całkiem możliwe, że on albo Ben Jonson nazwał króla polskiego „kołkiem”. 23 lipca – zaledwie pięć dni przed aferą [teatralną], poseł polski ponoć na audiencji u królowej wniósł skargę w sprawie, równie kłopotliwej w XVI, jak i w XX w., dotyczącej kontrabandy przewożonej statkami państw neutralnych, a ona, odświeżając swą nieco zardzewiałą znajomość łaciny, odpowiedź mu dała bardzo ostrą. Sprawa, kilkakrotnie wzmiankowana w korespondencji Cecilów, przysporzyła sporo kłopotów, zapewne też niepożądane byłyby jakiegokolwiek aluzje do niej padające ze sceny publicznej. List Roberta Beale’a [urzędnika w służbie Cecilów] z 1592 r. wskazuje, że w analogiczny sposób krytykę utworu Nashe’a – *Pierce Pennilesse*, wywołała tegoż inwektywa na Danię, z którą stosunki dyplomatyczne układały się podobnie do relacji z Polską. W zbiorach rękopisów *Hatfield Manuscript Collection* [korespondencji Cecilów], pod numerem mss.viii 343 zachował się list z 10 sierpnia 1597 r. do Roberta Cecila od Richarda Topcliffe’a (błędnie odnotowanego w *Kalendarzu dokumentów* jako Robert), polecający oddawcę jako „pierwszego, który wykrył ową buntowniczą sztukę *The Isle of Dogs*”<sup>24</sup>.

Burghley i jego współpracownicy, którym podlegały służby policyjno-porządkowe, natychmiast zarządzili zdjęcie widowiska *The Isle of Dogs* ze sceny i ukaranie sprawców więzieniem<sup>25</sup>. Ponieważ do końca pierwszej ćwierci XVII w. głównym dostawcą zboża na rynki zachodnioeuropejskie, w tym także i do Anglii, była Rzeczpospolita, stronnictwo Burghleya (a po śmierci Burghleya w sierpniu 1598 – jego syna i politycznego spadkobiercy, Roberta Cecila) podjęło kroki

<sup>23</sup> Ibidem, s. 48 (z moją poprawką przekładu na język polski).

<sup>24</sup> E.K. Chambers, op. cit., t. 3, s. 453–455; zob. także t. 1, s. 353–354, 298–299; t. 2, s. 196; t. 4, s. 321–323. Wytrawny szekspirolog pomylił się co do daty audiencji. Właściwie odbyła się ona „w dniu św. Jakuba”, czyli 25 lipca (wg używanego wówczas w Anglii kalendarza juliańskiego, czyli 4 sierpnia wg kalendarza gregoriańskiego). W nocie Nashe’a występuje podwójna gra słów: *Russia – rush* (trzcina, sitowie) oraz domniemane *Poland – pole* (słup, kołek). Topcliffe należał do grona najbardziej osławionych agentów w służbie Cecilów: donosił zwłaszcza na ukrywających się katolików. Zob. A.G.R. Smith, *Servant of the Cecils. The Life of Sir Michael Hicke, 1543–1612*, London 1977, s. 62.

<sup>25</sup> A.G.R. Smith, op. cit.; J. Clare, „Art Made Tongue-Tied by Authority.” *Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester and New York 1990, s. 18, 51–54.

zmierzające do naprawy złych stosunków ze znieważonym Zygmuntem Wazą<sup>26</sup>. Zapewne też i w tym celu wydano przekład dzieła Goślickiego, znacząco włączając pierwotną dedykację dla ostatniego z Jagiellonów – wuja i wielkiego imiennika aktualnego władcy Rzeczypospolitej.

Wracając do Shakespeare’a – świadka losu swych kolegów po fachu i ich dramatu *The Isle of Dogs*<sup>27</sup> – należy z kolei nadmienić, że co najmniej od połowy XIX w. dopatrywano się w postaci Poloniusza satyry na Williama Cecila lorda Burghleya<sup>28</sup>. W mej opinii nie koliduje to z tezą o związku tej postaci z wydarzeniami letnimi 1597 r. oraz publikacją tłumaczenia traktatu Goślickiego. Wręcz przeciwnie: dla ludzi teatru przedstawianie satyry na osobistość z krajowego życia publicznego pod płaszczykiem imienia nawiązującego do postaci obcej stanowiło zręczny, niezwykle wygodny zabieg. Janet Clare podaje, że jednym z chwytów często stosowanych przez satyryków dla zmylenia cenzury było kamuflowanie aluzji do domowych aktualności umiejscawianiem akcji w czasach starożytnych, w fikcyjnych Arkadiach bądź odległych Ferrarach czy Genuach. Istniała też auto-cenzura – zabieg praktykowany przez dramaturgów i zespoły teatralne w celu ratowania możliwości dalszej działalności publicznej<sup>29</sup>. Hipoteza ta, w zestawieniu z wiedzą i faktami dostępnymi dzięki ostatnio ogłoszonej monografii o angielskiej cenzurze teatralnej doby elżbietańskiej i pierwszych lat panowania Jakuba I Stuarta, pozwala spojrzeć na zagadkę wydań Q1 i Q2 *Hamleta* w nowym świetle. Czytając najwcześniejsze druki dramatów Shakespeare’a i współczesnych mu twórców teatru, często zapominamy, że mamy do czynienia z poszczególnymi wersjami widowisk, utrwalonymi w druku (lub rękopisie), których sceniczne interpretacje mogły zawierać – i zapewne nieraz zawierały – scenki i fragmenty improwizowane według nadarzających się okoliczności. Pojęcie ustalonego scenariusza niekoniecznie musiało się zgadzać z praktyką aktorską, czego dobrym przykładem jest właśnie los *The Isle of Dogs* i innych sztuk. Teatr elżbietański podlegał bowiem trojakiej cenzurze. Najpierw, zanim sztuka mogła się ukazać na deskach teatru, zespół aktorski miał obowiązek rozpisany scenariusz przedstawić królewskiemu cenzorowi widowisk publicznych (Master of the Revels – mistrzowi wido-

---

<sup>26</sup> Zob. *Elementa ad fontium editiones*. T. 4: *Res Polonicae ex Archivo Musei Britannici IV*, wyd. C.H. Talbot, Romae 1961, s. 186–210; R.B. Wernham, *The Return of the Armadas. The Last Years of the Elizabethan War against Spain, 1595–1603*, Oxford 1994, s. 272–275.

<sup>27</sup> Zdjęcie tej sztuki ze sceny i równoczesne zamknięcie wszystkich publicznych teatrów londyńskich i podmiejskich było ważnym wydarzeniem w dziejach elżbietańskiej cenzury widowisk, o czym świadczą liczne wzmianki w monografii Janet Clare (op. cit., s. 9, 18, 27, 51–54, 61, 98, 121, 214).

<sup>28</sup> Zob. G. Russell French, *Shakespeareana Genealogia*, London 1869, s. 301; L. Winstanley, *Hamlet and the Scottish Succession*, Cambridge 1921, s. 109–128, <http://www.sourcetext.com/sourcebook/library/winstanley/hamlet/5.htm>; A. Lefranc, *A la découverte de Shakespeare*, Paris 1945, s. 289–310.

<sup>29</sup> J. Clare, op. cit., s. 214–215.



wisk), który zezwalał bądź też nie udzielał zgody na jej wystawienie<sup>30</sup>. Niezależnie od tego, podczas spektakli weszli wszechobecni donosiciele Burghleya, będący zarazem na usługach purytańskich władz samorządowych Londynu (stąd też liczne teatry, jako miejsca „grzesznej rozrywki”, znajdowały się poza murami miasta i ustawowym zasięgiem strażników moralności)<sup>31</sup>. Po trzeciej, jeśli zespół zażyczył sobie rozpowszechnienia i utrwalenia scenariusza popularnej sztuki w formie drukowanej, tekst urzędowo podlegał także cenzurze ze strony Stationers' Company (oraz współpracującego z cechem przedstawiciela władz kościelnych)<sup>32</sup>. Wśród tematów tabu były zwłaszcza satyryczne przedstawienia głów koronowanych. Dwadzieścia lat po aferze *The Isle of Dogs* powtórzyła się historia analogiczna do represji wywołanych przez tę sztukę. Dramaturdzy Chapman i Jonson znaleźli się w niełasce i za kratami, tym razem za niepochlebne ukazanie Henryka IV, króla Francji. W przypadku tej recydywy zachował się scenariusz, dający pojęcie, o jakie zniewagi pod adresem Zygmunta III mogło chodzić<sup>33</sup>. Jak dwadzieścia lat wcześniej, represje finansowe, w formie zakazu wystawiania sztuk przez dłuższy okres, objęły wszystkie teatry stołeczne, dotkliwiej zaś ucierpiała trójka aktorów uwikłanych bezpośrednio w obrazę obcego monarchy: uwięziono ich. Inną okolicznością powodującą zdjęcie sztuki ze sceny było pojawienie się w niej wszelkich elementów mogących sprowokować rozruchy publiczne<sup>34</sup>. W świetle źródeł wydaje się, że oba warunki zostały spełnione w przypadku *The Isle of Dogs*. Oczywiście nie wiemy, ilu spektakl ten znalazł epigonów, ostrożniejszych i bardziej umiarkowanych. Moim zdaniem, wśród nich mógł się znaleźć także Szekspirowski *Hamlet*, powstający gdzieś na przełomie stuleci, być może grany w różnych wariantach wedle okoliczności. O tym zresztą świadczy zapis na karcie tytułowej Q1, „skrótowej” wersji z 1603 r.<sup>35</sup>. Według podanej tam informacji, wersję Q1 „wielokrotnie wystawiali słudzy [aktorzy] J. Książęcej Mości w mieście Londynie, w uniwersytetach w Cambridge i Oksfordzie oraz w innych miejscowościach”<sup>36</sup>. Natomiast

<sup>30</sup> Ibidem, s. 9–17, 212–214.

<sup>31</sup> W kontekście afery *The Isle of Dogs* Janet Clare opisuje rolę donosiciela Topcliffe'a (ibidem, s. 98); zob. cytat z monografii Chambersa i przyp. 24.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 16–17, 102.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 138–141.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 33, 55.

<sup>35</sup> Według H. Jenkinsa (op. cit., s. 14) forma zapisu na karcie tytułowej Q1: „His Highnesse servants”, wskazuje na datę publikacji po 19 maja 1603, kiedy zespół aktorów, dotychczas znany jako „the Lord Chamberlain's Company”, zyskał nowego mecenasa – przyszłego króla. Skoro koronacja odbyła się 11 lipca, być może Q1 wydano między 19 maja a 11 lipca 1603 r. Kwestia daty powstania *Hamleta* stanowi odrębne pole badań. Nowe fakty dotyczące poselstwa Działyńskiego do Anglii oraz szczegółowa analiza skojarzeń z traktatem Goślickiego moim zdaniem stanowią ważny przyczynek do dyskusji (zob. H. Jenkins, op. cit., s. 1–18; E.A.J. Honigmann, *The Date of "Hamlet"*, „Shakespeare Survey” 1956, nr 9 (red. A. Nicoll), s. 24–34.

<sup>36</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H.H. Furness, t. 2, s. 37; red. H. Jenkins, s. 13–14.

karta tytułowa wersji pełniejszej – Q2 z 1604/05 r., podaje, że to właśnie ona, o objętości prawie dwukrotnie większej od pierwszego wydania, jest „prawdziwą i doskonałą” formą dramatu<sup>37</sup>. Kolejnym *curiosum* łączącym oba wydania *Hamleta* z *The Counsellor* była osoba księgarza Nicholasa Lynga, wymienionego w obu wydaniach *Hamleta* jako współwłaściciel praw księgarskich, choć dramat zarejestrowano w księdze Stationers’ Company na rzecz Jamesa Robertsa<sup>38</sup>. Znany księgarz londyński Nicholas Lyng nabył prawa do części nakładu *The Counsellor* z 1598, niewysprzedanej do roku 1607, kiedy razem z drukarzem Bradockiem zaopatrzyli pozostałe na składzie egzemplarze w nową dedykację i nową kartę tytułową ze zmienionym tytułem: *A Common-wealth of Good Counsaile, Or Politie’s Chief Counsellor*, swoimi inicjałami i godłem Lynga. Chyba nie przypadkiem obaj, Lyng i Bradocke, w tym samym dniu, 1 lipca 1598 r., tj. zaledwie 4 miesiące po wpisie przekładu Goślickiego do ksiąg Stationers’ Company, dostąpili godności mistrza cechu, zapewne w uznaniu ich zasług<sup>39</sup>.

Zestawiając wydarzenia letnich miesięcy 1597 r. na podstawie uzupełniających się informacji w zachowanych materiałach źródłowych polskich i angielskich oraz ich następstw w 1598, z wynikami analizy drukowanej wersji *The Counsellor* z 1598 r. i ustaleniami biograficznymi dotyczącymi londyńskich księgarzy uczestniczących w teźże publikacji i jej dystrybucji, możemy stwierdzić, że dzieło to wydano „dla uczczenia Państwa Polskiego”, czyli celem „przeproszenia” i udobruchania Zygmunta III po niefortunnej konfrontacji między posłem Działyńskim a impulsywną królową. Co więcej, dzieło na pewno ukazało się dzięki mecenałowi angielskich czynników państwowych, czyli najprawdopodobniej Cecilów i współpracujących z nimi urzędników. W razie zaostrzenia konfliktu obie strony zatargu miałyby coś do stracenia, ale Anglikom groziło o wiele więcej: utrata bezpośrednich dostaw zboża i innych towarów z Polski, ewentualna likwidacja placówki handlowej w Elblągu, a przede wszystkim sprowokowanie Rzeczypospolitej do porzucenia dotychczasowego stanowiska formalnej neutralności i zawiązania koalicji z wrogią wobec Anglii Hiszpanią. Wolno się domyslać, że w tym celu się-

<sup>37</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H.H. Furness, t. 2, s. 13; red. H. Jenkins, s. 14.

<sup>38</sup> Biografię Lynga podaje G.D. Johnson, *Nicholas Ling, Publisher (1580–1607)*, „Studies in Bibliography” 1985, nr 38, s. 203–214. The Bibliographical Society of the University of Virginia. Published online in partnership with the Electronic Text Center, University of Virginia Library, [http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-sb?id=sibv038&images=bsuva/sb/images&d\(10 X 2007\)](http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-sb?id=sibv038&images=bsuva/sb/images&d(10 X 2007)).

<sup>39</sup> *Transcripts of the Registers of the Company of Stationers of London*, t. 2, s. 872–873; T. Bałuk-Ulewiczowa, *The Senator of Wawrzyniec Goślicki and the Elizabethan Counsellor*, s. 265; G.D. Johnson, *Nicholas Ling, Publisher*, s. 206. Z zapisu w księgach Stationers’ Company wynika, że Lyng posiadał prawa księgarskie do sprzedaży egzemplarzy *Hamleta*, gdyż po jego śmierci prawa te nabył inny księgarz – John Smythick (lub Smethwick) (19 listopada 1607 r.), W. Shakespeare, *Hamlet*, red. H.H. Furness, t. 2, s. 34; red. H. Jenkins, s. 17.

gnięto do istniejącego od kilkunastu lat rękopiśmiennego (choć celowo okrojonego) przekładu traktatu Goślickiego.

Relacja Działyńskiego z poselstwa, dająca zapewne prawdziwy obraz resentymentów i wrogich nastrojów, jakie wybuchły w społeczeństwie angielskim po jego wystąpieniu, potwierdza wysokie prawdopodobieństwo przypuszczenia Chambersa o satyrze na Zygmunta III w zakazanej sztuce *The Isle of Dogs*. Wobec realnych interesów polityki angielskiej całkowicie zrozumiała – w myśl zasady: co wolno wojewodzie... – staje się także reakcja władz, zamykających usta niepowołanym krytykom. W londyńskim świecie artystycznym długo pamiętano surowe represje, jakie spadły na wszystkich ludzi teatru za ów wybryk sceniczny. Według Janet Clare jeszcze w 1606 r. ze zgrozą wspomniano burzę teatralną z lata 1597 – z okazji pojawienia się nowej sztuki o podobnie brzmiącym tytule (*The Isle of Gulls* – *Wyspa mew / Wyspa głupich*), budzącym oczekiwania satyrycznych aluzji, „choć niekoniecznie skierowanych przeciw jakiemukolwiek państwu, prywatnym rządóm czy też możnej osobistości”<sup>40</sup>. Wskazywałoby to, że ostrze satyry z *The Isle of Dogs* godziło zarówno w Rzeczpospolitą, jak i – w opinii pospólstwa – w kojarzonego z nią „obrońcę”: Burghleya lub jego syna.

Środowisko teatralne musiało wyciągnąć wnioski z nauczki po incydencie z *The Isle of Dogs*, ale ich realizacja mogła być bardzo różna – od panicznego stosowania autocenzury aż po śmiałe próby riposty w formie mniej lub bardziej oczywistych aluzji do owych wydarzeń. Być może właśnie tym należy tłumaczyć podwójne imię postaci Pana Radcy z tragedii o Hamlecie królewiczu duńskim. Kiedy należało się mieć na baczności przed mackami donosicieli, na scenie pojawiał się „nieszkodliwy” Corambis, kiedy zaś mógł bezpiecznie ukazać swe „prawdziwe” barwy, przemieniał się w Poloniusa. Ciekawe, że aż rok upłynął między wpisem *Hamleta* do ksiąg Stationers’ Company a wydaniem wersji Q1, po czym – już kilka lub kilkanaście miesięcy później a przy współpracy tego samego księgarza Lynga – ukazała się dwukrotnie dłuższa wersja Q2, z „autentycznym” Poloniusem<sup>41</sup>.

Polakom, którzy przeżyli okres literatury rozpowszechnianej w drugim obiegu i chwytów stosowanych wobec Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, nie trudno będzie przyjąć wniosek, że w tle przyczyn wyjścia spod prasy dwóch tak odmiennych wersji *Hamleta*, jak Q1 i Q2 – niezależnie od tego, czy sprawcą był tzw. „pirat” (jakkolwiek go rozumieć), czy też była to przeróbka dokonana mniej lub bardziej oficjalnie – kryje się także chęć obejścia cenzury. Albowiem w krótkim okresie między rejestracją i licencjonowaniem (26 lipca 1602 r.) a ukazaniem się Q1 i Q2 nastąpiła ważna zmiana polityczna, niedostrzeżona przez badaczy sku-

<sup>40</sup> J. Clare, op. cit., s. 124–125.

<sup>41</sup> Fakt ten odnotowuje H. Jenkins (op. cit., s. 13–15), podając podobne przykłady długiego odstępu czasu między wpisem a publikacją, jednak bez wyjaśnienia przyczyny.

piających swą uwagę na zagadnieniu „jak”, zamiast „dlaczego”. 23 marca 1603 r. zmarła Elżbieta Tudor, na tron angielski wstąpił jej krewny – Jakub Stuart, który w początkowych latach swego panowania okazał się bardziej liberalny wobec środowiska teatru niż jego poprzedniczka<sup>42</sup>. Zwłaszcza że znikły przyczyny obseksyjnego zakazu wszelkich przedsięwzięć artystycznych nawiązujących do sprawy sukcesji (a czymże jest *Hamlet*, jak nie tragedią o sukcesji tyrana – skryto-, brato-, królobójcy?). Na podstawie powyższych danych dotyczących pierwszych druków Szekspirowskiego *Hamleta* i angielskich wersji traktatu Goślickiego, można, moim zdaniem, postawić hipotezę, że imię „Polonius” pojawiło się na Szekspirowskim odcinku tradycji wcześniejszej, niezachowanej sztuki znanej w literaturze przedmiotu jako *Ur-Hamlet*, dopiero w kontekście poselstwa Działyńskiego, wypierając dawniejsze imię postaci „Corambis” (choć nie zawsze, np. nie w przypadku inscenizacji w Gdańsku lub w innych miastach na kontynencie, gdzie mogło być odbierane jako obraźliwe)<sup>43</sup>.

W powyższych rozważaniach udokumentowaliśmy związek między wydaniem w 1598 r. angielskiego przekładu *De optimo senatore* w okrojonej wersji a wydarzeniami na dworze Elżbiety Tudor z lipca i sierpnia 1597, oraz między poselstwem Działyńskiego a londyńskimi teatrami, w tym także doświadczeniem Shakespeare’a. Szkoda, że filologiczna próba porównania *Przestróg Poloniusza* z tekstem przekładu *De optimo senatore* nie dała ostatecznego dowodu tych zależności. Do konkursu, obok Goślickiego, stanęło zbyt wiele innych zwierciadeł. Nie znaczy to, że filologia nie może tu przynieść ciekawych spostrzeżeń. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, co indywidualne, a nie na rzeczy powtarzające się w wielu innych dziełach z tej samej tradycji *speculum*. Trzeba na nowo odczytać w świetle (nie zawsze doskonałego) przekładu Goślickiego pewne fragmenty z *Hamleta* dziś już niejasne, gdyż odnoszące się do aktualności przełomu XVI i XVII w. Wchodzą tu w grę aluzje satyryczne, zwłaszcza w kwestiach mających wskazywać na „szaleństwo” bohatera. I wtedy nagle wychodzą na powierzchnię rzeczy ciekawe, zaskakujące, o których się filozofom nie śniło...

Jeśli przyjąć założenie o urzędowym poparciu władz dla wydania *The Counselor* z 1598, na co wskazuje zarówno treść karty tytułowej, jak i dedykacji, pamiętając o nie zawsze fortunnych rozwiązaniach stylistycznych przekładu – możemy uznać ową publikację za doskonały materiał „źródłowy” dla Satyryka nawiązującego do konkretnego, dobrze zapamiętanego wydarzenia (czyli poselstwa Działyńskiego). Co więcej, ów Satyryk – związany zarówno z londyńską sceną i dogłębnie

<sup>42</sup> J. Cl a r e, op. cit., s. 98–99, 138–141.

<sup>43</sup> Por. opinie dawniejszych krytyków: W. S h a k e s p e a r e, *Hamlet*, red. H.H. Furness, t. 2, s. 29–30, 31–32; red. H. Jenkins, s. 35. W kwestii aktorów angielskich grających na kontynencie europejskim w latach 1590–1648, zob. J. L i m o n, op. cit.; W. S c h r i c k x, *English Actors at the Courts of Wolfenbüttel, Brussels and Graz during the Lifetime of Shakespeare*, „Shakespeare Survey” 1980, nr 33 (red. K. Muir), s. 153–168.

obeznany z praktyką profesjonalnego teatru, m.in. mnemotechniczną, jak i z środowiskiem mecenasowskim, czyli arystokracją z otoczenia dworu, osobnikami nieraz popisującymi się swą wiedzą czy oglądą towarzyską w formie odniesień do aktualnie „popularnych” (czyli reżimowo zalecanych) lektur – wcale nie musiał sięgać do wydrukowanej wersji *Senatora*. Wystarczyło posłuchać lub też przypadkowo posłyszeć pompatycznego dworaka, przypominającego niejedną z postaci z *Hamleta*, deklamującego zepsute w przekładzie fragmenty traktatu Goślickiego. Takie, jak na przykład kakofoniczny zwrot „The king is a thing”..., występujący kilkakrotnie w *The Counsellor*, a także padający z ust Hamleta w jednej z jego ponoć szaleńczych wypowiedzi<sup>44</sup>. Choć Satyryk nie musiał: mógł znaleźć egzemplarz *The Counsellor* w tejże oficynie księgarza Lynga, gdzie niedługo potem sprzedawano jego tragedię o królewiczu duńskim – i to w obu jej wersjach najwcześniejszych.

Zakładając jednak możliwość słuchowego odbioru *The Counsellor* przez naszego Satyryka, warto wprowadzić pewną formę statystycznego podejścia do analizy. Tłumacz upodobał sobie niektóre wyrażenia i posługiwał się nimi chętnie a wielokrotnie, naprzykrzając się złośliwym uszom Satyryka. Przykładowo i niechybnie: wyrazem „Counsellor” (setki wystąpień w *The Counsellor*), często z dwiema przydawkami, z których jedna to „grave” (poważny). Satyryk zaś w reakcji stworzył słynne epitafium, wypowiedziane przez Hamleta nad zwłokami Poloniusza:

Indeed this Counsellor  
Is now most still, most secret, and most grave  
Who was in life a foolish prating knave<sup>45</sup>.

Wyraz „counsellor” i jego pochodne („counsel” jako rzeczownik i czasownik) występują w *Hamlecie* tylko czterokrotnie, jednak za każdym razem w kontekstach o zabarwieniu satyrycznym.

Inną możliwością aluzji jest kolejna, rzekomo szaleńcza wypowiedź Hamleta o „królu podróżującym przez flaki żebraka” – za pośrednictwem ryby karmionej robactwem cmentarnym, żerującym zarówno na ścierwie koronowanym, jak i pospolitym. Kojarzy się to z pewnym fragmentem przekładu Goślickiego o hodowli bydła i rybołówstwie jako uczciwych sposobach zarabiania na życie. Enigmatyczne odniesienia do ryb i handlarzy zdechłymi rybami (czyli do nieuczciwych prawników) padają kilkakrotnie w *Hamlecie*<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, Akt IV, scena ii, 26; por. L1598, s. 15, 75.

<sup>45</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, Akt III, scena iv, 215–218. Zbieżność zauważył już W. Chwałewik, op. cit., s. 34–36, nie sięgając jednak do wyliczeń statystycznych.

<sup>46</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, Akt II, scena ii, 174; Akt IV, scena iii, 27–28; por. L1598, s. 149.

Czarny, wręcz surrealistyczny humor pojawia się także w kpinie Hamleta z legendy Aleksandra Wielkiego – dla tradycji renesansu postaci bohaterskiej, wzoru rycerskości powszechnie zalecanego do naśladowania. Dla Hamleta zaś szczątki ubóstwianego wodza nie różnią się niczym od gliny, z której się robi korek do zatkania beczki. Goślicki w swym traktacie umieścił aż dziewięć anegdot i wzmianek o Aleksandrze, co nie dziwi w kontekście ówczesnej praktyki literackiej powoływania się na tę postać i możliwości czerpania z obfitego materiału biograficznego Macedończyka. Natomiast ciekawa jest relacja właśnie między owym konkretnym wyborem u Goślickiego spośród setek anegdot o Aleksandrze a jego przypuszczalnym echem w makabrycznej przeróbce w kwestii Hamleta.

W odniesieniu do tekstu niezbyt udanego przekładu traktatu Goślickiego lektura *Hamleta* nagle nabiera surrealistyczno-czarnej barwy, zwłaszcza w wyżej wymienionych i kilku innych kwestiach mających świadczyć o szaleństwie bohatera. Wielu badaczy zwracało uwagę na obecność tego typu humoru w *Hamlecie*<sup>47</sup>, wyprzedzającą o kilka stuleci dzieła dwudziestowiecznych twórców tego kierunku w sztukach plastycznych (mającego jednak swój odpowiednik szesnastowieczny w protosurrealistycznym malarstwie Giuseppe Arcimbolda). Lecz nikomu z szekspirologów dotąd nie udało się wskazać źródła literackiego stanowiącego niejako klucz do odczytania makabreski zagnieżdżonej w tej tak poważnej tragedii. Nie mówiąc o makabrze wpłatającej się w tym okresie w życie dramaturga i jego teatru, a rozgrywającej się na oczach całej stolicy, kiedy hrabia Essex – niedawny bohater pospółstwa i ulubieniec królowej, jeden z czołowych mecenasów teatru, odgrywający pewną rolę polityczną w aferze wokół poselstwa od króla polskiego – po nieudanym zamachu nagle przeistoczył się w postać wyklętą i wymazywaną z pamięci narodowej, a jego głowa stoczyła się pod toporem kata niczym sceniczne wielkie figury w ostatnim akcie *Hamleta*.

#### The Presence of Goslicius' Treatise in Shakespeare's *Hamlets*\*

The article addresses the hypothesis put forward by Sir Israel Gollancz in 1904 that Shakespeare used materials from *The Counsellor*, an English translation published in 1598 of *De Optimo Senatore* (editio princeps Venice, 1568) by the Pole Laurentius Grimalius Goslicius (Wawrzyniec Grzymała Goślicki) as a model for the character of Polonius in *Hamlet*.

---

<sup>47</sup> M.in. B. Thorne, *Waiting or Readiness is All*, „Hamlet Studies” 1980, t. 2, nr 1 (Summer), s. 59–63; D.I. Rabey, *Play, Satire, Self-Definition and Individuation in Hamlet*, „Hamlet Studies” 1983, t. 5, s. 6–26; Ch. Gomez, *Hamlet – An Early Existential Outsider?*, „Hamlet Studies” 1983, t. 5, s. 82–87; Shanti Padhi, *Hamlet's Satirical Rogue*, „Hamlet Studies” 1984, t. 6, s. 68–71.

\* The article is a Polish synopsis of the Shakespearean part of the author's book *Goslicius' Ideal Senator and His Cultural Impact over the Centuries. Shakespearean Reflections*.



In a preliminary review of work done hitherto to verify the claim, the author explains why attempts to correlate *Polonius' Precepts* with passages from Goslicius' treatise have failed to provide convincing arguments for Gollancz's claim. The reason lies in the ubiquity of Renaissance commonplaces drawn from the classical *Auctores*, especially in works belonging to the *speculum* category, such as Goslicius' treatise and many other books proposed as "rival candidates" competing for the status of Shakespeare's source for Polonius, making it impossible to "prove" a direct link with any one of them.

The author then turns to the historical background of events marking Polish-English relations in the period when Shakespeare's *Hamlet* is generally believed to have been composed. In connection with E.K. Chambers' conjecture that the suppression of *The Isle of Dogs* in the summer of 1597 was associated with an improvised libel of the King of Poland, she re-examines the Działyński episode of the same week in the light of Polish source documents which mainstream Shakespeare scholarship has hitherto not taken into consideration, linking the two simultaneous events to the Q2 version of *Hamlet* and especially the references to Poland in it. A manuscript diary of Działyński's embassy preserved in the Kórnik Library offers very strong evidence to corroborate Chambers' surmise. Next the article reviews the role of the Cecil faction in the Działyński affair and its aftermath, as perceived by English public opinion, and in connection with the claim of long standing that Shakespeare's Polonius incorporated a satirical glance at William Cecil. Finally, after observing some unusual typographic features in the 1598 publication of *The Counsellor* which may be attributed to official but anonymous sponsorship by the Cecils in the period following Działyński's embassy, connecting this publication to the events of the previous summer, the author indicates that the presumable relationship between *The Counsellor* and Shakespeare's *Hamlet* at the verbal level should be looked for in the idiosyncratic passages proper to Goslicius' treatise, not the commonplaces to be found in many other Renaissance works. Idiosyncrasies occur for some of the now obscure lines in which Shakespeare meant to illustrate Hamlet's "madness." Juxtaposition with excerpts from *The Counsellor* (a stylistically inferior translation) provides an unexpected turnkey opening up the black humour enclosed in many of Shakespeare's enigmatic lines of *Hamlet*, especially its Q2 version. The Polonius-Corambis name-change – one of the major differences between Q2 and Q1 – considered in the light of the documentary evidence provided by English and Polish source materials for the concurrency of the Działyński embassy and the *Isle of Dogs* scandal, the contents of *The Counsellor* and its verbal relationship to some of Shakespeare's obscure punch-lines in Q2 *Hamlet*, lead the author to a conclusion that the origins of the play's first two quartos, published within a short time interval and copyrighted to the same bookseller, might have involved self-censorship by the players in a deliberate attempt to obviate the fate of *The Isle of Dogs* but save the satire for a later day, in a new reign under a regime more liberal for the popular stage.





MARZENA CHROBAK

## OBRAZ KOMUNIKACJI JĘZYKOWEJ W BASENIE MORZA ŚRÓDZIEMNEGO W WIEKACH ŚREDNICH WEDŁUG LITERATURY RYCERSKIEJ I PIELGRZYMIEJ

Podczas gdy historia przekładu pisemnego w średniowieczu liczy wiele tomów, zagadnienie przekładu ustnego – starszego przecież niż pisemny! – a w szerszej perspektywie, zagadnienie komunikacji językowej w tej epoce, pozostaje słabo zbadane<sup>1</sup>. Historycy nie wykazują zainteresowania tematem. Lista publikacji zbywających go milczeniem jest zbyt długa, by ją tu cytować; poprzestanę na jednym przykładzie. W poważnym, syntetycznym dziele *Voyager Au Moyen Age*<sup>2</sup>, którego autor podaje wszelkie możliwe szczegóły dotyczące podróży w wiekach średnich: o szerokości dróg, rodzaju siodła końskich, cenie najmu koni i wielbłądów, o tym, gdzie pielgrzymi do Ziemi Świętej ukrywają pieniądze, by nie znaleźli ich celnicy w Aleksandrii<sup>3</sup>, brak jest jakiegokolwiek informacji o sposobach porozumiewania się między członkami społeczności posługujących się wszakże językami należącymi do bardzo różnych rodzin, a co za tym idzie, nierozumiejącymi się nawzajem. Jedyne znane mi opracowanie zagadnienia komunikacji językowej w podróży

<sup>1</sup> Zarys początków spróbowałam przedstawić w: *Za sztabkę cyny. Archeologia przekładu ustnego*, „Przekładaniec” (Kraków) 2009, nr 21 (1).

<sup>2</sup> J. Verdon, Paris 1998.

<sup>3</sup> Za podszewką ubrania, w chlebie, w dzbanie oliwy, w maśle. Wyjątkową przemyślnością wykazał się biskup Willibald, który w 726 r. przemycił z Jerozolimy drogocenny balsam, napełniając nim dynię, którą następnie zamknął trzcina z olejem skalnym o mocnym zapachu, przyciętą na równi z powierzchnią dyni. Celnicy w Tyrze „wszystko przeszukali i nie znaleźli nic poza jedną dynią [...], wyjęli ją i wachali, chcąc się przekonać, co znajduje się w środku. Lecz gdy wyczuli tylko zapach oleju skalnego, który był w trzcinie, a balsamu, który był wewnątrz w dyni pod olejem skalnym, nie znaleźli, pozwolili im odejść”, cyt. za: J. Strzelczyk, *Willibalda podróż do Italii, Ziemi Świętej i Bizancjum* [w:] *Średniowieczny obraz świata*, Poznań 2004, s. 150.

to skromny rozdział „La Communication: mimiques et dialogues” w *Les Explorateurs du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup>. Filolodzy i przekładoznawcy z romańskiego kręgu językowego brakiem zainteresowania dorównują historykom. Pionierską działalność w tym zakresie prowadzi zespół badawczy pod kierownictwem prof. Emmy Martinell Gifre z Uniwersytetu Barcelońskiego. Opublikowane wyniki prac zespołu<sup>5</sup> wraz z kilkunastoma rozproszonymi tekstami różnych autorów oraz teksty źródłowe pochodzące z dwóch antologii stanowią podstawę niniejszego artykułu.

Przyjęłam w nim następujące założenia metodologiczne:

1. Literackie teksty źródłowe traktuję na równi z historycznymi, po uprzedniej analizie ich uwarunkowań gatunkowych. Literatura piękna informuje o rzeczywistości w sposób niebezpośredni, poprzez metafory, alegorie, syntezy, skróty itp., charakterystyczne dla reprezentowanego gatunku. Prawdziwość elementów świata przedstawionego nie stanowi wprowadzie kategorii nadrzędnej, lecz ważną rolę odgrywa ich prawdopodobieństwo i typowość.

2. Badam wyłącznie porozumienie na poziomie językowym, świadomie pomijając niezwykle ważne i niezwykle ciekawe poziomy para- i niewerbalne komunikacji: mimikę, kinetykę, proksemikę, manipulację przedmiotami.

3. Ograniczam się do źródeł europejskich spisanych po łacinie lub w językach romańskich. Choć literatura historyczna i podróżnicza arabsko- i hebrajskojęzyczna staje się coraz lepiej dostępna i znana w Europie, także i w Polsce, objęcie badaniami także tych obszarów wymagałoby stworzenia większego i bardziej interdyscyplinarnego zespołu.

\*\*\*

Sytuacja językowa w basenie Morza Śródziemnego w wiekach średnich jest skomplikowana. Rdzenni mieszkańcy północnego wybrzeża Afryki, mówiący językami berberyjskimi i egipskimi, zostają podbici w VII w. przez Arabów, którzy narzucają im swój język. Przez siedem kolejnych wieków arabski będzie też rozbrzmiewał na Półwyspie Iberyjskim, zwłaszcza w Andaluzji. W cesarstwie bizantyńskim greka zastępuje łacinę jako język urzędowy, począwszy od VII w. W Azji Mniejszej i na Bliskim Wschodzie największą liczbę użytkowników mają: perski, syryjski, ormiański, turecki. Po rozpadzie Imperium Rzymskiego w V w. z łaciny ludowej i języków barbarzyńskich najeźdźców wykształcają się powoli *idiomata*

---

<sup>4</sup> M. Mollat du Jourdin, Paris 1984.

<sup>5</sup> *La conciencia lingüística en Europa. Testimonios de situaciones de convivencia de lenguas (ss. XII–XVIII)*, red. E. Martinell Gifre, M. Cruz Piñol, Barcelona 1996; *La conciencia lingüística europea. Nuevas aportaciones de impresiones de viajeros*, red. E. Martinell Gifre, E. Erlendsdóttir, Barcelona 2005; *Corpus de testimonios de situaciones de convivencia lingüística (ss. XII–XVIII)*, Kassel 1996. Podgląd korpusu (spis treści, wstęp, fragmenty rozdziałów 1 i 2, bibliografia) jest możliwy na stronie [books.google.pl](http://books.google.pl).

romańskie, z których najprężniejsze osiągną status języków, a wiele pozostanie dialektami. Żydowscy mieszkańcy Palestyny i coraz liczniejsza diaspora, osiadła głównie w miastach, posługują się językiem hebrajskim.

Owa różnorodność językowa powoduje problemy komunikacyjne, które lokalne społeczności rozwiązują na trzy wypracowane przez wieki sposoby: posługiwanie się językami wspólnymi, nauka języków obcych innych niż wspólne, korzystanie z usług mniej czy bardziej wyspecjalizowanych tłumaczy.

W świecie zachodnim łacina stanowi język wspólny, lecz tylko dla części społeczeństwa, dla warstwy wykształconej: kleru, klerków, uczonych, dyplomatów. To *lingua paterna* tej warstwy<sup>6</sup>, język, którego gramatyki uczą się w szkole (w odróżnieniu od macierzystego, nabywanego spontanicznie), służący zazwyczaj do komunikacji w zakresie zagadnień innych niż sprawy życia codziennego: edukacji, religii chrześcijańskiej, administracji, dyplomacji, nauki.

Od X w. n.e. językiem wspólnym dla części rycerstwa zachodniego staje się język francuski (*langue d'oïl*, *roman*, *franceis*, *françois*). Podboje wojskowe i wpływy polityczne władców francuskich w Anglii, w Niderlandach i w królestwie Neapolu rozszerzyły jego zasięg poza granice naturalne; przewaga kontyngentów francuskich w wyprawach krzyżowych sprawiła, że stał się językiem dyplomacji i prawa w państwach łacińskich w Ziemi Świętej i na Cyprze<sup>7</sup>. Jego prestiż umocniły dzieła literatury dydaktycznej i rycerskiej. W katalońskich powieściach *Tirant Bialy* i *Curial* walki turniejowe rozpoczyna okrzyk: „Laissez-les y aller pour faire leur devoir!”<sup>8</sup>. Pizańczyk Rustichello spisuje relację Wenecjanina Marca Polo po francusku, gdyż jako autor powieści rycerskich w tym języku przypisuje mu większą renomę i zasięg oddziaływania<sup>9</sup>. Język włoski jest za to językiem kupców i pielgrzymów do Ziemi Świętej<sup>10</sup>. Prowansalski to mowa poetów.

W portach i na morzu rodzi się *lingua franca*. Spory nad etymologią nazwy – od *frank* (z germańskiego „wolny”), *franc* (z frankońskiego „frankoński”), *Lisan al-farang* (z arabskiego „język Franków”, czyli Włochów), *phrángoi* (z greckiego „ludzie z Zachodu”) – pozostawiamy językoznawcom<sup>11</sup>. Rozpowszechnienie zawdzięcza ekspansji politycznej i ekonomicznej wielkich miast regionu, takich jak Wenecja, Amalfi, Piza, Genua, Marsylia, Barcelona, oraz wojnom krzyżowym, które spowodowały intensyfikację ruchu morskiego między północnym a poł-

<sup>6</sup> Por. J. Chaurand, *Émergence d'une langue* [w:] *Nouvelle histoire de la langue française*, red. J. Chaurand i in., Paris 1999, s. 28.

<sup>7</sup> S. Lusignan, *Les parlers français et la langue du roi* [w:] ibidem, s. 113, 99.

<sup>8</sup> „Dajcie im drogę, niech czynią, co należy!”, J. Martorell, *Tirant Bialy*, tłum. R. Sasor, Kraków 2007, s. 195.

<sup>9</sup> R. Pinto, *Lenguaje y territorio en las crónicas de viaje a Extremo Oriente* [w:] *La conciencia lingüística en Europa*, s. 165.

<sup>10</sup> M.Ch. Gomez-Géraud, *Écrire le voyage au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 2000, s. 68, przyp. 1.

<sup>11</sup> Por. np. E. Martínez Díaz, *Estudio sobre la lingua franca del Mediterráneo* [w:] *La conciencia lingüística en Europa*, s. 181–182.

dniowym wybrzeżem, najpierw podczas działań wojennych, a następnie podczas kontaktów z państwami łacińskimi w Ziemi Świętej. Posługują się nim żeglarze, pracownicy portów, podróżnicy, a także więźniowie chrześcijańscy w miastach pozostających pod panowaniem muzułmańskim. Najstarsza zachowana w piśmie wzmianka pochodzi z kroniki Wenecjanina Ambrosgia Contariniego z 1486 r., który napomyka, że w Tbilini opuścili go wszyscy oprócz starca, który „sapeva poco franco”<sup>12</sup>. Gramatyka *lingua franca* jest uproszczona, w słownictwie i fonetyce widoczne są wpływy wszystkich nadbrzeżnych języków romańskich oraz arabskiego, tureckiego, ludowej greki. Nie jest to język jednorodny: w zależności od regionu przeważa substrat iberyjski lub włoski. Dobrze scharakteryzował ów język Miguel Cervantes de Saavedra w drugiej połowie XVI w., wkładając w usta jednej z postaci *Don Kichote’a*, hiszpańskiego niewolnika w tureckim Algierze, następujące wyjaśnienie:

ojciec [Zoraidy] przemówił do mnie językiem, jaki jest w użyciu w całej Berberii, a nawet w Konstantynopolu między niewolnikami a Maurami, a który nie jest ani mauretańskim, ani kastylskim, ani językiem żadnej innej nacji, jeno jakoby mieszaniną wszystkich języków pospołu; porozumiewamy się nim wszyscy<sup>13</sup>.

Osoby pozostające w częstym kontakcie z użytkownikami innych języków dążą zazwyczaj do opanowania języka wspólnego lub języka interlokutora, szczególnie gdy kontakt z językiem obcym jest długotrwały lub istotny dla wykonywanego zawodu (dyplomaci, misjonarze, wykupywacze chrześcijańskich niewolników, księżniczki). W niniejszym artykule zajmę się jednak wyłącznie przypadkami pierwszych oraz sporadycznych kontaktów. Przedstawię je na przykładzie dwóch grup należących do najbardziej ruchliwych w społeczeństwie średniowiecznym: rycerzy i pielgrzymów.

\*\*\*

Rycerze nie pisali pamiętników, lecz ich życie zostało przedstawione w literaturze pięknej, przede wszystkim w eposach rycerskich (pieśniach o czynach), gatunku kwitnącym we Francji w XII i XIII w., a poza jej granicami znacznie dłużej, oraz w księgach i powieściach rycerskich. Treść tych utworów koncentruje się wokół starć zbrojnych między wojskami chrześcijańskimi a muzułmańskimi (saraceńskimi), czy to na kontynencie europejskim, czy w Ziemi Świętej, a także wokół konfrontacji organizowanych w czasie pokoju, to jest zabaw rycerskich, *pas*

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>13</sup> *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, I, 41, tłum. A.L. i Z. Czerny.

*d'armes*, turniejów, na które nierzadko przybywają rycerze różnych narodowości europejskich<sup>14</sup>.

Z około 90 zachowanych eposów francuskich (w sumie około 600 tysięcy wersów) zespół z Uniwersytetu Barcelońskiego przebadał ponad 40. W 27 znalazł ślady świadomości językowej<sup>15</sup>. Ślady takie znaleziono także w 10 powieściach rycerskich<sup>16</sup> oraz w poezji Guirauta dau Luc<sup>17</sup>. W przeważającej części przypadków mają one postać wzmianek; bardzo rzadko dochodzi do zarysowania pełnej sytuacji komunikacyjnej lub postaci pośrednika językowego.

Jedynie część autorów francuskich eposów i powieści sygnalizuje różnorodność językową świata przedstawionego. Niekiedy zwracają uwagę na to, że dana postać przemówiła w swoim języku lub w języku obcym, niekiedy nazywają owe języki obce. Nazwy te są dość precyzyjne w przypadku języków europejskich: *francois*, *lombard*, *poitevin*, *borgegnon*, *flamans*, *normant*, *espagnol*, *alement* itd., języki wroga zaś określane są mało precyzyjnie jako: *sarrazineis*, *aufricant*, *salamoneis*, *aleis*, *indien* lub *Aragon* (czyli język używany na terytorium Aragonii pozostającej pod władaniem Saracenów)<sup>18</sup>. Autorzy hiszpańskich *cantares de gesta*, posiadający większą wiedzę o językach swych bliskich wrogów, nie popełniają takich pomyłek. Często występuje opozycja: „język chrześcijański” *versus* „język pogański”. Posługiwanie się językiem jest zresztą uważane za cechę człowieka cywilizowanego, a barbarzyńców charakteryzuje się jako nieposiadających tej umiejętności.

<sup>14</sup> Najbardziej egzotycznym, a zarazem znamienitym gościem tego typu był Saladyn, sułtan Egiptu, muzułmański władca bliskowschodniego imperium, według np. eposu *Saladin*, którego zachowała się anonimowa przeróbka prozą z 2 poł. XV w. W tekście tym brak jednak informacji o języku, w jakim Saladyn porozumiewał się z Frankami. Jego przewodnikami oraz informatorami, a zatem zapewne także tłumaczami, byli dwaj rycerze francuscy, których wziął do niewoli; z drugiej strony w niektórych eposach jest mowa o znajomości języków francuskiego i łacińskiego wśród rycerzy arabskich.

<sup>15</sup> Przebadane eposy zawierające ślady świadomości językowej to: *Aiol*, *Aliscans*, *Anseïs de Carthage*, *Aye d'Avignon*, *Ciperis de Vigneaux*, *Canciò d'Antiocha*, *Chanson de Girart de Roussillon*, *La Chanson de Guillaume*, *La Chanson de Jérusalem*, *La Chrétienté Corbaran*, *Doon de Mayence*, *L'Entrée d'Espagne*, *Esclarmonde*, *Folque de Candie*, *Gayfrey*, *Gaydon*, *Gui de Bourgogne*, *Gui de Nanteuil*, *Les Narbonnais*, *Lion de Bourges*, *Le Pèlerinage de Charlemagne*, *La Prise d'Orange*, *Le Siège de Bab rastre*, *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, *Roland à Saragosse*, *Yde et Olive*. Przebadane eposy, w których nie znaleziono wzmianek o świadomości językowej: *Ami et Amile*, *Le Couronnement Louis*, *Le charroi de Nîmes*, *Chanson du Chevalier Au Cigne et de Godefroid de Bouillon*, *Fierabras*, *La Chanson de Roland*, *La Chevalerie Ogier*, *Otinel*; tytuły pozostałych nie zostały podane.

<sup>16</sup> Chrétien de Troyes, *Cligés*; Girart d'Amiens, *Meliacin ou le Cheval de Faust*; Jacques Bretel, *Le Tournoi de Chauvency*; Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*; *La fille du Comte de Ponthieu*; *Paris e Vienna*; Wace, *Roman de Brut*, *Roman de Rou*; Thomas, *The Romance of Horn*; *Le conte de Floire et Blancheflor*.

<sup>17</sup> *Ges sitot m'ai voluntat fellona*.

<sup>18</sup> Por. I. Riquer, M. Simó, *La conciencia lingüística en textos franceses de los siglos XII al XIV* [w:] *La conciencia lingüística en Europa*, s. 56. O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty z eposów pochodzą z tego artykułu, s. 47–68.

Dzicy ludzie oblegający Antiochię porozumiewają się między sobą za pomocą gestów, a niektórzy:

Tant son fer e salvatge c'us lati non enten,  
Ans lairo coma chas e parlon en durmen.  
(*Cansó d'Antioica*, w. 320–321)

Języka nie znają, tacy dzicy są,  
Szczekają jak psy, mówią, kiedy śpią<sup>19</sup>.

Kilka razy pojawia się cytat z języka obcego, albo w postaci całej frazy, np.:

Li sarrazin de Fraga e d'Aytona  
l'an enseignat cum entr'els si razona;  
„Salem alec”, volon que lor respona,  
per „Ualica zalemb”, cui Dieus confona.  
(*Ges sitot m'ai voluntat fellona*, 245, 1, w. 19–22)

Saraceni we Fradze i w Ajtonie  
Słów go kilku nauczyli w swojej mowie.  
Na „salem alec”, chcą, niech im się odpowie:  
„Ualica zalemb”, niech ich piekło pochłonie,

albo pojedynczych słów, np. dla oddania wielojęzycznej atmosfery turniejów:

Vos i oïssiez dire tant  
„Willecome” et „Godehere!”  
(*Guillaume de Dole*, w. 2594–2590)

Słyszycie tam  
„Willecome” i „Godehere!”

Patriotyzm autora powodował niekiedy wyszydzanie innych języków:

Ausiment crie comme beste  
Li hiraus en son faus patois  
Sotins li dist en sotois.  
(*Tournoi de Chauvency*, w. 684–686)

Jak dziki zwierz ryczy  
Herold w swej mowie niedorzecznej.  
„Głupcze”, po głupiemu rzecze.

Sporadycznie autorzy odtwarzają czy naśladują wadliwą wymowę francuską obcokrajowców, zapewne dążąc do uzyskania efektu komicznego:

Lors dit en son t'yois romant:  
Sain Mairi, ou welz vos aler?  
Laissiez mi quatre mos parler!  
Conte moi vos de novelier.  
Qui sont il devient chevalier?  
(*Ibidem*, w. 68–72).

A wówczas po romańsku przemówił:  
Święta Mario, dokąd wy chcesz jechać?  
Pozwólcie mi z wami poszprechać!  
Nowiny powiedz mi szczerze.  
Kto być ci rycerze?

Nieco dalej błędna wymowa cudzoziemca została oddana w tekście błędną pisownią:

<sup>19</sup> Wszystkie cytaty w dalszej części artykułu przetłumaczyła autorka. Za pomoc w przekładzie cytatów z eposów serdecznie dziękuję K. Kotule i P. Tylusowi.

Savrai fe bien parler romanat,  
La von fransoise trestout sai  
(Ibidem, w. 92–93)

Ja topsze mówię po romańsku,  
Jenzyk francuski bardzo cały znam.

*Tournoi de Chauvency* jest być może pierwszym tekstem w kręgu literatur romańskich, w którym błędy językowe posłużyły jako źródło komizmu. O tym, że zjawisko to występowało w rzeczywistości, świadczy opowiedziana przez Hiszpana przebywającego w tureckiej niewoli anegdota o sułtanie, który doskonale obchodził się bez błaznów, bo bardziej rozśmieszał go każdy Maur czy chrześcijanin zaczynający uczyć się tureckiego. Hiszpan ów zresztą doskonale rozumie sułtana, jako że „w całej Kastylii nie masz zabawniejszego Biskajczyka nad tego, kto chce mówić w tutejszym języku”<sup>20</sup>.

Język francuski jest w *chansons de geste* waloryzowany jako język chrześcijan, Karola Wielkiego i innych królów Francji, a także ich wiernych i dzielnych wasali; język prawdy, sprawiedliwości, prawa, rozumu.

Wzorcowy epos średniowiecznej literatury rycerskiej, *Chanson de Roland*, milczy na temat różnorodności językowej świata przedstawionego, natomiast o samym Rolandzie jest powiedziane w innym eposie:

Seignor, Rollant estoit aprit de maint latin,  
Car il savoit Greçois, Surien et Ermin.  
(*Entrée d’Espagne*, w. 11466–11467)

Panowie, Rollant języków znał wiele,  
Greckim, syryjskim, ormiańskim władał biegle.

Skąd Roland mógł znać grecki, syryjski, ormiański? Cytowany wers jest prawdopodobnie przykładem traktowania znajomości języków obcych jako przymiotu nieodzownego dla wzorcowego rycerza czy władcy. Gdy więc Karol Wielki, wchodząc do Luiserne w przebraniu, zwraca się do władcy Saracenów w języku greckim, wyjaśnienie jest proste: „que tous les latins set” (*Gui de Bourgogne*, w. 1373).

Wyliczenie języków obcych znanych danej postaci często pełni w eposie czy *roman en vers* funkcję estetyczną, jest stosowane ze względu na wartości brzmieniowe, na łatwość zrymowania. I tak pewien rycerz, wędrując przez terytorium wroga (okolice Barcelony):

Muat sa veie e changat sun latin,  
Salamoneis parlat, tieis e barbarin,  
Grezeis, alemandeis, aleis, hermin,  
E les langages que li bers out ainz apris.  
(*Chanson de Guillaume*, w. 2169–2172)

Swój wygląd zmienił i w innym języku  
mówił, po salamońsku, turyńsku i barbarzyńsku,  
grecku, niemiecku, alejcku [?], ormiańsku,  
i w innych, których umiał bez liku.

<sup>20</sup> J. de Ulloa Pereira [?], *Viaje de Turquía*, XXII, s. 48, podaje za: E. Martinell Gifre, *La conciencia lingüística en el Viaje de Turquía* [w:] *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, red. M. Ariza Viguera, t. 2, Madrid 1992, s. 736.



Zaś pewna wykształcona Mauretanka włada czternastoma językami:

Elle sut bien parler de. XIII. latins:  
Ele savoit parler et grigois et hermin,  
Flamenc et borgegnon et tout le sarrasin.  
Poitevin et gascon, se li vient a plaisir.  
(*Aiol*, w. 5420–5423) [59]

Ponad tuzin języków panna zacna znała:  
I w greckim, i w ormiańskim konwersować umiała.  
Flamandzkim, burgundzkim, saraceńskim władała,  
Płatweńskim, gaskońskim, gdy tylko zechciała.

Autorzy podają niekiedy źródło znajomości języków obcych swych postaci: pobyt w niewoli, uczenie się od przygodnie poznanych cudzoziemców, uczenie się u preceptorów. Jedynym językiem obcym nauczany w szkole jest łacina<sup>21</sup>.

Tłumacze (*latimiers*, *druguemants*, *durgemans*) pojawiają się rzadko, jako postaci epizodyczne, głównie w kontekście wojny i zazwyczaj jako tłumacze królewscy, co może wskazywać na fakt, że osób parających się tą profesją było zbyt mało, by mogły uczestniczyć w mniej ważnych rozmowach i pomagać pojedynczym osobom.

W *Canció d'Antioca*, stosunkowo realistycznej pieśni opowiadającej o pierwszej krucjacie, wspomina się raczej o władających językami obcymi rycerzach, którzy sporadycznie pośredniczą w rozmowach między chrześcijanami a Saracenami, natomiast cesarz Konstantynopola wysyła do rozmowy z Frankami „un de ses durgemans” (w. 991). W kilku innych pieśniach władca posiada przybocznych tłumaczy, których wzywa lub wysyła z misją dyplomatyczną. Liczba mnoga odzwierciedla naszym zdaniem zjawisko powszechnie występujące w rzeczywistości, wynikające ze względów bezpieczeństwa: tłumacze kontrolują się nawzajem, trudniej o zdradę czy przekupstwo, utrata jednego z nich nie przerwie procesu porozumienia.

Autorzy nie podają imion tłumaczy (z jednym wyjątkiem), lecz podkreślają, że są oni obdarzeni sympatią, niekiedy wręcz przyjaźnią królewską. Saraceński władca Ganor przemierza Francję z tłumaczem, którego autor nazywa dobrym towarzyszem: „Li rois ot latinier qui bons compaing estoit” (*Aye d'Avignon*, w. 2315). Karol Wielki wzywa Floriana z Nubii, mówiąc o nim: „C'est. i. mien latiniers que Jhesu benéie” (*Gui de Bourgogne*, w. 113). W sytuacji opisanej w tym eposie Florian pełni funkcję informatora, naturalną u człowieka znającego dwa języki, a tym samym dwie rzeczywistości, dwie kultury<sup>22</sup>.

Sporadycznie określenie *latinier* lub *drugement* wskazuje raczej na rozległą kulturę postaci niż na jej kompetencje językowe, np.:

---

<sup>21</sup> Wyjątek stanowi Cypr, gdzie języków nowożytnych uczono w „specjalnych szkołach”, jak donosi jeden z pielgrzymów do Ziemi Świętej: „On y entend parler toutes les langues, qui y sont d'ailleurs enseignées dans des écoles spéciales”, Ludolph de Sudheim, *Le Chemin de la Terre sainte*, XXIII [w:] *Croisades et pèlerinages*, s. 1052.

<sup>22</sup> W *Les anciens poètes de la France*, [http://www.archive.org/stream/lesancienspoetes01guesuoft/lesancienspoetes01guesuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/lesancienspoetes01guesuoft/lesancienspoetes01guesuoft_djvu.txt), 10.01.2009.



En la chambre entre Baudaçon, le tondu,  
.I. latimiers, viex, ferranz et chanu.  
Molt set de plait, et bien ensaigniez fu.  
(*Gerbert de Metz*, w. 3668–3670)

Oto wchodzi Baudaçon z głową ogoloną,  
tłumacz stary i krzepki, z posiwiąłą skronią,  
mowę jego piękną i wiedzę chwalono<sup>23</sup>,

lub na jej obcość. Z tego zapewne powodu – być może, aby usprawiedliwić obcy akcent – pewien rycerz chrześcijański przebrany za Saracena przedstawia się jako „drugement [...] d’Aufrique et d’outre-mer” (*La Prise d’Orange*, w. 422–423).

\*\*\*

Pierwsze itineraria, czyli związane relacje z pielgrzymki, spisywane w jej trakcie lub po powrocie, pojawiają się już na początku ruchu pielgrzymkowego do Ziemi Świętej, to jest w IV w. n.e. Ich główną funkcją jest podanie czytelnikom informacji praktycznych typu przewodnickiego: na temat lokalizacji miejsc świętych, sposobu dotarcia do nich, obiektów szczególnie wartych zobaczenia. W obszerniejszych relacjach autorzy poruszają także inne tematy, w zależności od swych zainteresowań piszą o „życiu monastycznym, o liturgii, o budowlach sakralnych, a także o rzeczach najzupełniej świeckich: o przyrodzie i krajobrazie, o obyczajach ludów, z którymi zetknęli się podczas swych wędrówek i o tym wszystkim, co zajmuje uwagę człowieka podróżującego po dalekich krajach”<sup>24</sup>. W niektórych tekstach dźwięczy ton bardziej osobisty: obok opisu przeżyć duchowych czy wzruszenia na widok miejsc pasywnych albo podczas pasowania na rycerza w kaplicy Grobu Świętego pojawiają się impresje z wędrówki po egzotycznym kraju. Autorzy wspominają urok nocy pod dachem z gwiazd, smak orzechów kokosowych, pragnienie na pustyni, gdy rozsądek zabrania sięgnięcia po jedyny napój wieziony w bukłakach: wino, kąpiel w Morzu Czerwonym przynoszącą chwilową ulgę od zabójczego upału... U schyłku średniowiecza, w drugiej połowie XV w., wydano drukiem w Europie ponad 200 relacji pielgrzymich<sup>25</sup>. Wiele poważnych bibliotek posiadało dział „zamorski”<sup>26</sup>.

Choć przeciętny pielgrzym pozostawał w kontakcie z językami obcymi co najmniej od momentu opuszczenia ziemi rodzinnej, w przebadanym przeze mnie

<sup>23</sup> Cyt. za: J.-C. Vallecalle, *Messages et ambassades dans l’épopée française médiévale. L’Illusion du dialogue*, Paris 2006, s. 25

<sup>24</sup> *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej. (IV–VIII wiek)*, wybór, wstęp, wprowadzenie i opracowanie P. Iwaszkiewicz, Kraków 1996, s. 25–26.

<sup>25</sup> H. Manikowska, *Jerozolima–Rzym–Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2008, s. 34. Monografia ta zawiera obszerną bibliografię relacji z różnych kręgów językowych.

<sup>26</sup> B. Dansette, *Les relations du pèlerinage Outre-Mer: des origines à l’âge d’or* [w:] *Croisades et pèlerinages*, s. 881.

korpusie 18 relacji<sup>27</sup> zaledwie w dziesięciu jest mowa o tłumaczach, przy czym w czterech relacjach pojawiają się wzmianki dotyczące tłumaczy lub w inny sposób świadczące o świadomości językowej autorów, a w sześciu – obszerniejsze opisy sytuacji komunikacyjnych oraz imiona tłumacza.

Pierwsi narratorzy milczą na temat komunikacji językowej. „Niestrudzona wędrowniczka” Egeria (383 r.) informuje wyłącznie o praktykach translatorskich związanych z kultem; podróżując pod opieką wielojęzycznych biskupów i mnichów, z którymi porozumiewała się po łacinie, nie musiała korzystać z usług tłumaczy. Święty Willibald (VIII w.), opisując swe uwięzienie i uwolnienie, wymienia interlokutorów różnych narodowości, lecz nie podaje, w jakim języku odbywały się cytowane przez niego rozmowy. Więcej informacji na temat komunikacji językowej znajdujemy dopiero u niektórych autorów czternastowiecznych.

Wyjątkową wrażliwością filologiczną (wynikającą, być może, z pochodzenia z rubieży Europy) odznacza się Szymon z Irlandii, podróżujący po Ziemi Świętej w latach 1323–1324. Informacje na temat języka przemierzanych ziem pojawiają się w jego relacji począwszy od Dubrownika, tak jakby wcześniej czuł się członkiem wspólnoty łacińsko-romańskiej. Podaje listę etnonimów palestyńskich:

Ci saraceńscy bandyci nazywają ludzi z Zachodu Frankami, Greków Rumi, a jakobitów albo nestorian Nysrani, to jest Nazareńczykami. Mnichów zwą mianem Ruben, a Żydów Kelb, to jest psy (*Le Voyage de Symon Semeonis d'Irlande en Terre sainte*, 31–32).

O mszy koptyjskiej powiada:

Msza [...] jest bardzo długa [...]. Czytają list i Ewangelię w dwóch językach, po egipsku, który jest dla nich niczym łacina dla nas i którego litery przypominają litery greckie, następnie po arabsku, czyli saraceńsku, który jest językiem gardłowym, bardzo bliskim hebrajskiego (*ibidem*, 31–32).

Szczegółowo opisuje formalności celno-graniczne w Aleksandrii, począwszy od dobiecia do brzegu, o czym emir poinformował sułtana za pośrednictwem gołębi pocztowych:

---

<sup>27</sup> Pielgrzymka cesarzowej Heleny wg *Historii Kościoła* Sokratesa Scholastyka (I, 17); *Opis podróży z Bordeaux do Jerozolimy* (333 r.); pielgrzymka Pauli wg listu 108 św. Hieronima do Eustochium; św. Grzegorz z Nyssy, List II, *O pielgrzymkach do Jerozolimy*; Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*; Anonim z Piacenzy, *Opis pielgrzymki do Ziemi Świętej*; Adomnan z Hy, *O miejscach świętych* [w:] *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej*; *Vie ou plutôt pèlerinage de saint Willibald*; *Itinéraire de Bernard, moine franc*; *Le Pèlerinage de Maître Thietmar*; *Le Voyage de Symon Semeonis d'Irlande en Terre sainte*; Wilhelm z Boldensele, *Traité de l'état de la Terre sainte*; Ludolph de Sudheim, *Le Chemin de la Terre sainte*; Nompars de Caumont, *Le Voyage d'outre-mer à Jérusalem*; Louis de Rochechouart, *Journal de voyage à Jérusalem*; *Récit anonyme d'un voyage à Jérusalem et au mont Sinaï* [w:] *Croisades et pèlerinages*; Nicollò da Poggibonsi, *Libro d'Oltremare*; *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte*. Korpus ten złożony jest, niestety, głównie z fragmentów nowożytnych przekładów z języka łacińskiego.

My, chrześcijanie, zostaliśmy między dwiema bramami, o których wspomniałem, od wczesnego ranka do południa. Przechodnie plwali na nas, obrzucali kamieniami i przekleństwami. Około południa, jak to miał w zwyczaju, nadjechał emir, otoczony liczną eskortą uzbrojoną w szable i kije. Usiadł pod bramą i nakazał, by zważono w jego obecności wszystkie towary, które miały wejść do miasta, i by przedstawiono mu tych, którzy pragnęli wejść. Chrześcijańscy kupcy i ich konsulowie przedstawili nas, podobnie jak i innych. Emir przepytał nas przez tłumacza o powody naszego przyjazdu do Egiptu i nakazał, by przeszukano nasze księgi i wszystkie nasze rzeczy. Wreszcie, na nalegania konsula, pozwolił nam na wstęp do miasta. [...] Po tym wszystkim emir nakazał wyraźnie kupcom, by zawiedli nas do *fondaco* Marsylii, a po drodze byliśmy znów wystawieni na obelgi motłochu. Spędziliśmy pięć dni w kaplicy, zanim udało nam się otrzymać pozwolenie na wyjazd, gdyż Saraceni bynajmniej nie lubią widoku biedaków przemierzających ich kraj, zwłaszcza braci mniejszych, bo nie mogą wyciągnąć od nich żadnych pieniędzy (ibidem, 24–27).

Nieco później, w Kairze:

Następnie udałem się pośpiesznie do sułtana, który przebywał wówczas w cytadeli, w towarzystwie czterech pielgrzymów, którzy przyszli tu pieszo. Dzięki wstawiennictwu notabli genueńskich i przy pomocy *druchemani*, to jest tłumaczy, uzyskaliśmy pozwolenie na udanie się do Grobu Pańskiego: ja, dwaj słudzy i jeden pielgrzym, i na wejście doń, a także na wejście do wszystkich kościołów i miejsc świętych bez płacenia trybutu. Mogliśmy przebyć całą Ziemię Świętą i Egipt w pokoju, swobodnie i bez opłat. Na dowód tego wręczono nam glejt ze specjalnym znakiem sułtana; był długi na prawie półtora łokcia. Ten znak to niezgrabny rysunek dłoni z wyciągniętymi palcami, który sułtan kreśli własnoręcznie trzcina i czarnym atramentem, i nie pozwala nikomu innemu go kreślić (ibidem, 73–80).

Szymon przytacza obszerne informacje o tłumaczach pozostających w służbie sułtana, o ich pochodzeniu, statusie, charakterze:

Jest tam trzech tłumaczy, którzy zaparli się słowem, ale nadal wierzą w skrytości serca, że Chrystus jest prawdziwym Bogiem, że umarł na krzyżu, i pobożnie całują [wizerunek] Zbawiciela świata. Najstarszy, przywódca, to Rzymianin, z urodzenia i religii, brat mniejszy o imieniu Asselin. Drugi to brat Piotr, rycerz z zakonu Świątyni, renegat, żonaty; dwaj pozostali, młodszy, to Italczycy z obrządku jakobickiego. Są bardzo dworni, bardzo życzliwi wobec biednych i pielgrzymów, którym są bardzo użyteczni. Sami są bogaci, żyją w przepychu i zbytku, jak wielcy panowie, mają złoto, srebro, kamienie szlachetne, szaty ze złota i z jedwabiu i najróżniejsze inne bogactwa. Jeśli ktoś pragnie poprosić sułtana o jakąś łaskę i mieć do niego dostęp, musi namaścić ich ręce oliwą z florenów i innych pięknych prezen-tów (ibidem, 73–80).

Podobne opisy znajdujemy w dzienniku podróży do Jerozolimy Louisa de Rochechouart, biskupa Saintes (XV w.), np.:

W dzień apostołów Piotra i Pawła udaliśmy się wreszcie do portu w Jaffie, gdzie zostaliśmy przeliczeni, jak to jest w zwyczaju, niczym bydło, i poprowadzeni do grot wydrążonych ręką ludzką, których w Jaffie jest mnogość od dawna. [...] Zostaliśmy wszyscy przeliczeni przez Saracena, który mienił się skrybą sułtana. Był tam także wielki dragoman sułtana, który pełnił funkcję tłumacza, a którego imię brzmiało Callilus, to jest Kalil. On sam kaleczył mowę włoską, ale miał ze sobą dwóch czy trzech zbirów, którzy znali włoski i nie-

miecki; jeden zwał się Abdelcade, co znaczy „w służbie Bożej”, drugi Mahomet. Siedzieli jeden przy drugim na osłach, oczekując na rozdzielenie pielgrzymów (*Journal de voyage à Jérusalem*, 28 czerwca).

Szymon pisał swe itinerarium jeszcze po łacinie, lecz w połowie XIV w. pojawiła się pierwsza relacja z podróży do Ziemi Świętej zredagowana w języku narodowym (w dialekcie tokańskim): *Libro d'Oltremare* Nicollò da Poggibonsi (1350). Ten włoski mnich, notujący na bieżąco, na woskowych tabliczkach, swe obserwacje, wykazuje podobną wrażliwość językową i etnograficzną, a także prerenesansowe zainteresowanie językami mówionymi i przekonanie, że zasługują na to, by o nich pisać, na przykład:

[...] ludzie ci głośno krzyczeli. Zapytałem jednego tłumacza, co mówią [...] Odrzekł, że nie rozumie, bo jeden [...] mówi w języku arabskim, a drugi w języku etiopskim, on zaś jest tłumaczem z języka hebrajskiego i saraceńskiego (ibidem, I, 107)<sup>28</sup>.

Autor sygnalizuje obecność tłumacza:

Gdy stanęliśmy przed obliczem admirała Jeruzalem, zażądał od nas trybutu, a my rzekliśmy mu przez naszego tłumacza, że jesteśmy biedni [...] Za to słowo admirał kazał obić naszego tłumacza [...] Zapytałem naszego tłumacza, dokąd nas wiodą, a on odrzekł, że do więzienia [...] I wypytywałem mnie, czy mam pieniądze na trybut, a ja odrzekłem przez tłumacza, że nie mam (ibidem, 32–36),

a jego nieobecność odnotowuje jako uniemożliwiającą komunikację i poznanie obcego świata:

Widziałem wiele rzeczy, na przykład wielką liczbę zwierząt, o nazwę których nie mogłem zapytać, bom nie wziął ze sobą tłumacza (ibidem, II, 75).  
Ci Arabowie [...] nie rozumieli naszej mowy, a my ichniejszej, ani w gestach, ani w czynach; i gdy pragnęliśmy czegoś, robili coś przeciwnego (ibidem, II, 114).

Być może zresztą w tym ostatnim przypadku przeważał brak dobrej woli. Gdy obie strony ją wykazują, możliwe jest przynajmniej przebywanie razem:

Dzień cały spędziliśmy z nimi [nestorianami]; zaprawdę nie rozumieliśmy się wcale, jednakże [rozmawiając] za pomocą gestów i znaków dłonią, nieźle się ubawiliśmy (ibidem, II, 201).

W późnym średniowieczu system obsługi ruchu pielgrzymkowego jest już dopracowany. W Wenecji, głównym europejskim porcie pielgrzymkowym, pątnikom pomagają *tholomarii*, licencjonowani, opłacani przez władze przewod-

---

<sup>28</sup> Wszystkie cytaty z *Libro d'Oltremare* za: M. Carreras, R. Pinto, *La conciencia lingüística en la Edad Media en libros de viajes latinos e italianos. Los viajes de italianos a Tierra Santa* [w:] *La conciencia lingüística en Europa*, s. 152–160.

nicy<sup>29</sup>. W ich statucie nie ma wprowadzie mowy o usługach translatorskich, lecz z pewnością świadczyli je, pośrednicząc w kontaktach z właścicielami zajazdów, kupcami, patronami statków. Na rynku księgarskim dostępne są przewodniki ze słowniczkami i rozmówkami. Glosariusz dołączony do itinerarium Arnolda von Harffa zawiera zwroty w językach: chorwackim, albańskim, greckim, węgierskim, armeńskim, arabskim, hebrajskim, etiopskim, tureckim, baskijskim i bretońskim, na przykład: „Ile mi dasz? Dam ci dużo. Jak on się nazywa? Jesteś Żydem? Masz rację. Kobieto, pozwól mi dzisiejszej nocy spać z tobą, dam ci guldena”<sup>30</sup>. Po przybyciu do Ziemi Świętej pielgrzymi trafiają pod opiekę franciszkanów z kustodii jerozolimskiej, którzy w różnych językach wygłaszają kazanie z „regulaminem” pielgrzymki<sup>31</sup>. W dalszą drogę udają się w towarzystwie wynajętego dragomana, zwanego w źródłach *calinus*, *interpreto*, *drucheman*, *turchiusmagnus*, *truciman*, *turcimanno*, *truchement*.

Funkcjonowanie systemu zakłóca fakt, że nadrzędnym celem usługodawców – przedstawicieli administracji państwa egipskiego, później ottomańskiego, osób prywatnych, a także członków zakonów religijnych – stało się osiągnięcie zysku. Pielgrzymi, mniej zamożni niż ich poprzednicy z wczesnego średniowiecza, coraz częściej narzekają na niesumienność, chciwość, przekupność pośredników. Na szyskany szczególnie uskarżają się członkowie zakonów żebrzących; wspominał już o tym Szymon z Irlandii.

Pierwsi autorzy zaledwie napomykali o trudnościach. Anonim z Piacenzy (koniec VI w.) informuje lakonicznie, że „gdy zakończył się dzień święta Saracenów, nasz przewodnik odszedł. Nie mogąc z tego powodu wracać przez pustynię, przez którą tu przybyliśmy, jedni z nas skierowali się do świętego miasta przez Egipt, inni przez Arabię” (*Opis pielgrzymki do Ziemi Świętej*, 39). Biskup Arkulf (koniec VII w.) spędził w Nazarecie zaledwie dwa dni i dwie noce; „nie mógł on zatrzymać się tam dłużej, gdyż był w towarzystwie żołnierza Chrystusowego Burgundczyka imieniem Piotr. Ten służył mu za przewodnika, lecz spieszył z powrotem do swojej pustelni” (Adomnan z Hy, *O miejscach świętych*, XXVI.5). Rozumiemy motywy przewodnika, który odradził mistrzowi Thietmarowi wizytę w lochach Damaszku, gdzie sułtan więził chrześcijańskich jeńców (XIII w.), lecz odmowę przewodnika Wilhelma z Boldensele (XIV w.) zaprowadzenia pielgrzyma nad Morze Martwe przypisujemy zwyczajnej niechęci do podejmowania dodatkowego wysiłku, choć ów użył argumentów natury duchowej:

<sup>29</sup> Termin ów pojawia się w źródłach urzędowych w 1387 r.; w 1401 r. jest ich dwunastu, stacjonujących na Rialto i placu św. Marka, por. *Jerozolima–Rzym–Compostela*, s. 91.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 128; Louis de Rochechouart, *Journal de voyage à Jérusalem* [w:] *Croisades et pèlerinages*, s. 1139.

Przez pamięć na tę boską zemstę [nad Sodomą i Gomorą] chciałem wybrać się w podróż nad to morze, lecz mój saraceński tłumacz odwiódł mnie, oznajmiając: „Przybyłeś tu odwiedzić święte miejsca, które Bóg pobłogosławił, nie powinieneś iść w te, które przez swą bezecność zaznały jego przekleństwa”. Słowa tego Saracena zbudowały mnie i nie wypłynąłem w morze, lecz ruszyłem w stronę Jordanu (*Traité de l'état de la Terre sainte*, VIII).

Pod koniec XV w. anonimowy autor szczegółowego dziennika podróży przytacza cały szereg przykładów oszustw, szykan, wymuszania haraczu przez oficjalnych tłumaczy, na przykład:

Tam i po drodze, nasz tłumacz Amet bez ustanku pożyczał od nas kwoty znacznie wyższe niż przewidziane w umowie; reputacja człeka godnego szacunku sprawiła, że każdy z nas dawał, sądząc, że to konieczne. Piętnaście mil od Gazy przyjechał drugi tłumacz z miasta i zawiedziono nas na nocleg do rudery okolonej dość niskim murem, bez dachu, gdzie nie było cienia i nic nie chroniło nas przed upałem. Nasze wielbłądy i prowiant miały przybyć wieczorem, ale dotarły do nas dopiero nazajutrz około południa. Zostaliśmy solidnie okradzeni, a nasz tłumacz nie wiedział, gdzie i kiedy! Okazało się wówczas, że był z niego nędzny złodziej, bo gdy przebywaliśmy w naszej rudrze, on i drugi tłumacz z Gazy trzymali nas na swojej łasce i w takim lęku, że nie śmieliśmy wyjść, by kupić jedzenie; ponadto nie pozwalali nikomu wchodzić, by nam coś sprzedać, i musieliśmy przechodzić przez nich, tak że to, co było warte jednego majdana, kosztowało nas trzy (*Récit anonyme d'un voyage à Jérusalem et au mont Sinaï*, 15 września).

[...] następnej środy nasi tłumacze, młodzi i starzy, przyszlizli z wiadomością, że władca Gazy prosi, byśmy przesłali mu baryłkę naszego wina; odpowiedzieliśmy, że ich obowiązkiem jest opłacanie wszelkich bakszyszy. Odrzekli, że jeśli nie dostarczymy mu rychło wina, nasze dobra zostaną zniszczone; chciał go, bo pochodziło z Wenecji i innego nie było w mieście; obiecywał zapłatę. Oddaliśmy więc nasze wino, ale hultaje łągały, dali je swemu panu naszym kosztem, bo nigdy nam nie zapłacił (ibidem, 20 września).

Po niespełna dwóch tygodniach przymusowego popasu w Gazie Amet porzuca pielgrzymów, pozostawiając ich w rękach swego kompana, „starego złodzieja” i „skończonego kłamcy” Califfa, który doprowadza do wyrzucenia ich na szczere pole, gdzie przez trzy dni, w ulewnym deszczu, oczekują na wyruszenie do klasztoru św. Katarzyny. Cierpliwość pielgrzymów wyczerpuje się przy kolejnej próbie wyłudzenia haraczu:

Tego dnia jedenastu Arabów nadbiegło ku nam z włóczniami i tarczami w rękę. Wysłaliśmy do nich naszego tłumacza Califfa; powiedzieli mu, że chcą bakszysz. Daliśmy im spore ilości chleba, lecz to ich nie zadowoliło, gdyż chcieli pieniędzy. *Item* powiedzieliśmy naszemu tłumaczowi, że jego obowiązkiem jest pokrywać wszelkie opłaty i że jeśli taka jego wola, niech coś im da. Ale on odrzekł, że nie ma pieniędzy. Wówczas pewien niemiecki pielgrzym, który nie rozumiał innego języka prócz swojego, dobył miecza i chciał rzucić się na Arabów. Natychmiast przybiegło sześciu następnych, tak że w sumie było ich siedemnastu. Sięgnęliśmy po miecze, przekonani, że zanoszą się na wielką kłótnię, i powiedzieliśmy Califfowi, że jeśli nie zapłaci, a dojdzie do zwady, będzie pierwszym, któremu się dostanie. Wówczas jakimś sposobem znalazł pieniądze i opłacił ich (ibidem, 13 października).



Fragment relacji flamandzkiego kupca z końca XV w. stanowi syntezę problemu pośrednictwa językowego podczas pielgrzymek w późnym średniowieczu. Anselm Adorno przedstawia go jako kwestię zasadniczą, streszcza panującą sytuację, kreśli profil „idealnego tłumacza”, ilustruje go konkretnym przykładem, definiuje metodę pozyskania: wiarygodne źródło i godziwą – więcej! – sowitą opłatę.

Najpierw i przede wszystkim trzeba zaopatrzyć się w dragomana, to jest tłumacza wiernego i roztropnego, który towarzyszyłby pielgrzymom, zajmował się lojalnie ich wszelkimi sprawami, bronił ich i prowadził, jak dobry pasterz wiecie swe owieczki. Człowiek ten jest niezbędny i warto, aby był wierny, ale to wielka rzadkość w tych krainach. Mało tam dragomanów i tłumaczy, a wiernych i dobrych mniej jeszcze! Jeśli zatem znajdziecie takiego, co byłby dobry i wierny, radzę nie wypuścić go, nie bacząc na to, jakiej sumy zażąda i gdzie go znajdziecie, gdyż oszczędzi wam licznych niebezpieczeństw. My, dzięki Bogu i modlitwom błogosławionej Katarzyny, dostaliśmy za tłumacza i dragomana mnicha z góry Synaj, wiernego, uczciwego, roztropnego, znającego życie i kraj, brata Wawrzyńca z Kandii. Bez niego bylibyśmy zgubieni albo wpadlibyśmy w liczne zasadzki, z których jego zręczność pozwoliła nam wyjść cało. Miał on, nawet gdy mówił po arabsku, przekonującą wymowę, która oszczędziła nam wydatków i rozlicznych wymuszeń. [...] Przeor, któremu zostaliśmy poleceni przez pewnego kupca, oddał nam do dyspozycji tego brata ze swego klasztoru w zamian za kwotę, co, oczywista, nie była skromna. Brata Wawrzyńca przedstawiono nam jednak dopiero na końcu i nieco zbyt późno. Weześniej już najęliśmy pewnego Maura z Grenady, Abdola, który mówił po hiszpańsku i oszukał nas przy zakupie prowiantu<sup>32</sup>.

Pewna wzmianka w innej relacji świadczy o tym, że argumenty finansowe warto wesprzeć argumentami natury etycznej: gdy w Krak de Montréal wspomniany już mistrz Thietmar wynajmuje, za pośrednictwem frankijskiej wdowy, Beduinów, którzy mają zaprowadzić go na górę Synaj, ci potwierdzają zawarcie umowy przysięgą na swoje Prawo (wątpliwość może budzić sformułowanie, że „dostarczą go na miejsce żywego lub umarłego...”, XI).

O korzyściach płynących z posiadania dobrego tłumacza, zdolnego zapewnić, oprócz językowej, także mediację kulturową, na własnej skórze przekonał się francuski pielgrzym podróżujący po Ziemi Świętej w ponad sto lat po bohaterach naszego artykułu. Jego opowieść przytoczę ze względu na malowniczość i wymowność:

Pragnąc uhonorować towarzyszącego mi janczara, pokazałem mu szklanicę i powiedziałem po włosku, że wypiję jego zdrowie. Gdy niosłem wino do ust, bom bardzo był spragniony, on zerwał się w wielkiej złości, chwytając za szablę i krzycząc do tłumacza w swym tureckim języku, że zamierza odebrać mi życie, bom z niego zakpił. Wbił we mnie straszny wzrok, oczy płonęły czerwieniejsze od koszenili, a iskry z nich szły większe niż z gorejących węgli. Ziomkowie jego nie mogliby pewnie patrzeć nań bez drżenia i lęku, a co dopiero ja.

<sup>32</sup> *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470–1471)*, Paris 1978, s. 211–213, cyt. za: R. Salicrú i Lluich, *Más allá de la mediación de la palabra: negociación con los infieles y mediación cultural en la Baja Edad Media* [w:] *Negociar en la Edad Media*, Barcelona 2005, s. 413.

Widząc go w takim gniewie, tłumacz wyjął mi z ręki szklanicę jeszcze pełną wina i podał janczarowi, a ów wypił duszkiem i uspokoił się nieco, po czym rzekł tłumaczowi, że nieraz towarzyszył chrześcijańskim pielgrzymom, ale że żaden nie uczynił mu takiego afrontu jak ja, którym udał, że częstuję go winem, zabrał mu je sprzed nosa i sam chciał wypić. Tłumacz, nieco bardziej ogłuszony od tego nieokrzesanego wojaka, przeprosił za mnie, wyjaśniając, że taki jest zwyczaj u chrześcijan, że piją zdrowie swych przyjaciół jeden do drugiego. Janczar ostygł i rzekł tłumaczowi, żeby mi nalał i żebym więc przepił do niego. Ja, którym nie ochłonał jeszcze z przerażenia, zapytałem tłumacza, czy mogę to uczynić bezpiecznie, a gdy potwierdził, wzniosłem drugi toast, za co janczar podziękował, kiwając głową z uśmiechem<sup>33</sup>.

Trzeci toast wędrowiec powinien był wznieść za zdrowie swojego tłumacza.

\*\*\*

Jak wynika z powyższego materiału, ślady świadomości językowej w średnio-wiecznym piśmiennictwie dotyczącym rycerzy i pielgrzymów są nikłe i rzadko wykraczają poza skąpe wzmianki. Ze wzmianek tych wyłania się rzeczywistość, w której *homo viator* bezustannie styka się z różnorodnością językową, tak w rodzinnej Europie, jak i poza jej granicami; kontynuowanie podróży, realizacja celu, niekiedy wręcz zachowanie życia zależą od porozumienia się z użytkownikami innych języków, lecz ze względów gatunkowych (autorzy eposów chętniej opisują walkę niż negocjacje) oraz historycznoliterackich (łacińskojęzyczni autorzy itinerariów nie wykazują zainteresowania językami „wulgarnymi”), różnorodność ta nie znajduje odzwierciedlenia w tekście. Iluzja „przezroczystości językowej” świata przedstawionego utrzyma się w dziełach literackich przez całe stulecia, natomiast w relacjach z podróży, począwszy od renesansu, scena komunikacji – trudnej! – z Obcym stanie się toposem, choć postać tłumacza jeszcze przez długi czas pozbawiona będzie kształtu i głębi.

#### **L'image de la conscience linguistique en Méditerranée médiévale dans les chansons de geste et les récits de pèlerinage**

Confrontés à la diversité linguistique après la chute de l'Empire romain, les habitants des pays romans du bassin méditerranéen ont recours à trois solutions connues depuis des siècles: apprentissage des langues communes, apprentissage de langues étrangères autres que la langue commune, recours aux services des interprètes. Les langues communes dans la région sont: latin pour l'éducation, l'Église, la diplomatie, les sciences; français pour la chevalerie; italien pour les voyages à la Terre Sainte; provençal pour la poésie. Seul le latin est enseigné à l'école. Dans

---

<sup>33</sup> *Le Pelerin veritable*, Paris 1615, cyt. za: *Écrire le voyage au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 2000, s. 68.



les chansons de geste, les mentions de cet état de choses sont rares. Les chevaliers espagnols s'avèrent plus polyglottes que leurs collègues français. La connaissance des langues étrangères est parfois considérée comme l'attribut d'un chevalier parfait. Les *latiniers* diplomatiques sont montrés comme des personnes de confiance, travaillant au tandem. Les fautes de langues deviennent une source du comique. Les récits de pèlerinages montrent la constitution, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, d'un personnel spécialisé de truchements, utiles au voyageur ou abusifs, médiateurs efficaces ou obstacles à la communication.



MARTA GIBIŃSKA-MARZEC

## UMIERANIE I ŚMIERĆ NA SCENIE JAKO POTENCJALNY ZNAK SCENICZNY W DRAMATACH SZEKSPIRA\*

### 1. ZAŁOŻENIA WSTĘPNE

Zagadnieniem, które mnie interesuje, jest funkcja tekstu dramatycznego jako projektu akcji scenicznej w odróżnieniu od określenia czy zdefiniowania tej akcji na scenie w konkretnej realizacji. Realizacja należy do reżysera, aktorów, scenografa itd. – wszyscy oni tworzą złożony tekst teatralny, w którym projekt zawarty w dramacie może być na różne sposoby przetworzony. A więc tekst dramatyczny traktuję jako komunikat werbalny, który jednakże projektuje możliwości oddziaływania na widza nie tylko przez to, co da się usłyszeć (lub nie usłyszeć), ale również przez to, co da się (lub nie) zobaczyć. Z tej racji, że potencjał teatralny tekstu musi brać pod uwagę ogromną liczbę możliwych sygnałów dla tworzenia świata przedstawionego, pragnę skupić się jedynie na zjawiskach ciszy i milczenia; traktuję je jako produkt językowy (bo zajmujemy się tekstem sztuki, a nie przedstawieniem), który otwiera możliwości kreowania różnych znaków na scenie. Oba te zjawiska zawęzę do przykładów projektowania scen umierania i śmierci.

Potencjał sceniczny tekstu próbuję ująć w świetle teoretycznych propozycji Jerzego Limona dotyczących tzw. piątego wymiaru w teatrze<sup>1</sup>. Chodzi tu o zasadnicze rozdzielenie aktora od postaci, którą gra, a w konsekwencji o perspektywę, w której świat materialny (teatru) i fikcyjny (świat przedstawiony) ukazują

---

\* Niniejszy tekst jest zmienioną i rozszerzoną wersją referatu przedstawionego w Stratford-upon-Avon w sierpniu 2008.

<sup>1</sup> J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006; idem, *The Fifth Wall: Words of Silence In Shakespeare's Soliloquies and Asides* [w:] *Shakespeare Jahrbuch 2008. Shakespeares Klingwelten*, Band 144, Bochum 2008, s. 47–65.

się jako dwa różne byty, ponieważ istnieją w innym czasie. Limon argumentuje, iż czas teatralny jest to „unikatowe połączenie realnej terażniejszości wykonawcy (i widza) z umowną terażniejszością świata fikcyjnego (przede wszystkim postaci)”, czyli, jak to Limon proponuje nazwać, „teraźniejszość przeniesiona”<sup>2</sup>. Teraźniejszość przeniesiona jest umowna i tylko pozornie zlewa się z terażniejszością aktora i widza: dzieją się w niej rzeczy, które, mając swoją przeszłość, dążą do skończonej przyszłości i w ten sposób tworzą akcję, którą śledzimy, ale która nie jest częścią naszego doświadczenia (naszego czasu). Rozróżnienie tych dwóch bytów jest kluczowe dla tworzenia realizacji teatralnej i otwiera ogromne możliwości zarówno dramaturgowi, który pisze dla teatru, jak i wykonawcy, który w tym teatrze tworzy, ponieważ ten piąty wymiar teatru, lub, jak czasem nazywa to Limon, „piąta ściana”, daje niezwykle efekty właśnie w momencie przekraczania, przechodzenia z jednego wymiaru w drugi. To, co zmysłowo – a więc oczami i uszami – odbieramy ze sceny, to materialne nośniki znaków, które wskazują na świat fikcyjny (przedstawiony), to znaczy taki, którego materialnie nie ma. Dobry dramaturg w swoim tekście musi chociaż częściowo zaprojektować takie możliwości tworzenia owych znaków, aby widz miał z czego modelować „to, co fenomenologicznie jawi się jako niepełne, szczątkowe, nieobecne czy nieadekwatne”<sup>3</sup>.

Cisza i milczenie to dwa zjawiska, które nieodłącznie związane są z brakiem języka, brakiem wypowiedzi. Różnica między nimi jest jednak zasadnicza: milczenie oznacza intencjonalny brak wypowiedzi, jest zatem jakby odwrotnością słów. Cisza to brak jakiegokolwiek sygnału akustycznego<sup>4</sup>. Oba te zjawiska mogą być zaprojektowane przez tekst dramatyczny jako możliwe, a czasem nawet konieczny element semiotycznej struktury przedstawienia.

Przeciętny czytelnik dramatu uważa, że tekst oferuje dialogi i monologi, które są sygnałami akustycznymi, przeznaczonymi dla ucha. Jednakże nie należy zapominać, że dobry tekst dramatyczny projektuje również sygnały przeznaczone dla oczu. Akcji na scenie słuchamy przecież i jednocześnie przyglądamy się jej. A dzięki piątej ścianie szereg znaków czy sygnałów materialnych przekłada się w specyficzny sposób na denotaty świata przedstawionego: można powiedzieć, że na scenie nigdy nie jest tak ciemno, żeby tej ciemności nie widzieć, ani nigdy nie jest tak cicho, żeby tej ciszy nie słyszeć. Jak twierdzi Limon<sup>5</sup>, to właśnie piąta ściana jest odpowiedzialna za to, że pantomima na scenie (czyli w terażniejszości mima i widza) może w rzeczywistości przedstawionej (czyli w terażniejszości przeniesionej) oznaczać słowa. Dla przykładu przywołam tu wskazówki dla pan-

<sup>2</sup> J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, s. 23.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>4</sup> Por. T. Krzeszowski, „” [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. W. Kubiński i in., Gdańsk 2000, s. 573–579; C. Benthien, *Tongue-tied speaking: Paradoxien des Nicht-Sagens und „Äusserungen” der Stille In William Shakespeares Sonnets* [w:] *Shakespeare Jahrbuch 2008*, s. 28–46.

<sup>5</sup> J. Limon, *The Fifth Wall*, s. 60–65.

tomimy w *Hamlecie*, gdzie tekst sztuki (didaskalium) przedstawienie zmienia na gesty aktora, które oznaczają w świecie przedstawionym wypowiedzi, np. „Królowa kłęka i wyznaje mu miłość” (III.2)<sup>6</sup>. Natomiast namiętny monolog wygłaszany przez aktora na scenie może przedstawiać ciszę towarzyszącą myśleniu postaci w świecie przedstawionym. Tak jest wielokrotnie w *Makbecie*, np. w scenie trzeciej pierwszego aktu. Ciemność w pierwszej scenie w *Hamlecie* czy też „ukryte w chmurach szczyty wież” w *Burzy* tak naprawdę są dźwiękami słów wypowiadanych przez aktora na scenie, a jednak w *Elsynorze* czy na wyspie *Prospera* (czyli w świecie przedstawionym) słowa, które są znakami wizualnymi na papierze, a akustycznymi na scenie, stają się denotatami: ciemnością lub szczytami wież, które „widzimy” oczyma wyobraźni.

Tak skomplikowana struktura systemu znaczeń (a raczej struktury systemu różnych kodów i ich transpozycji w realizacji teatralnej) kwestionuje prosty podział na to, co widać, i na to, co słychać na scenie. Studiowanie tekstu sztuki musi więc oznaczać uważne wczytywanie się w złożoną materię jego potencjału dramatycznego. Konwencjonalny podział na tekst główny i didaskalia nie odpowiada tak po prostu podziałowi na dźwięk i obraz w teatrze, lub precyzyjniej, na projektowanie znaków świata przedstawionego odpowiednio dla ucha i oka. Didaskalia mogą oczywiście sugerować to, co mamy zobaczyć w świecie przedstawionym, tak, jak słynna informacja w pierwszej scenie *Burzy* („*Wchodzą przemoknięci majtkowie*”), ale również mogą sugerować dźwięk, jak w tej samej scenie („*Okrzyk z głębi okrętu*”); mogą wreszcie sugerować i dźwięk, i obraz: „*A tempestuous noise of thunder and lighting heard*” (w tłumaczeniu usystematyzowane: „*Słychać huk gromu, błyskawica*”), gdzie w sposób omalże paradoksalny czasownik *heard* sugeruje i to, co słyszymy, i to, co widzimy: grom i błyskawicę. Podobnie, tekst projektowany dla aktora jako wypowiedź postaci zawsze może zawierać znaki akustyczne i wizualne. Kiedy więc Spodek (u Słomczyńskiego Dupek) zadziwiony swoim niezwykłym przeżyciem z Tytanią wyduka, budząc się: „Oko ludzkie nie słyszało, ucho ludzkie nie widziało” („*The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen*”, IV.1), paradoksalnie przedstawia siebie w sytuacji widza, który może widzieć dzięki słowom, a słyszeć poprzez ich brak. Ale jest to również sytuacja, w której może (a nawet powinien) znaleźć się uważny czytelnik dramatu, który ma i usłyszeć, i zobaczyć dzięki swojej lekturze.

---

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty ze sztuk Szekspira w tłumaczeniu M. Słomczyńskiego, z wydania W. Shakespeare, *Dzieła wszystkie*, Kraków 2004.

## 2. SŁOWO I AKCJA

Umieranie i śmierć zajmują w Szekspirowskich tragediach i kronikach miejsce centralne. A nawet w komediach jest miejsce dla takich momentów w akcji, żeby przywołać chociażby śmierć wiernego Antigonusa w *Opowieści zimowej*. Ale w komedii Szekspir przyjmuje dystans i planuje je nierzadko z prawie brechtowskim *Verfremdung*, co powoduje, że trzeba by zająć się tym zjawiskiem całkiem osobno. Tu skupię się na projektowaniu umierania i śmierci na scenie w tragediach i kronikach.

Zacznę jednak, przekornie, od śmierci Pyrama w groteskowej „tragedii do śmiechu” wystawionej z całą powagą przez ateńskich rzemieślników w *Śnie nocy letniej*. Ta oszalamiająca groteska stanowi swego rodzaju magiczne zwierciadło, w którym zobaczyć można praktykę inscenizacyjną i aktorską z czasów Szekspira właśnie dzięki temu, że cały pomysł oparty jest na (nie)zrozumieniu piątej ściany: obserwujemy aktora, który gra postać, która ma grać aktora, grającego jeszcze inną postać. Właśnie dlatego, że ateńscy rzemieślnicy nie rozumieją istoty piątego wymiaru teatru, tzn. podwójnej (a w wypadku sztuki w sztuce jeszcze bardziej zwielokrotnionej) struktury czasowej, „Tragedia Pyrama i Tysbe” daje nam możliwość wglądu w istotę reprezentacji na scenie.

Jak należy zaprojektować akcję odegrania samobójstwa? Co ma aktor robić i mówić?

Z jednej strony taki tragiczny moment musi mieć odpowiednią ekspresję werbalną, aby zadziałać na wyobraźnię i emocje widzów, z drugiej – aktor musi odegrać samobójstwo postaci, wykonać odpowiednią mimikę, gesty i ruchy, aby zasygnalizować, że właśnie „to” się dzieje; przejść przez wszelkie symptomy umierania, aby zakończyć bezruchem i ciszą martwego ciała. Aktor potrzebuje takiego materiału od dramaturga, aby móc przekonywająco odesłać widza do wyobrazonego cierpienia i śmierci (bo przecież aktor nie cierpi ani nie umiera). Spodek jako projekt postaci, która odgrywa inną postać, jest doskonałym materiałem studyjnym. Aktor grający Spodka, grającego Pyrama nad skrwawionym szalem swej ukochanej Tysbe, otrzymuje taki oto tekst:

Przybądźcie, lzy,  
A mieczu, ty  
W Pyramie zrób szczelinę.  
Tu lewa pierś  
W niej serce gdzieś, –  
(*Przebija się*)  
Tak ginę, ginę, ginę,  
Zginąłem ja,  
A dusza ma  
W niebiosach już ulata.  
Języku, zgaśnij,

Księżycu, zaśnij!  
(*Wychodzi Poświata Księżycowa*)  
Znikam, znikam ze świata.  
(*Umiera*)

Nie będę się tu rozwodzić nad sygnałami wersyfikacyjnymi i leksykalnymi, które same w sobie niosą wskazówkę dla tworzenia zarówno Spodka, jak i Pyrama. Pragnę się skupić na fakcie, że taki tekst projektuje jednocześnie sygnały dźwiękowe i wizualne, które są w stosunku do siebie tautologiczne: Spodek, mówiąc, „odgrywa” postać i jednocześnie objaśnia wykonywane odgrywanie. W oryginale ta tautologia jest jeszcze bardziej „widoczna”. Wers, w którym Pyramus przebija się, brzmi: „Thus die I, thus, thus, thus. (*stabs himself*)”. Licząc powtórzenie „thus”, możemy spodziewać się, że wbija sobie miecz cztery razy, za każdym razem informując nas o tym skrupulatnie. Cały monolog jest ilustracją przekonania, że przedstawienie umierania musi odbyć się słowem i gestem: widownia musi usłyszeć to, co ma zobaczyć, a przekonanie to wypływa z faktu nierozgraniczania (przez wszystkich zresztą rzemieślników-aktorów) struktur czasowych w przedstawieniu: aktor, który odgrywa Spodka, musi odegrać też jego przekonanie, że nic w teatrze nie jest „na niby”: grając Pyrama, on (Spodek jako postać-aktor, nie aktor rzeczywisty) staje się Pyramem, a wbijając miecz w swą lewą pierś, sam „umiera”, dokładnie nam to objaśniając. Dublowanie znaków słownych i gestykulacyjno-mimicznych jest wskazówką, że postać ze *Snu nocy letniej* (nieudolnie, bo nie rozumiejąc) zlewa się z postacią z tragedii o Pyramie i Tysbe<sup>7</sup>; ta nieudolność powoduje, że Szekspir niejako projektuje nasz odbiór: finezyjnie dokonana przez niego parodia nie pozwala nam ani przez moment uwierzyć w tę tragedię, ale pozwala za to uświadomić sobie, że nadmiar sygnałów może zniszczyć efekt przedstawienia. Oczywiście Szekspir planuje tu bezbłędnie efekt komiczny, w którym oczekujemy przesadnej deklamacji w połączeniu z przesadnym gestem. Ale można popatrzeć na to z innej strony. Czytając tekst, zauważamy, że didaskalium „*przebija się*” jest zupełnie zbędne dla zrozumienia akcji. Czyż wobec tego nie jest również zbędne odegranie tego wszystkiego przez aktora? Po co gest, jeśli jest tyle słów? Jeśli słowa mówią wszystko, a nawet więcej niż wszystko, wszelkie gesty aktora mogą więc nabrać zupełnie odwrotnej wartości semantycznej i z tragedii Pyrama robi się groteska. Świadomość koordynacji wszystkich kodów teatralnych potrzebnych w przedstawieniu musi więc towarzyszyć autorowi sztuki w pisaniu, a wykonawcy w przedstawieniu.

O tym, między innymi, mówi Hamlet do aktorów:

---

<sup>7</sup> Warto tu przy okazji napomknąć o tym, jak Tom Stoppard błyskotliwie wykorzystał umiejętne zlanie się aktora z postacią w sztuce *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1966) i pokazał, jak wiele dla przedstawienia znaczy to, co rozumie w danej chwili odbiorca.



Wygłoś swą przemowę [...] lekko i posuwicie. [...] A nie tnij przy tym powietrza ręką, o tak, lecz niechaj ruchy twe będą spokojne [...], podporządkuj słowa działaniu, a działanie słowom. (III.2; podkreślenie moje)

Tekst sztuki musi dać aktorom słowo, ale musi też założyć działanie z tym słowem związane. Elżbietańscy widzowie przychodzili „posłuchać” sztuki w teatrze, jednak oczekiwali również widowiska i szukali najlepszego miejsca, żeby zobaczyć, a nie tylko usłyszeć.

W swoim znakomitym studium poświęconym teatrowi elżbietańskiemu<sup>8</sup> Andrew Gurr w rozdziale „Audiences and Spectators” („Słuchacze i widzowie”) prezentuje elżbietańskie i jakobińskie poglądy na sprawę stosunku tekstu dramatu do przedstawienia teatralnego. Szczególnie skupia się na współczesnych polemikach oraz na dowodach pewnego pomieszania w kwestii tego, co dla recepcji teatralnej jest ważniejsze: zmysł słuchu czy zmysł wzroku. Gurr sugeruje, iż w początkach XVII w. można wyróżnić wyraźnie wzrastający nacisk na widowiskową stronę przedstawienia. Autorzy – przeważnie poeci – toczyli nieustanny bój o to, co ma być słyhać w teatrze, ich przeciwnikami byli artyści przygotowujący wygląd sceny i kostiumy, szczególnie w teatrach prywatnych i dworskich. Spór ten nie został jednoznacznie rozstrzygnięty, kiedy w 1642 r. zamknięto teatry. Teatr, bez względu na to, jak mocno upierałby się Inigo Jones przy widowiskowości, a także bez względu na to, jak pogardliwie wyrażałby się Ben Jonson o widzach, jest jednak, żeby użyć naszego współczesnego określenia, propozycją multimedialną, a przedstawienie swoistym hipertekstem. Zaś podstawową prawdą jest fakt, że sztuka teatru potrzebuje i oka, i ucha widza. Znamienne jest to, że Szekspir – największy poeta wśród dramaturgów, jak twierdzi Gurr, nie wiązał się zdecydowanie ze stronnictwem poetów w tym sporze. Arogancka Volumnia w *Coriolanie* próbuje pouczyć swego dumnego syna, jak zapewnić sobie przychyłność rzymskiego plebsu: „Pogódź się z nimi i ucałuj ziemię / Kolanem – bowiem najlepszą wymową / jest w takich sprawach działanie”, bowiem „oczy / Nieokrzesanych bardziej są uczone / Niżli ich uszy” (III.2). Zajmuje więc ona stanowisko podobne jak Inigo Jones w sporze z Benem Jonsonem. Ale nie Szekspir, który był nie tylko poetą i dramaturgiem, ale również aktorem, człowiekiem, który jak mało kto rozumiał istotę teatru, więc nie mógł zająć stanowiska po żadnej stronie. Obmyślając swoich ateńskich rzemieślników, wyposażył ich w mocno przesadzone przekonanie, że najważniejsze jest to, co widzowie widzą, żeby tylko wspomnieć problem z postacią lwa, który mógłby przestraszyć damy. Nie oznacza to jednak pogardliwego traktowania plebsu. „Wesoła i wielce tragiczna” sztuka o Pyramie i Tysbe celuje w ogólną ignorancję i nieznajomość sztuki teatru w całej jej złożo-

---

<sup>8</sup> A. Gurr, *Playgoing In Shakespeare's London*, Cambridge 1996.

ności. Więc, zamiast podążać tropem Gurra, który starał się dostrzec w dramaturgii Szekspira wzrastający czynnik wizualny, przyjmuję, że od pierwszych sztuk Szekspir pisze w przekonaniu, że zarówno dialogi, jak i monologi muszą stwarzać przestrzeń dla działania, a potencjał słowa musi być nakierowany na przynajmniej dwa zmysły jednocześnie: wzrok i słuch. W zwierciadle sztuki teatru nie ma miejsca na puszenie i miotanie się po scenie, czyli na marne aktorstwo; ale obok dobrego aktorstwa ważny jest też dobry tekst, na którym buduje się przedstawienie. Chodzi nie tylko o to, że Spodek jest marnym aktorem: tekst, który musi wygłosić, to trudny orzech do zgryzienia; niełatwo jest umierać, powtarzając na scenie „umieram” pięć razy...

Gdzie jest więc miejsce na ciszę i milczenie? Jeśli milczenie jest wpisane w dialog, wtedy staje się aktem intencjonalnym postaci i w ten sposób wchodzi w strukturę znaczeń planowanej akcji. Ale pamiętajmy, że brak słowa nieodmienne sugeruje jakiś znak wizualny: gest, wyraz twarzy, ruch, albo przeciwnie: nieruchomość, zastygły ruch, kamienny wyraz twarzy. Brak słów nie wymazuje postaci z pola sceny, często bardzo silnie podkreśla czyjąś obecność. A więc milczenie jest znakiem nie tylko dla uszu, ale także dla oczu. Szekspir był mistrzem w wykorzystywaniu milczenia i wskazywania na jego dwuznaczny charakter teatralny. Jak pisze Gary Taylor, „Sztuki Szekspira rodziły się na scenie. Zapewne miejscem poczęcia była »żywa kuźnia i pracownia myśli«, ale i tak miejscem, w którym należało te myśli przepracować, był teatr. Szekspir myślał w teatrach”<sup>9</sup>.

Czytanie sztuki oznacza więc niezmiennie szukanie wszelkiego potencjału performatywnego. Żle, jeśli czytając, tylko słyszymy słowo. I choć prawdą jest, że np. milczenia trzeba szukać wśród słów, jego waga ukaże się w pełni dopiero wtedy, kiedy zaczniemy, razem z Szekspirem, myśleć sceną.

### 3. UMIERANIE I ŚMIERĆ

Umieranie na scenie jest procesem zazwyczaj długim i widowiskowym, zawsze związanym ze słowem. Czy jest to umieranie spowodowane rozpaczą, bitwą, potyczką, morderstwem, bez względu na to, czy ofiara została otruta, zasztylowana, utopiona czy uduszona, werbalna część tego procesu jest w większości wypadków starannie wypracowana. Umierający musi wypowiedzieć swoje pożegnania, bronić swoich racji, przyznać się do winy, prosić o przebaczenie. A pozycja i funkcja postaci w świecie przedstawionym nadaje umieraniu odpowiednie

---

<sup>9</sup> G. Taylor, *Shakespeare's plays on renaissance stages* [w:] *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, red. S. Wells, S. Stanton, Cambridge 2002, s. 1. (Cytaty, jeśli nie podano inaczej, przełożyła M. G.-M.).

napięcie emocjonalne, przekładające się na współczucie, żal, strach, podziw, itd. Umieranie jest elementem narracji, stąd waga słowa – tego, co słyszymy. Ale umieranie jest też często ważnym punktem zwrotnym akcji na scenie i wymaga odpowiedniego grania. Daje aktorowi szansę na popis, a więc i na widowisko. Milczenie i cisza nie mogą odegrać tu większej roli. Mogą one zaistnieć po stronie świadków umierania. Ich niema obecność może wejść w strukturę znaczeń sceny umierania w bardzo znacznym stopniu. Ale umierający bohater musi mówić.

Inaczej, gdy mamy do czynienia ze śmiercią. Śmierć jest niema, cicha, milcząca. Jedyny sposób na „zagranie” śmierci to pokazanie martwego ciała. A to oznacza, że pokazujemy ciszę i milczenie. Śmierć oznacza niemożność mówienia, ale też szok świadków, często przekładający się na ciszę; nieodwracalny brak słów, podobnie jak brak ruchu, jest znakiem braku życia w postaci. To milczenie i cisza stoją często w ostrym kontraście z tym, co było albo jest mówione, z hałasem słów, gestów i ruchów wokół śmierci. A jednocześnie milczenie śmierci staje się jednym z najgłośniejszych znaków przedstawienia, nieruchome ciało – centralnym punktem obrazu scenicznego. Aby śmierć miała zamierzony efekt na scenie, musi być zaprojektowana jako wyrazisty znak dla oczu i uszu.

Moimi przykładami na projektowanie umierania i śmierci na scenie są sceny z pierwszej części *Henryka VI* oraz z *Króla Leara*.

Wielka scena śmierci Talbota (*Henryk VI*, cz. I, IV.7), bohaterskiego generała straconej sprawy angielskiej we Francji, jest przykładem jednej z najwcześniejszych w całym kanonie Szekspirowskim prób przedstawienia umierania i śmierci na scenie. Uderzającą cechą tej sceny jest mocne zakotwiczenie w języku. Jest to scena wyjątkowo „rozgadana”. Akcja nie obfituje w dramatyczne epizody: stary Talbot wchodzi wsparty o sługę, słaniając się, by potem w szczegółach opowiedzieć o bitwie i śmierci swego syna. Kiedy ciało syna zostaje wniesione, wie dzie z nim wyimaginowany dialog, potem bierze je w ramiona i dopiero wtedy umiera.

Wchodząc, Talbot mówi: „Gdzie drugie życie me? Moje skończone”. Ale to nie o sobie i swoim umieraniu chce Talbot mówić. Jest to wstęp do narracyjnego monologu, który, w świetle analizy piątego wymiaru, przenosi nas nie tylko w inną przestrzeń, ale również w inny czas, czas przeszły w stosunku do przeniesionego czasu teraźniejszego postaci. W tym innym, podwójnie przeniesionym czasie rozgrywa się bitwa, młody Talbot daje dowody męstwa, po czym ginie. Język pozwala nam „zobaczyć” syna „strasznego jak lew wygłodniały, [...] srogi i wspaniały”, który walcząc z wściekłością, zostaje zatopiony przez „krwi morze”. Tekst sztuki planuje dwie różne akcje: aktor odgrywający postać Talbota pokazuje starego, zrozpaczonego żołnierza i ojca, ale sama postać (oczywiście ustami aktora) odsyła nas gdzie indziej. I odsyłając nas na pole walki, tym samym „zatrzymuje” akcję własnego umierania.

Koniec monologu zbiega się z wejściem żołnierzy niosących ciało młodego Talbota. Sługa przerywa potok słów umierającego generała: „O, spójrz, to syna twego, panie, niosą”. W tym momencie tekst planuje dwie rzeczy. Jedna to zlanie się dwóch akcji i dwóch czasów w świecie przedstawionym w jedno. Druga, w wymiarze realnym przedstawienia, to konfrontacja dwóch znaków: mowy i milczenia, dźwięku słów i ciszy śmierci. Ta konfrontacja trwa aż do śmierci generała, który, zanim umrze, wygłasza jeszcze jeden sążnisty monolog. Można więc powiedzieć, że tekst dramatyczny projektuje obraz śmierci oraz elokwencję umierania. Milczenie martwego ciała i słowa umierającego są znakami akustycznymi, ale nie mniej mocno zaprojektowane są znaki wizualne. Oglądać mamy bowiem jednocześnie śmierć i umieranie; nieodwracalny fakt stanowiący o tragicznym aspekcie wydarzeń i proces dążący do tego samego nieodwracalnego momentu ostatecznej ciszy i bezruchu. Tekst oferuje aktorom materiał, który przekazany odbiorcy w formie znaków scenicznych, pozwoli na wyobrażenie nie tylko tragizmu tego momentu w świecie przedstawionym, ale i na refleksję nad istotą życia i śmierci. Widok nieruchomego ciała i jego milczenie/cisza stanowią efektowną kodę dla pełnego „wrzasku i furii” monologu starego Talbota, ale jest to jednocześnie ten moment, w którym realizatorzy przedstawienia mogą przełożyć, czy może ściślej, zaproponować widzom przełożenie zdarzeń świata przedstawionego na doświadczenie realne. To właśnie może być taki moment przenikania piątego wymiaru.

Mimo to całościowy efekt projektu jest nieco rozchwiany, nie do końca spójny. Drugi monolog Talbota, zwrócony częściowo do śmierci, częściowo do syna, wprowadza elementy akcji, która, po pierwsze, znów odsuwa na dalszy plan umieranie Talbota, po drugie, przenosi akcję do wymiaru retorycznego obliczonego na patos (to w apostrofie do śmierci), po trzecie, poprzez formę fikcyjnego dialogu ojca z synem, tworzy w świecie przedstawionym alternatywny świat wyobrażony, znów w podwójnym, ale innego rodzaju przeniesieniu – jest to bowiem czas niemożliwy:

Mów i ja [śmierć] wydrwij, chce, czy nie chce ona.  
Ujrzyj w niej wrogie Francuza znamiona.  
Jakby uśmiechnął się, że gdyby była  
Ta Śmierć Francuzem, już by dziś nie żyła<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Podkreślenie moje. W oryginale wiersz ma wyraźniejsze cechy dialogu:

Poor boy, he smiles, methinks, as he should say  
“Had death been French, then death had died today”.

Wszystkie angielskie cytaty z *Henryka VI* pochodzą z wydania *The Oxford Shakespeare. Histories*, red. S. Wells, G. Taylor, Oxford 1994.

Język staje się głównym znakiem narracyjnym, akcja sceniczna zostaje zawężona do mówienia i choć aktor może, mówiąc do martwego ciała, odegrać swoisty dialog, pozostanie on w prawie groteskowym kontraście do milczenia martwego ciała. Słowa (nie zapominajmy o patetycznej apostrofie do śmierci) i obraz nie tworzą razem poruszającego projektu. Dopiero kiedy Talbot bierze w ramiona ciało syna („Mam już czego chciałem, / Gdy go ramieniem w grobie opasałem”<sup>11</sup>), milknie ostatecznie, co oznacza, że i on umarł. Dopiero w tym momencie słowo i akcja, dźwięk, gest i cisza stają się spójnym projektem śmierci i umierania. Można by powiedzieć, że akcja umierania tak naprawdę odbywa w czasie ostatnich słów Talbota i jego ostatniego gestu, a jego dwie tyrady w połączeniu z widokiem nieruchomego i niemego ciała tworzą razem rodzaj emblematu przedstawiającego patetyczny obraz bohaterstwa wojennego.

Podsumowując: ta mocno werbalna strona widowiska „śmierć Talbota” odpowiadała w dużej mierze oczekiwaniom odbiorców w teatrze, przychodzili oni bowiem „posłuchać” sztuki. Ale tekst dostarcza nam też informacji o tym, jak bardzo dramaturg był świadomy procesu budowania wielowarstwowego świata przedstawionego poprzez projektowanie złożonej struktury różnych znaków scenicznych. Tekst ten pokazuje również, że równowaga i harmonia tych sygnałów nie została jeszcze do końca przemysłana.

Scena umierania i śmierci w *Królu Learze* (V.3) jest pod wieloma względami podobna do sceny z *Henryka VI*, a jednak zupełnie inna. Ojciec trzymający w ramionach martwe ciało własnego dziecka jest pierwszym, a nie ostatnim, wizualnym sygnałem tej sceny. Śmierć Kordelii jest obecnością na scenie, milczenie i nieruchomość jej ciała są równie mocnymi znakami, co mowa i ruch. Więcej, postaci wokół tej pary bohaterów wypowiadają na początku kwestie, które podkreślają tylko, iż milczenie jest jedyną możliwą reakcją na śmierć. Kent mówi: „Czyż to koniec świata?”, Edgar: „Lub widok równie straszny”, a Księżę Albany wykrzykuje: „Ach ruń niebo, I zniknij!”<sup>12</sup> Język staje się nieadekwatny w stosunku do doświadczenia. W tym kontekście lament Leara nabiera cech, które nazwałabym prawie behawioralnymi:

---

<sup>11</sup> I have what I would have,  
Now my old arms are Young John Talbot's grave.

<sup>12</sup> W oryginale brak słów jest wyrażenie oddany przez wykrzykniki nie do końca powiązane w składny lament:

Kent. Is this the promised end?  
Edgar. Or image of that horror?  
Albany. Fall and cease!

Przekład Słomczyńskiego niepotrzebnie próbuje te wypowiedzi skleić w sensowną całość.

Wszystkie angielskie cytaty z *Króla Leara* pochodzą z wydania *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. King Lear*, red. K. Muir, London 1980.

O wyjcie, o wyjcie, wyjcie! Wyjcie ludzie  
 Kamienni! Gdybym miał wasze języki  
 I oczy, użyłbym ich, aby rozbić  
 Sklepienie niebios<sup>13</sup>.

Zamiast, jak u Talbota, retorycznej apostrofy do śmierci, tu dramaturg wkłada w usta postaci dosłowne wykrzyczenie rozpacz i prawie apokaliptyczny bunt przeciwko tej śmierci. W oryginale jest ten efekt o wiele mocniejszy, ponieważ słowo „howl” funkcjonuje jako rzeczownik i czasownik. Nie zostaje więc zawężone, jak to się dzieje w przekładzie, do czasownika w formie imperatywu 2. osoby liczby mnogiej i może stać się po prostu wyciem. W ten sposób interpretowało ten wers wielu słynnych aktorów, dając postaci Leara rozpacz, której wyrażenie przekracza możliwości ekspresywne języka. Ciało martwe i milczące w objęciach ciała miotanego wyjąłym bólem. To pierwsza, uderzająca cecha projektu dramatycznego tej sceny.

Jak już wcześniej wspomniałam, umieranie to proces, który wymaga ekspresji językowej. Cios, który otrzymuje Król Lear, jest ciosem śmiertelnym. Król Lear, podobnie jak Talbot, w swoich ostatnich chwilach kieruje całą uwagę na martwe dziecko. Ale tym razem poprzez jego słowa Szekspir dramatyzuje emocjonalne stany Leara, które stają się zasadniczą akcją tej sceny. Psychologiczna warstwa postaci rysuje się m.in. przez zadziwiającą, jakby „odwróconą” logikę akcji werbalnej: Lear najpierw akceptuje śmierć Kordelii –

Odeszła na zawsze.  
 Umieć odróżnić żywych od umarłych.  
 Martwa jak ziemia.

Ale zaraz potem wstępuje w niego nadzieja, że może jeszcze Kordelia oddycha:

Użycie zwierciadła.  
 Jeśli jej tchnienie mgłą pokryje kryształ,  
 Znak to, że żyje. [...]  
 Piórko zadrgało, żyje!  
 Jeśli to prawda, odkupi mi ona  
 Wszystkie cierpienia,

aby w sekundzie przerodzić się w furie i przekleństwa wobec faktu śmierci Kordelii:

Śmierć wam, wam wszystkim, mordercy i zdrajcy!

---

<sup>13</sup> Howl! Howl, howl! O, you are men of stones!  
 Had I your tongues and eyes, I'd use them so  
 That heaven's vault should crack.

Warto zaznaczyć, że w wersji Quarto tekst powtarza „howl” cztery razy.

oraz w bezsilę i rozpoznanie własnej starości:

Ongi mym lekkim i kąśliwym mieczem  
Byłbym ich przegnał, lecz dziś jestem stary  
I osłabiony troskami<sup>14</sup>.

Monolog Leara nie stanowi jednej zblokowanej mowy; jest rozczłonkowany, wpisane są w niego wypowiedzi innych postaci, przede wszystkim wiernego Kenta, który teraz właśnie daje się Królowi rozpoznać. Ale to rozbieżność monologu Leara jest właściwie pozorne, bowiem słowa Leara są znakiem ciągłej akcji dramatycznej, która rozgrywa się wewnątrz postaci. Lear przechodzi z jednego stanu emocjonalnego w drugi, a kolejne fazy są zogniskowane na śmierci Kordelii. Tu milczenie i nieruchomość Kordelii oraz gesty i mowa Leara wchodzą w rzeczywisty dialog i tworzą na scenie możliwości zagrania nadziei, rozpacz, wściekłości i bezradności wobec śmierci. Milczenie i słowa, martwa cisza i głośna akcja tworzą razem doskonały system znaków, które można na różne sposoby urzeczywistnić w realizacji teatralnej. Najlepszym przykładem, który pozwala uzmysłowić sobie doskonałość tego projektu scenicznego, jest moment, kiedy Lear mówi o drgającym piórku; tekst nie sugeruje, że Lear ma to piórko albo że patrzy na nie, albo że cokolwiek widzi. Aktor czy reżyser mają tu dużo różnych możliwości do wyboru. Ale ruch piórka jest częścią akcji, bo istnieje w umyśle postaci: dla Leara jest doświadczeniem w tym momencie, w którym o nim mówi.

Ostatnie chwile Leara są natomiast uderzająco mało werbalne. Język nie dyktuje gestów, ale zmierza do ostatecznej ciszy. Ostatnie słowa Leara:

Proszę, odepnij guzik, dzięki, panie.  
Czy widzisz? Spójrzcie na nią! Spójrzcie! Wargi!  
Tam spójrzcie! Spójrzcie!<sup>15</sup>

14

She's gone forever.  
I know when one is dead, and when one lives;  
She's dead as earth. [...]  
Lend me a looking glass;  
If that her breath will mist or stain the stone,  
Why, then she lives. [...]  
This feather stirs; she lives! [...]  
A plague upon you, murderers, traitors all! [...]  
I have seen the day, with my good biting falchion  
I would have made them skip: I am old now,  
And these same crosses spoil me.

15

Pray, undo this button: thank you, Sir.  
Do you see this? Look on her, look, her lips,  
Look there, look there!

W wersji Quarto po słowach „thank you, Sir” wpisany jest jęk „O, o, o, o!”



w bardzo niewielkim stopniu kierują uwagę na jego własną słabość, na jego odcho-  
dzenie – tylko to odpięcie guzika stanowi jeden mocny sygnał werbalny i wizualny,  
że coś się dzieje z nim i wokół niego. Sam Lear jest skoncentrowany na nadziei,  
że Kordelia żyje. Widzi, umierając, jej wargi; poruszające się? Sama śmierć jest  
bezgłówna. Ostatnie słowa Leara w dużej mierze tę bezgłowność budują. Odcinając  
uwagę od jego własnego ciała (co nie znaczy, że aktor grający śmierć Leara musi  
być wpatrzony w Kordelię), ponieważ ostatnie chwile życia Leara skoncentrowane  
są na tym, co widzi on okiem umysłu czy wyobraźni. Jednocześnie to odciągnię-  
cie uwagi jest sygnalizowane ruchem i gestami innych postaci (aktorów na scenie)  
skupionymi właśnie na Learze – akcja w rzeczywistości przedstawionej odbywa  
się w dwóch planach: w świadomości umierającego Leara i na zewnątrz, wokół  
niego. Śmierć nie jest akcją. Jest momentem, w którym nic już dzieć się nie może.  
Śmierć jest końcem umierania dla świadków tego momentu.

Scena śmierci Króla Leara projektuje świat przedstawiony, w którym rzeczy-  
wistość przeniesiona nie zostaje rozszczępiona na „możliwą” i „niemożliwą”: w tej  
samej rzeczywistości równolegle planowane są dwie akcje. Pierwsza to akcja,  
w której biorą udział wszystkie obecne postaci (Kent, Edgar, Albany, dowolna  
liczba statystów dodana przez realizatora); obserwują oni dramat Leara i jego  
umieranie niejako z zewnątrz, działają słowem i gestem, ale tylko towarzyszą  
Learowi. Druga akcja ma miejsce wewnątrz postaci: cierpienie i umieranie Króla  
Leara jest jego wyłącznym doświadczeniem, które on komunikuje (słowo i gest),  
ale którego nikt obecny nie może „wziąć w siebie”. W ten sposób tekst projektuje  
to, co jest najtrudniejszym egzystencjalnym wymiarem umierania i śmierci: każdy  
musi doświadczyć tego sam.

*Król Lear* jest tragedią trudną. W historii recepcji tej sztuki zmagano się z jej  
barokowym charakterem, propozycjami drastycznie realistycznego okrucieństwa,  
mało zrozumiałymi elementami szaleństwa i groteski, wreszcie z wizją tragiczną,  
która zdaje się zaprzeczać możliwości arystotelesowskiej *katharsis* i nie niesie  
żadnego pocieszenia w ramach konwencji poetyckiej sprawiedliwości. Przedsta-  
wione tu spojrzenie na tekst nie ma ambicji „wielkiej interpretacji”. Jest natomiast  
próbą takiego czytania tekstu sztuki, która, śledząc to, co nazwałabym „projek-  
tem warsztatowym”, wiedzie do zrozumienia istotnej sztuki dramatu: nie jest to  
tekst, który może być traktowany jedynie jako tekst poetycki, ale też nie może być  
wyłącznie „scenariuszem” realizacji teatralnej.

Limon przestrzega przed czytaniem „teatru wyłącznie poprzez analizę lite-  
racką tekstu”, bo może to prowadzić do „nieporozumień i zafałszowań interpre-  
tacyjnych”<sup>16</sup>. Ja proponuję literackie czytanie dramatu z perspektywą potencjalnej  
(potencjalnych) realizacji teatralnych, po to, aby zrozumieć (usłyszeć i zobaczyć)  
więcej i lepiej.

---

<sup>16</sup> J. Limon, *Pięty wymiar teatru*, 37–38.



### **Dying and Death on the Stage as a Potential Theatrical Sign in Shakespeares' Plays**

The article takes two death scenes (Talbot's in *I Henry VI* and Lear's in *King Lear*) as focus for the discussion of the way dramatic texts design or imply a possible action on stage. The methodological assumptions follow a theoretical proposition of Jerzy Limon (*Pięty wymiar teatru*, Gdańsk 2006) which allows for a crucial division between actor and character, the reality of the stage and the reality of the fictional world. The concept of the division – “the fifth wall” – allows for an analysis of the text's potentiality which in the present paper is concentrated on the way silence is employed as a meaningful element of the potential performance.

ELŻBIETA MAŃCZAK-WOHLFELD

**UWAGI NA TEMAT  
SŁOWNIKA ZAPOŻYCZEŃ ANGIELSKICH  
W POLSZCZYŹNIE**

Wydawnictwo Naukowe PWN rozpoczęło wydawanie nowej serii słowników, a mianowicie leksykonów zapożyczeń z określonego języka. Dotychczas ukazała się pierwsza publikacja z tej serii – jest nią *Słownik zapożyczeń niemieckich w polszczyźnie* pod redakcją Marka Łazińskiego<sup>1</sup>. Z kolei mnie zaproponowano redakcję naukową leksykonu zapożyczeń angielskich. W związku z tym otrzymałam do weryfikacji materiał zawierający kwalifikatory *ang.* bądź *amer.*, który został zawarty w trzech PWN-owskich słownikach. Są to: *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*<sup>2</sup> – WSWO, gdzie znalazło się 3698 interesujących nas haseł, *Słownik wyrazów obcych PWN*<sup>3</sup> – SWO z 350 anglicyzmami, i wreszcie *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*<sup>4</sup> – USJP uwzględniający 126 pożyczek angielskich, co oznacza, że otrzymałam do analizy 4574 artykuły hasłowe. Liczba haseł we wspomnianych słownikach jest bardzo różna, co wynika z tego, iż uznano, że jeżeli wyraz figuruje w WSWO, to już się go powtórnie nie wymienia w pozostałych dwóch. Jak pokazała praktyka, w niektórych wypadkach doszło do powtórzeń (zob. uwagi niżej).

Zostałam poproszona o skorygowanie materiału, a więc: 1. o ustalenie, czy przedstawiony korpus zawiera rzeczywiste anglicyzmy; 2. o stwierdzenie, czy etymologie anglicyzmów są właściwe. Dodatkowo z własnej inicjatywy w paru miejscach

---

<sup>1</sup> Warszawa 2008.

<sup>2</sup> Red. M. Bańko, Warszawa 2003.

<sup>3</sup> Red. B. Pakosz, E. Sobol, C. Szkiłdź, H. Szkiłdź, M. Zagrodzka, Warszawa 1955.

<sup>4</sup> Red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

dodałam nowe zaświadczone w dzisiejszej polszczyźnie znaczenia, np. *cracking* reg. krak. ‘wulgarnie zachowanie typowe dla części Brytyjczyków przyjeżdżających do Krakowa’, *hardcore* ‘duża trudność’, ‘ekstremalne lub intensywne przeżycie’ czy *zombie* ‘komputer zainfekowany wirusem, pozwalający na używanie go bez wiedzy właściciela’.

Analizując zebrany materiał, doszłam do wniosku, iż przede wszystkim należy wyeliminować sentencje, które są znane jedynie osobom dobrze znającym angielski, np.

A cat may look at the king. (SWO)  
All is well that ends well. (SWO)  
Empty barrels make the most sound. (WSWO)

Jeszcze bardziej kuriozalne wydawało się uwzględnienie łacińskich sentencji, które zostały wypowiedziane przez znaną anglojęzyczną osobę, np.

Bellum omnia contra omnes. (WSWO)

Powiedzenie to przypisuje się T. Hobbesowi (1589–1679), który użył go w relacji do stosunków panujących w społeczeństwach pierwotnych.

Przed przystąpieniem do analizy pozostałego materiału należało odpowiedzieć na pytanie dotyczące definicji terminu *zapożyczenie* (*angielskie*). Jak wiadomo, w językoznawstwie przyjmuje się dwa częściowo wykluczające się sposoby jego określenia. Otóż jest rzeczą bezsporną, że w naszym wypadku pierwowzór *zapożyczenia angielskiego* powinien się cechować angielską fonologią i morfologią. Natomiast pożyczki mogą przenikać do języka biorcy wprost z angielszczyzny lub przez medium innych języków, jak też przedostawać się do języka biorcy, a więc do polszczyzny, przez angielski<sup>5</sup>. Z kolei inni lingwiści<sup>6</sup> za źródło *zapożyczenia* uznają tylko ten język, z którego dany wyraz dostał się bezpośrednio do języka biorcy. W związku z tym, że to drugie podejście uważam za słuszniejsze, takie

---

<sup>5</sup> Por. np. J. Fisiak, *Złożony kontakt językowy w procesie zapożyczania z języka angielskiego do polskiego*, „Język Polski” 1962, nr 41, s. 138–139; R. Filipović, *Some problems in studying English elements in European languages*, „Studia Anglica Posnaniensia” 1972, nr 4, s. 141–158; M. Basaj, *Wpływy obce na polszczyznę w sześćdziesięcioleciu* [w:] *Język i językoznawstwo polskie w sześćdziesięcioleciu niepodległości (1918–1978)*, red. J. Rieger, M. Szymczak, Wrocław 1982, s. 41–46; B. Walczak, *Rola desygmatu w badaniach nad zapożyczeniami*, „Sprawozdania – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Filologiczno-Filozoficzny” 1979–1981, nr 97–99, s. 270–273.

<sup>6</sup> Np. W. Cyran, *Mechanizm zapożyczania wyrazów w języku polskim*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1974, nr 20, s. 23–37; T. Kuroczycki, W.K. Rzepka, *Zapożyczenia leksykalne z języka rosyjskiego we współczesnej polszczyźnie pisanej*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 10, s. 107–115; *A Dictionary of European Anglicisms. A Usage Dictionary of Anglicisms in Sixteen European Languages*, red. M. Görlach, Oxford 2005 (wyd. 2).

pożyczki, jak *chuligan* < ang. *hooligan*, *kombajn* < ang. *combine* w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, które przedostały się do polszczyzny za pośrednictwem rosyjskiego, czy wyraz *befszyk*, który zasilił słownictwo języka polskiego przez medium niemieckiego, zostały wyeliminowane. Natomiast za anglicyzmy uznaję te słowa, które dostały się do języka polskiego bezpośrednio z angielskiego, np. *budżet*, lub też za pośrednictwem angielszczyzny, a na ogół pochodzą z tzw. języków egzotycznych, np. *mokasyn* < angonk. *mockasin* / *makisin*.

W trakcie analizy haseł zawartych w trzech wyżej wymienionych leksykonach, które miały dać podstawę do ułożenia słownika zapożyczeń angielskich w języku polskim, okazało się, iż w opublikowanych leksykonach znajduje się wiele błędów. Opierając się na arbitralnie wybranych hasłach rozpoczynających się na literę *K*, pragnę je pokrótce przedstawić. Otóż w WSWO figuruje 317 wyrazów, w SWO – 35, ale w istocie 30, gdyż 5 zostało odnotowanych w WSWO. Z kolei w USJP znajduje się 7 anglicyzmów, ale w rzeczywistości zaledwie 4, gdyż 3 wymieniono w WSWO, co w sumie daje 351 jednostek poddanych dalszym rozważaniom.

Pierwszy etap mojej pracy polegał na sprawdzeniu, czy jednostki leksykalne odnotowane pod literą *K* są faktycznie wyrazami używanymi w angielszczyźnie, o czym można się przekonać, sprawdzając, czy figurują one w trzech wybranych dużych leksykonach języka angielskiego, a więc zawierających około 100 000 haseł: *The Concise Oxford Dictionary of Current English*<sup>7</sup>, *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*<sup>8</sup>, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*<sup>9</sup>. O ile pierwszy ze wspomnianych leksykonów został stosunkowo dawno wydany, ale w dalszej fazie badań służył przede wszystkim do sprawdzania etymologii pożyczek (a te, jak wiadomo, są powielane w kolejnych wydaniach), to był on istotny ze względu na odnotowanie w nim bardziej specjalistycznego słownictwa. *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners* z kolei cechuje się tym, że zawiera definicje oparte na Word English Corpus, liczącym 200 mln wyrazów, materiałach z zakresu English Language Teaching, a także na korpusie błędów popełnianych przez uczących się angielskiego. Natomiast *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* został oparty na miliardowym Cambridge International Corpus języka mówionego i pisanego, jak również na 30 milionach danych wskazujących na błędy popełniane przez zdających egzaminy z języka angielskiego tzw. Cambridge.

Otóż okazało się, że wśród 351 wyrazów rozpoczynających się na literę *K*, 27 angielskich pierwowzorów nie zostało odnotowanych w trzech wyżej wymienionych angielskich leksykonach, co świadczy o ich bardzo specjalistycznym charakterze. A oto dziesięć przykładów takich haseł:

<sup>7</sup> Red. R.A. Allen, Oxford 1995.

<sup>8</sup> Oxford 2002.

<sup>9</sup> Oxford 2008.

**kainita** w zn. 1: -nitów, *mos, blp*; w zn. 2: -nity, -nicie, *lm* -nici, *mos. odm jak ż 1*. **kainici** gnostycka grupa religijna, uznająca biblijnego Boga za złą moc, czcząca osoby przedstawione w Biblii jako przeciwnicy Boga, np. Kaina i Judasza, działająca w II w. **2.** członek tej grupy religijnej

⟨ang. *cainite*, od *Cain* ‘Kain’⟩

**kaloryzować** -zuje, *ndk • techn.* dokonywać kaloryzacji przedmiotów metalowych  
⟨ang. *calorize*, od łac. *calor* ‘ciepło’⟩

**kalakut** -kuta, -kucie, *lm* -kuty, *mzw • zootechn.* kogut indyjskiej rasy kur  
⟨od *Calicut*, ang. nazwa portu w Indiach⟩

**kamfen** -nu, -nie, *mrz, blm • chem.* węglowodór nienasycony z grupy terpenów, biała, krystaliczna substancja o zapachu kamfory, otrzymywana z olejków eterycznych lub syntetycznie, używana do aromatyzacji produktów technicznych  
⟨ang. *camphene*, od *camphor* ‘kamfora’⟩

**kingston** -nu (lub -na), -nie, *lm* -ny, *mrz 1. mors.* zawór w dnie statku, umożliwiający szybkie wypuszczenie wody morskiej do wnętrza kadłuba w celu zasilania nią systemów okrętowych, np. przeciwpożarowego **2. środ.** ubicacja na statku lub jachcie

⟨ang. *Kingston*⟩

**koarktacja** -cji, *ż, blm • med.* zwężenie światła aorty lub tętnicy

⟨ang. *coarctation*, z łac. *coarctatio* ‘ściśnięty’⟩

**kobalamina** -ny, -nie, *ż, blm • biochem.* związek organiczny niezbędny do syntezy hemoglobiny i wytwarzania erytrocytów w organizmie; witamina B<sub>12</sub>

⟨ang. *cobalamin*⟩

**komitologia** -gii, *ż, blm •* w Unii Europejskiej: mechanizm konsultacji Komisji Europejskiej ze specjalnymi komitetami przedstawicieli administracji narodowych, w zakresie przepisów wykonawczych do uchwalonych aktów prawnych  
⟨ang. *commitology*, od fr. *comité*⟩

**kortyzol** -lu, *mrz, blm • fizjol.* jeden z hormonów wytwarzanych przez korę nadnerczy, należący do kortykosteroidów, najaktywniejszy z nich, wpływający na przemianę cukrów, białek oraz tłuszczów – **kortyzolowy**

⟨ang. *cortisol*, od łac. *cortex* ~*ticis* ‘kora’⟩

**kwantyl** -la (lub -lu), *lm* -le, -li, *mrz • mat.* w statystyce: parametr służący do syntetycznego opisu danej populacji lub rozkładu prawdopodobieństwa – **kwantylowy**

⟨ang. *quantile*, od łac. *quantum* ‘ile’⟩

Inny mankament dotyczy czterech haseł, które wprowadzie odnotowano w słownikach angielskich, ale w innym, nie tak specjalistycznym znaczeniu. Są to:

**kand** -du, -dzie, *mrz, blm •* pokarm dla pszczoł, przyrządzony z miążskiego cukru i roztopionego miodu, podawany matkom pszczelim w razie konieczności dokarmiania

⟨ang. *candy*⟩

**king** -gu, *mrz*, *blm* • *włók*. gęsta ubraniowa tkanina wełniana z dwubarwnej przędzy, o splocie płóciennym z prawej strony i skośnym z lewej

⟨ang. *king(-cloth)*⟩

**kipa III** -y, -ie, *ż* • armatorska jednostka ładunku bawełny (= 453,59 kg)

⟨ang.-amer. *kip*⟩

**kondemnować I** -nuje, *dk* lub *ndk* • *mors.* uznać statek za niezdatny do żeglugi z powodu zużycia lub uszkodzenia niekwalifikującego się do naprawy

⟨ang. *condemn*⟩

Jak już wyżej wspomniano, *The Concise Oxford Dictionary of Current English* służył za podstawę do ustalenia pochodzenia angielskich pierwowzorów. Nie można było bowiem opierać się na polskich słownikach etymologicznych, gdyż po pierwsze, jest ich stosunkowo niewiele<sup>10</sup> i nie wszystkie zostały ukończone<sup>11</sup>, a po drugie, i daleko ważniejsze, nie obejmują one nowszych jednostek leksykalnych, a do takich bez wątpienia należy zaliczyć anglicyzmy. Jak bowiem pisze Boryś:

Do słownika weszły przede wszystkim wyrazy rodzime oraz wybrane zapożyczenia z innych języków, głównie zapożyczenia wczesne, średniowieczne, które nieraz dla użytkownika języka polskiego nie mają znamion wyrazu obcego pochodzenia. Zamieszczone są także wybrane zapożyczenia późniejsze, zwłaszcza z innych języków słowiańskich, które mogłyby uchodzić za wyrazy rodzime. Powodem umieszczenia w słowniku nowszych zapożyczeń bywa też homonimia z wyrazem innego pochodzenia, zwłaszcza z wyrazem rodzimym. Inne, liczne w dzisiejszej polszczyźnie zapożyczenia może czytelnik znaleźć w każdym z dostępnych słowników wyrazów obcych<sup>12</sup>.

Niemniej jednak, jak przekonuje analiza trzech słowników PWN-owskich, zamieszczone etymologie budzą pewne zastrzeżenia i stąd zaistniała konieczność odwołania się do angielskiego źródła.

Tak więc stwierdzono, iż 108 hasłom z 351 poddanych analizie artykułów hasłowych błędnie przypisano pochodzenie angielskie. W rzeczywistości są one internacjonalizmami, a więc trudno wywnioskować, z którego języka przedostały się do polszczyzny. Przy niektórych z nich wprawdzie odnotowano, iż mają odpowiedniki w innych językach, ale uwzględniono je w korpusie anglicyzmów, jak np.

**kalomel** -łu, *mrz*, *blm* • *chem.* chlorek rtęciawy, biały lub żółtawy proszek, nierozpuszczalny w wodzie, używany m.in. do barwienia porcelany lub jako

<sup>10</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927; F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1952–1982; A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000; K. Długosz-Kurczab, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2004; W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.

<sup>11</sup> Dotyczy to słowników Sławskiego i Bańkowskiego.

<sup>12</sup> W. Boryś, *Słownik etymologiczny...*, s. 7.

środek ochrony roślin, stosowany też w lecznictwie i w weterynarii – **kalomelowy**

⟨ang., fr. *calomel*, od gr. *kalós* ‘piękny’ + *mélas* ‘czarny’⟩

**kanister** -tra, -trze, *lm* -try, *mrz* • mały, przenośny zbiornik na paliwo, rzadziej na inne płyny

⟨niem. *Kanister*, ang. *canister* ‘puszka blaszana’, w końcu z łac. *canistrum* ‘rodzaj koszyka’, gr. *kánastron*⟩

**kapitał** w zn. 1, 2, 4: -tału, -tale, *lm* -tały, *mrz*; w zn. 3: -tału, -tale, *mrz*, *blm*  
**1.** środki trwałe, np. budynki, maszyny i urządzenia, oraz aktywa finansowe, które zostały zainwestowane w produkcję i mają służyć wytwarzaniu dochodu  
**# kapitał ludzki** – ludzie ze swoim zasobem wiedzy, umiejętności, zdrowia, energii itp. traktowani jako potencjalni wytwórcy dochodu  
**2.** znaczny majątek w gotówce lub papierach wartościowych  
**3.** grupa osób dysponująca takim majątkiem  
**4.** *przen.* dorobek intelektualny, duchowy, artystyczny itp. jakiejś osoby lub grupy osób, z którego będzie ona mogła korzystać w przyszłości – **kapitałowy** (w zn. 1) -wi

⟨fr., ang. *capital*, z wł. *capitale* ‘suma główna, główna część majątku’⟩

**karakal** -la, *lm* -le, -li, *mzw* • *zool.* *Felis caracal*, zwierzę drapieżne z rodziny kotowatych (*Felidae*), o płowopiaskowej sierści w nieliczne czarne plamki i uszach zakończonych pędzelkami włosów, zamieszkujące pustynne obszary Afryki i Azji; ryś stepowy

⟨ang., fr. *caracal*⟩

**karat** -rata, -racie, *lm* -raty, *mrz* **1.** jednostka masy stosowana w obrocie kamieniami szlachetnymi i perłami, równa 200 miligramom (symbol: kr) **2.** dawna miara zawartości złota w stopach (czyste złoto odpowiadało 24 karatom) – **karatowy**

⟨niem. *Karat*, ang., fr. *carat*, z wł. *carato*, termin jubilerski niejasnego pochodzenia⟩

**karbid** -du, -dzie, *mrz*, *blm* • nieorganiczny związek chemiczny w postaci białej masy krystalicznej, w reakcji z wodą silnie pieniającej się i wydzielającej ostry zapach, otrzymywany z wapna palonego i koksu, stosowany w przemyśle chemicznym, m.in. do produkcji acetylenu i azotniaku; węgiel wapnia – **karbidowy**

⟨niem. *Karbid*, ang. *carbide*; karbo-⟩

**kartacz** -cza, *lm* -cze, -czy (lub -czów), *mrz* • pocisk artyleryjski napełniony kawałkami metalu (siekańcami), później metalowymi kulkami, które rozpryskiwały się po wystrzeleniu, używany od XVI do połowy XX w. – **kartaczowy**

⟨niem. *Kartätsche*, z daw. ang. *cartage*, fr. *cartouche*, wł. *cartuccia* ‘nabój armatni w postaci papierowego rulonu, napełnionego żelaznymi odłamkami’, od *carta* ‘karta’⟩

**katoptryka** -ryki, -ryce, *ż, blm* • *fiz.* dział optyki zajmujący się zjawiskiem odbicia światła od zwierciadeł i możliwościami zastosowania efektów tego zjawiska w przyrządach optycznych – **katoptryczny**

⟨fr. *catoptrique*, ang. *catoptric*, od gr. *kátoptron* ‘zwierciadło’⟩

**kauczuk** -ku, *lm* -ki, *mrz* • substancja otrzymywana przez koagulację soku mlecznego (lateksu), zbieranego z naciętych drzew kauczukowca, odznaczająca się dużą elastycznością, służąca do produkcji gumy; także tworzywo sztuczne o podobnych właściwościach – **kauczukowy**

⟨niem. *Kautschuk*, fr. *caotchouc*, z daw. hiszp.-amer. *cáuchuc*, z indiańskiego dial. w Peru⟩

**klasyfikacja** -cji, *lm* -cje, *ż 1.* podział osób, przedmiotów lub zjawisk na grupy według określonej zasady **2.** zaklasyfikowanie osoby, przedmiotu lub zjawiska do określonej grupy **3.** ocena wyników osiągniętych przez ucznia lub sportowca i zestawienie ich z wynikami innych osób; także lista powstała w wyniku takiego zestawienia – **klasyfikacyjny** -ni

⟨ang., fr. *classification*⟩

W wielu jednak wypadkach zaznaczono, że są to wyrazy proweniencji angielskiej, podczas gdy, jak już wspomniano, stanowią one grupę internacjonalizmów, np.

**kalcynacja** -cji, *ż, blm* • *techn.* prażenie substancji w celu usunięcia z niej w wysokiej temperaturze dwutlenku węgla, wody lub innych składników lotnych – **kalcynacyjny**

⟨ang. *calcination*, kalcy-⟩

**kalcynować** -nuje, *ndk* • *techn.* przeprowadzać kalcynację # *techn.* **soda kalcynowana** – bezwodny węgiel sodu

⟨ang. *calcine*, *calcinate*⟩

**kalcyt** -cytu, -cycie, *lm* -cyty, *mrz* • *miner.* minerał, węgiel wapnia, przezroczysty, bezbarwny, biały albo zabarwiony żółtawo lub brązowo, będący głównym składnikiem wapiennych skał osadowych i marmurów, stosowany zwłaszcza w przemyśle szklarskim i ceramicznym – **kalcytowy**

⟨ang. *calcite*, kalcy-⟩

**karboksyl** -lu, *lm* -le, -li, *mrz* • *chem.* inaczej grupa karboksylowa (karboksylowy)

⟨ang. *carboxyl*⟩

**karbonizacja** -cji, *ż, blm* **1.** *chem.* proces technologiczny polegający na ogrzewaniu substancji organicznych, np. drewna, torfu lub węgla, bez dostępu powietrza lub przy jego ograniczeniu, powodujący wzbogacanie się tych substancji w węgiel; zwęglanie **2.** *geol.* proces powolnego wzbogacania w węgiel osadów organicznych, prowadzący do powstawania złóż węgla; uwęglanie **3.** *poligr.* pokrywanie odwrotnej strony formularza specjalną farbą, zastępującą



kalnę **4. włók.** chemiczne usuwanie z tkanin lub z surowej wełny przeznaczonej do przędzenia zanieczyszczeń pochodzenia roślinnego – **karbonizacyjny** <ang. *carbonization*>

**karbonyl** -lu, *lm* -le, -li, *mrz* • *chem.* inaczej grupa karbonyłowa (karbonylowy) <ang. *carbonyl*>

**kataliza** -zy, -zie, *ż* • *chem.* zjawisko przyśpieszenia lub spowolnienia reakcji chemicznej zachodzące pod wpływem katalizatora – **katalityczny** <ang. *catalysis*, z gr. *katálysis*>

**katalizować** -zuje, *ndk* **1.** *chem.* wywoływać katalizę **2. przen.** wywoływać jakieś zmiany lub je przyśpieszać <ang. *catalyze*>

**kawitacja** -cji, *ż*, *blm* • powstawanie w przepływającej cieczy pęcherzyków wypełnionych gazem lub parą, wskutek miejscowego obniżenia się ciśnienia w miejscach znacznego wzrostu prędkości przepływu, powodujące niszczenie stykających się z cieczą elementów maszyn i urządzeń wodnych – **kawitacyjny** <ang. *cavitation*>

**klientelizm** -mu, -mie, *mrz*, *blm* **1.** popieranie i protegowanie przez osoby wpływowe osób świadczących na ich rzecz usługi; klientyzm **2.** w starożytnym Rzymie: system zależności klienta od patrona; klientyzm – **klientelistyczny** <ang. *clientelism*, od łac. *clientela* ‘klientela’>.

Przy pięciu hasłach błędnie podano pochodzenie angielskie, co dotyczy następujących pożyczek: **kasyno** (wł. *casino*), **kambryk** (n.m. *Cambrai*) ‘batyst’, **kin-każu** (fr. *quincajou*) ‘zwierzę podobne do małpy’, **komando** (niem. *Kommando*), **komandor** (ros. z fr. *commandeur*).

Pewną wątpliwość budzi włączenie trzech nazw własnych do leksykonu, a mianowicie: *Kelvin*, *Koh-i-noor* i *Ku-Klux-Klan*.

Podobnie należałoby rozważyć, czy takie archaizmy jak: **kowerkot** ‘gęsta tkanina wełniana, półwełniana lub bawełniana, której przędza osnowowa skręcona jest z różnie barwionych nitok, używana do szycia płaszczy i kostiumów’, **kremplina** ‘dzianina o ograniczonej rozciągłości, produkowana z przędz syntetycznych, mało gniotąca się, nieprzewiewna’, **krokiet** ‘gra towarzyska prowadzona na boisku przez 2–8 graczy, polegająca na przetoczeniu w jak najkrótszym czasie przez kolejne druciane bramki drewnianych kul, uderzanych specjalnym młotkiem’, należy uwzględnić.

Wreszcie, przechodząc do bezdyskusyjnych zapożyczeń angielskich, warto zwrócić uwagę na to, że przy sześciu hasłach<sup>13</sup> nie podano angielskiego pierwowzoru, który jest różny od polskiego „odpowiednika”:

<sup>13</sup> Oczywiście zakładając, że uwzględnia się nazwy własne. W przeciwnym razie brak angielskich odpowiedników odnosiłby się do pięciu haseł.

- **kattleja** < ang. *cattleya*
- **Kelvin** / **skala Kelvina** < ang. *Kelvin scale*
- **keynesizm** < ang. *Keynesianism*
- **klakson** < ang. *Klaxon*
- **klarkia** < ang. *clarkie*
- **kondom** < ang. *condom*

Przy dziesięciu hasłach wprowadzie podano angielskie modele, ale cechują je trojakiego rodzaju niedociągnięcia: brak wszystkich wariantów graficznych (ang. *kickboxer*, ale też *kick-boxer*, ang. *kickboxing* obok *kick-boxing*, ang. *conveyer*, jak i *conveyor*, podobnie ang. *converter* i *convertor*), użycie małej litery zamiast dużej (*Congregationalist*, *Congregationalism*, *Quaker*) i wreszcie błędnie napisane angielskie skróty (małymi literami zamiast dużymi), a z kolei rozwinięcie skrótów zapisano dużymi w miejsce małych liter. Odnosi się to do: *KWIC k(ey)w(ord) i(n)c(ontext)* i *KWOC k(ey) w(ord) (of) c(ontext)*.

Przy założeniu, że wyrazy zaświadczone w staro- i średnioangielskim są podawane jako pochodzące z angielskiego bez wnikania w szczegóły dotyczące ich etymologii, przy osiemnastu nowszych hasłach uzupełniono lub uściślono ich pochodzenie:

- kanioning** < ang. *canyoning* + < hiszp. *cānión* < łac. *canna* + ang. *-ing*
- kannel** < ang. *cannel(coal)* + XVI-wieczna forma pochodząca z Anglii Płn.⟩
- keczup** / **ketchup** < ang. *ketchup* + przyp. < kant. *k'ēchap*
- kem** < ang. *kame* + < szk. forma *comb*
- kemping** < ang. *camping* 'obozowanie' + < fr. < wł. *campo* < łac. *campus* + ang. *-ing*
- kidnaper** < ang. *kidnapper* + ang. *kid* + ang. *nap*, nieznane XVII-wieczne pochodz. + ang. *-er*
- kidnaping** – < t.s. + ang. *-ing*
- klinacz** < ang. *clinch* 'zaczep, zaczepienie' + XVI-wieczna odmiana *clench*
- klown** < ang. *clown* + < przyp. d.-niem., XVI-wieczne pochodz.⟩
- komodor** < ang. *commodore* + przyp. < hol. *komandeur* < fr. *commandeur*
- komandos** < ang. *commando*, lm *commandos* + < port. *commandar*
- komiks** < ang. *comics* lm + ang. *comic* < łac. *comicus* < gr. *kōmikos*
- komputer** < ang. *computer* + < fr. *computer* lub łac. *computare*
- kongresman** < ang. *congressman* + ang. *congress* < łac. *congressus* + ang. *man*
- konsulting** < ang. *consult* + < ang. *consult* < fr. *consulter* < łac. *consultare* + ang. *-ing*
- kordyt** < ang. *cordite* + ang. *cord* + ang. *-ite*

**kris** <ang. *creese*, *crease*, z mal. *kēris*> zmiana na: < ang. *creese*, *crease*, *kris* < mal. *k(i)rīs*>

**krokiet** <ang. *croquet* + przyp. dial. forma fr. *crochet*>

Natomiast w jedenastu wypadkach poprawiono informacje związane z pochodzeniem angielskich modeli:

- khaki** jest: z hind. *xaki* ‘koloru pyłu, kurzu, ziemi’  
ma być: z urdu *kākī*
- klajdesdal** jest: ang. *clydesdale*, od n.m. *Clydesdale* w Szkocji  
ma być: ang. *Clydesdale*, od *Clyde*, nazwa rzeki w Szkocji + ang. *dale* ‘dolina’
- klaps** jest: ang. *clappers*, od *clap* ‘trzaskać, klaskać’  
ma być: ang. *clap*, lm *claps*
- klomb** jest: daw. niem.-austr. *Klomb*, z ang. *clump* ‘kępa, gruba bryła’  
ma być: ang. *clump* od średnio-d.-niem. *Klumpe*, od średnio-hol. *klompe*
- klozet** jest: niem. *Klosett*, fr. *closet*, z ang. *water-closet* ‘ustęp z wodą’  
ma być: od ang. *water-closet*
- klub** jest: niem. *Klub*, fr. *club*, z ang. *club* ‘związek sportowy, kij do gry, pałka’, z duń. *klub* ‘pałka, maczuga’  
ma być: ang. *club*
- koks** jest: niem. *koks*, hol. *kooks*, z ang. *coke* lm, daw. *cowks*, *coaks* ‘żużel’  
ma być: ang. *koke*, od przyp. północno-ang. dial. *colk*, poch. nieznanne + ang. lm -s
- koncern** jest: niem. *Konzern*, z ang. *concern*  
ma być: ang. *concern* od fr. *concerner* lub późno-łac. *concernere*
- kromlech** jest: fr., ang. *cromlech*, z celt.  
ma być: ang. *cromlech* od wal. *cron*
- kulis** jest: ang. *coolies* lm, *coolie* lp, z hind. *qulī*, z tur.  
ma być: z tamilsk. *Kūli*
- kuter** jest: niem. *kutter*, z ang. *cutter* ‘przecinacz fal’  
ma być: ang. *cutter*

Przy czterech hasłach zostały odnotowane drobne błędy literowe:

**kanu** od karaibsk. *kanava* zam. *canaoua*

**katamaran** od tamilsk. *kattumaran* zam. *keṭṭumaran*

**klakson** od *Klaxon* zam. *Claxon*

**kwazar** skrót od *quas(i-st)ar* zam. *quas(i-stell)ar*

W pięciu wypadkach wprowadzono krótkie informacje, a mianowicie:

**klang, klikać** – wyr. dźwiękonaśladowcze

**kardigan**, od nazwiska *Cardigan*, lord ang. + który po raz pierwszy wprowadził ten ubiór w czasie wojny krymskiej

**ket** od ang. *cat* + *cathead*

**klark + klerk**

**kliwia** – brak ang. odpowiednika.

Oprócz wyeliminowania haseł niebędących pochodzenia angielskiego, a także uściślenia etymologii haseł o proveniencji angielskiej, Wydawnictwo Naukowe PWN poprosiło mnie o dostarczenie nowych haseł niefigurujących we wspomnianych trzech słownikach. Ta część została napisana na podstawie wykazu anglicyzmów zamieszczonego w książce pt. *Angielsko-polskie kontakty językowe* mojego autorstwa<sup>14</sup>, a także na podstawie lektury bieżącej prasy i informacji uzyskanych od studentów IV roku Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego uczęszczających na seminarium językoznawcze w roku akademickim 2008/09.

Jeżeli chodzi o literę *K*, to pojawiły się następujące nowe lub nieodnotowane pożyczki angielskie:

*kalong* ‘największy nietoperz’, *kambr*, *kangur*, *KB*, *keyman*, *koala*, *kolorado* ‘stonka ziemniaczana’, *konditioner*, *korrekt*.

W konkluzji należy stwierdzić, iż hasła dostarczone przez PWN są obarczone stosunkowo dużą liczbą błędów. Otóż na 351 haseł rozpoczynających się na literę *K* 62 nie wymagały żadnych z wymienionych poprawek (55 z WSWO, a 7 z SWO), co stanowi 17,7% wszystkich artykułów hasłowych.

Na podstawie tej analizy, wprowadzając ograniczoną do jednej litery, ale pozwalającą przypuszczać, że podobnie wyglądają i inne hasła, należałoby zaapelować do redaktorów zarówno słowników wyrazów obcych, jak i słowników języka polskiego, o konsultacje ze specjalistami filologami obcymi. Mam tu w szczególności na myśli redaktorów powstającego wielkiego słownika języka polskiego. Jeśli bowiem zważyć, że przy hasłach pochodzących z angielskiego odnotowano tak dużą liczbę błędów, to łatwo można domniemywać, iż wyrazy przejęte z języków orientalnych będą obarczone jeszcze większą liczbą błędów. Kończąc, warto odnotować, że błędy także występują w angielskich słownikach etymologicznych. Jako przykład pragnę wspomnieć o omyłkach dotyczących słownictwa tureckiego odnotowanych głównie w *The Concise Oxford Dictionary*...<sup>15</sup>. Pomimo tego postu-

<sup>14</sup> Kraków 2006.

<sup>15</sup> Tym zagadnieniem zajmuje się Mateusz Urban, doktorant w Instytucie Filologii Angielskiej UJ, któ-

żono się tym leksykonem w pracy nad anglicyzmami, wychodząc z założenia, iż słownictwo rodzime lub stosunkowo niedawno zapożyczone głównie z tzw. języków egzotycznych, ale cechujące się znacznie wyższą frekwencją, najprawdopodobniej zostało staranniej opracowane pod względem etymologicznym.

**Some remarks on *Słownik zapożyczeń angielskich w polszczyźnie*  
(*A Dictionary of English Borrowings in the Polish Language*)**

The article discusses the research involved in the compilation of the lexicon mentioned above. The dictionary was written at the request of Wydawnictwo Naukowe PWN. Therefore, the corpus was provided by this publishing house. In the event the corpus (one dictionary of Polish and two of foreign words) contained many mistakes (etymological, semantic, graphic, etc.) which were corrected by the present author. Besides, a number of new anglicisms not attested in the given corpus were added to the new Polish lexicon of anglicisms. The conclusion, therefore, is that while writing new Polish dictionaries, Polish lexicographers should consult philologists specializing in different languages.

RYSZARD SIWEK

## O OBECNOŚCI NIEOBECNEGO ALBO O NIEOBECNOŚCI OBECNEGO, CZYLI O LITERATURZE BELGIJSKICH FRANKOFONÓW W POLSCE – PRÓBA BILANSU

Z racji szczególnej sytuacji autorów belgijskich piszących po francusku oba warianty tytułu wydają się w pełni zasadne. Proponowana impresja, gdyż tylko tak można nazwać niniejszy tekst, ma na celu prezentację migotliwego obrazu obecności literatury belgijskich frankofonów w naszym kraju. Przy okazji chciałbym zaznaczyć, że tego słowa nie uwzględnił nawet polski edytor tekstu, który przy każdej próbie zapisu albo podkreśleniem sygnalizuje błąd, albo automatycznie zamienia ich na frankofobów. Są więc, ale ich nie ma. Podobnie jest ze świadomością i wiedzą czytelnika polskiego na temat ich literatury. Proponowany tekst jest pierwszą próbą bilansu obecności twórców belgijskich w przekładach na język polski w wydawnictwach zwartych.

Pierwsza historia literatury belgijskiej języka francuskiego wydana została w naszym kraju dopiero w 1990 r.<sup>1</sup>, pięć lat później opublikowana została pierwsza „polska” historia Belgii<sup>2</sup>. Dla przypomnienia, Belgia, jako niezawisły byt polityczny, powstała w 1830 r., za datę narodzin jej literatury przyjmuje się rok 1880, natomiast za dzieło fundatorskie i zarazem narodową epopeję uznaje się *Przygodę Dyla Sowizdrzała* (1858, wyd. 1868) Charles’a De Costera.

Dwie ostatnie dekady XIX w. w Belgii cechuje niezwykle ożywienie w dziedzinie kultury i sztuki. Dokonuje się wówczas zmiana generacyjna. Do głosu dochodzi pokolenie młodych utalentowanych twórców spod znaku Młodej Belgii. Zyskują oni światowe uznanie i aktywnie uczestniczą we właściwej dla tego

---

<sup>1</sup> J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Wrocław 1990.

<sup>2</sup> J. Łaptos, *Historia Belgii*, Wrocław 1995.

okresu międzynarodowej wymianie. Ich dzieła tłumaczone są na język polski i na bieżąco komentowane w prasie literackiej Krakowa, Lwowa i Warszawy. Na szczegółową specyfikację nie ma tu miejsca tym bardziej, że okres ten jest dosyć dobrze opisany w literaturze polskiej<sup>3</sup>, nie tylko polsku<sup>4</sup>. Ówczesny czytelnik jest więc obeznany z najbardziej aktualną literaturą belgijską, więcej nawet, nie ma najmniejszych wątpliwości co do belgijskiej proveniencji autorów. Liczba przekładów jest imponująca. Wśród twórców tłumaczonych prym wiedzie Maurice Maeterlinck.

W latach 1891–1913 wydanych zostało piętnaście jego dramatów. Nie jest to jednak do końca ściśle, gdyż faktyczna liczba przekładów wynosi dwadzieścia sześć, a nawet dwadzieścia siedem, jeśli uwzględnić tłumaczenie *Cudu św. Antoniego* przez Zofię Wójcicką – tekst ten nigdy nie został opublikowany, doczekał się natomiast kilku realizacji teatralnych. Polski debiut Maeterlincka jako dramaturga przypada na rok 1891. Wychodzi wówczas *Intruz* w przekładzie Walerii Marrené, rok później w tłumaczeniu Bronisława Laskownickiego, a w 1894 r., ale już pod tytułem *Gość nieproszony*, tekst znalazł się w *Wyborze pism dramatycznych Maeterlincka* przygotowanym przez Miriama. Do tytułu *Intruz* wrócił Zygmunt Bytkowski, czwarty tłumacz, w 1902 r. Cztery razy przełożona też została wówczas sztuka *Joyzelle*: najpierw we fragmencie w przekładzie Marii Zabojeckiej w 1903 r.; w tym samym roku, już w całości, ukazuje się w przekładzie Be...é (Barbary Beaupré), ale pod spolszczonym tytułem *Iozella*; rok później przekładu dokonuje Antoni Lange i wydaje go pod raz jeszcze zmodyfikowanym tytułem *Joyzella*; w 1904 r. Marcela Birnbaun, autorka czwartego tłumaczenia, powraca do tytułu zaproponowanego przez Langego.

Po trzy przekłady mają *Ślepcy* i *Monna Vanna*. Pierwszy, anonimowy przekład *Ślepców* ukazał się w 1893 r., drugi – rok później w *Wyborze...* Miriama, trzeci – w tłumaczeniu Zygmunta Bytkowskiego w 1902 r. Z kolei *Monna Vanna* wychodzi najpierw we fragmentach w przekładzie Malwiny Posner-Garfeinowej w 1902 r., niemal równocześnie publikowane jest też pełne tłumaczenie autorstwa Zygmunta Sarneckiego, a rok później wersja zaproponowana przez Różę Centnerszwerową. Dwa razy tłumaczone były: *Wnętrze* oraz *Aglawena i Selizette*. W pierwszym przekładzie *Wnętrza* z 1895 r., autorstwa Zygmunta Bytkowskiego, tłumacz zachował tytuł oryginału *Intérieur*; autorem drugiego przekładu, z 1901 r., jest Zygmunt Sarnecki. Z kolei pierwsze tłumaczenie *Aglaweny i Selizetty*, sygnowane A.Ł., wychodzi w 1902 r., rok później ukazuje się drugi przekład, sygn-

---

<sup>3</sup> Z ważniejszych opracowań należałoby wymienić: M.B. S t y k o w a, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980; M. T o m i c k a, *Symbolizm francuski w polskiej krytyce literackiej*, Wrocław 1987; *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

<sup>4</sup> Zob. *La Jeune Pologne et La Jeune Belgique*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 1980; J. L a j a r r i g e, *La jeune Pologne et les lettres européennes, 1890–1910*, Warszawa 1991.

wany A.C., z drobnym spolszczeniem w tytule: *Aglawena* pozostaje, *Selizetta* staje się *Selizetą*.

W porządku chronologicznym pozostałe dramaty belgijskiego mistrza wówczas przełożone to: *Siedem królewien* i *Pelleas i Melisanda*, oba w tłumaczeniu Miriama, oba też weszły do jego *Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka* z 1894 r. Kolejna sztuka ukazała się rok później – była nią jednoaktówka dla marionetek *W głębi*, a autorem tłumaczenia Zygmunt Bytkowski. *Sinobrody i Ariana* ukazuje się w anonimowym przekładzie w 1899 r. W następnym roku, w tłumaczeniu Kazimierza Sterlinga, publikacji doczekała się *Księżniczka Malena*. *Siostra Beatryx* to kolejny przekład, tym razem autorstwa Jana Kasprowicza, z 1903 r. Autorem następnego jest Stanisław Brzozowski, który w 1905 r. przełożył *Śmierć Tantagilesa*. Dwa ostatnie przełożone wówczas dramaty Maeterlincka to: *Niebieski ptak* oraz *Alladyna i Palomides*. Pierwszy ukazał się w 1910 r. w tłumaczeniu Jana Cieślińskiego<sup>5</sup>, drugi w przekładzie Jerzego Steinberga w 1913 r.

Dorobek imponujący. A przecież obecności Maeterlincka w języku polskim nie można redukować do publikacji tłumaczeń jego dramatów. Według Marii Barbary Stykowej w okresie 1894–1918 miało miejsce blisko pięćdziesiąt realizacji teatralnych jego sztuk. Pamiętać też należy, że w pismach literackich ukazywały się wówczas przekłady pojedynczych wierszy ze zbiorów *Cieplarnie* i *Pieśni*. I to jeszcze nie koniec. W ostatnich latach XIX i pierwszych XX w. zaczynają pojawiać się pierwsze tłumaczenia eseistyki Maeterlincka. Ich lista okazuje się całkiem pokaźna, choć jest zaledwie zapowiedzią kariery Maeterlincka eseisty w okresie międzywojennym.

Pierwszym tytułem z tej listy jest *Piękno wewnętrzne*. W przekładzie Stanisława Womela tekst doczekał się wówczas trzech wydań. Nie dotarłem do pierwszego, wydanie drugie datowane jest na rok 1901, trzecie na 1917. Z kolei *Skarb pokornych*, najpierw we fragmentach i pod tytułem *O kobiecie* w tłumaczeniu Wandy Wagnerowej ukazał się w 1902 r.; już w całości, w tłumaczeniu Wandy Daleckiej, został opublikowany rok później. W tym samym roku wychodzą jeszcze trzy inne tytuły: *Zagrzebana świątynia* w tłumaczeniu sygnowanym F\*\*\*, oraz *Mądrość i przeznaczenie* i *Życie pszczoł* – oba w przekładzie Róży Centnerszwerowej. Esej *Głosowanie powszechne*, w anonimowym przekładzie z 1906 r., według mojej wiedzy, wydaje się zamykać tę całkiem pokaźną czy wręcz imponującą listę, zważywszy na krótki czas, w jakim powstała.

Twórczość Maeterlincka w przekładach na język polski tego okresu jawi się jako fenomen niezwykły. Tego fenomenu, czyli zainteresowania Młodą Belgią, dopełnieniem istotnym są przekłady twórczości innych autorów młodobelgijskich.

---

<sup>5</sup> Nie udało mi się zweryfikować tej informacji, jednak dla porządku należy odnotować istnienie drugiego przekładu pod tytułem *Błękitny ptak* autorstwa Jana Kasprowicza, podaje za: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 405.



Obecność po polsku tych największych jest znacząca, choć nieporównywalna z „polskim” dorobkiem ich ziomka. Dużym zainteresowaniem cieszył się wówczas Emile Verhaeren. Jego twórczość doczekała się próby opracowania bibliograficznego. Stefania Bańcer, autorka owej próby, kwerendą objęła lata 1891–1965<sup>6</sup>. Z materiału wynika, że sporo się o nim pisało, zwłaszcza w latach 1904–1914. W 1904 r., w przekładzie Marii Markowskiej, ukazuje się pierwszy zbiór wierszy Verhaerena *Jutrznie*, a w 1911 – tłumaczenie jego dramatu *Klasztor* autorstwa Władysława Kościelskiego. Dwa lata później wydane zostały jeszcze dwa zbiory liryków: *Obrazy życia* i *Dwanaście miesięcy*, oba w przekładzie Filipa Wize. Czwarty tomik jego poezji ukaze się w okresie międzywojennym i będzie istotnym uzupełnieniem poetyckiego dorobku Verhaerena po polsku.

Georges Rodenbach jest kolejnym twórcą, który w dobie młodopolskiej doczekał się przekładów, był też stosunkowo często omawiany. W 1906 r. ukazała się jego powieść *Dzwonnik* w tłumaczeniu Zygmunta Szustera. A jego najważniejsze dzieło – *Bruges umarłe* – opublikowane zostało w 1915 r. Autor przekładu skrywa się za inicjałami N.B. Powodów ciszy, jaka później zapadła nad twórczością Rodenbacha, można upatrywać w fatalnym tłumaczeniu, zwłaszcza *Brugii*, oraz w fakcie, że rok 1914 był nie tylko cezurą historyczną, ale też i estetyczną. Wraz ze schyłkiem Młodej Polski dobiegło też końca żywe zainteresowanie Młodą Belgią.

Przedtem jednak można już zauważyć pierwszą rysę na rozpoznawalności twórców belgijskich, ich identyfikowaniu jako Belgów. W większości są oni Flamanami piszącymi po francusku, często więc wskazuje się na Flandrię, nie na Belgię, jako miejsce, skąd się wywodzą i o którym piszą. Druga rysa pojawia się, gdy zamazaniu ulega ich belgijskość czy też flamandzkość na rzecz francuskości. Ujawnia się to zwłaszcza w antologiach poetyckich, gdzie, najczęściej bez słowa komentarza, twórcy belgijscy anektowani są do panteonu poetów francuskich. *Przekłady z poetów obcych* to pierwsza taka antologia. Ukazała się w 1899 r., a jej autor, Antoni Lange, w wyborze uwzględnił René Ghila i Verhaerena. Kazimierz Rychłowski, autor następnej antologii, z 1907 r., do wyboru, który zatytułował *Współcześni poeci francuscy*, dołączył Verhaerena, Maeterlincka i Rodenbacha. Bronisława Ostrowska w opublikowanym w 1911 r. zbiorze *Liryka francuska* zawarła najobszerniejszą wówczas reprezentację Młodych Belgów, gdyż poza wielką trójką znaleźli się tu jeszcze Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy i Max Elskamp.

Paradoksalnie, w latach 1880–1914, a więc u zarania recepcji literatury belgijskiej w Polsce, owa recepcja osiąga swoje apogeum. Jest to jednak okres szczególny w historii Belgii. Pomimo zaledwie półwiecza istnienia kraj nie tylko znalazł się w ścisłym gronie światowych potęg gospodarczych, zaistniał również

---

<sup>6</sup> S. Bańcer, *Materiały do recepcji Verhaerena w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 4.

jako jedno z wiodących centrów kultury i sztuki europejskiej. Pożoga pierwszego światowego konfliktu radykalnie zmieniła sytuację.

Tę zmianę znakomicie ilustrują perypetie polskiego przekładu narodowego eposu Belgów. W 1914 r. w Krakowie wychodzi *Dyl Sowizdrzał*, księgi I i II, z zapowiedzią, iż niebawem opublikowane zostaną pozostałe. Owo „niebawem” ciąg dalszy miało we Lwowie w 1922 r. Tłumacz (Czesław Wrocki/Przeclaw Smolik) zafundował czytelnikowi polskiemu skompilowaną, czyli skróconą wersję dzieła De Costera. Dopiero w 1946 r. publikuje pierwsze pełne tłumaczenie tekstu, które do 1949 r. jest jeszcze dwukrotnie wznawiane. W 1954 r. dzieło De Costera ukazuje się w przekładzie Mariana Rogozińskiego, ma kilka wznowień, ostatnie w 1993. Dla porządku odnotować należałoby jeszcze dwie inne rzeczy tego autora, które ukazały się w okresie międzywojennym: *Wesołe bractwo Thustej Gęby. Legendy flamandzkie*, w przekładzie Smolika (1921, reedycja 1925) oraz, w tym samym 1921 r., *Podróż poślubna*, której tłumaczem był Kasprowicz.

By lepiej zrozumieć obecność/nieobecność w Polsce, choć nie tylko, literatury belgijskich frankofonów, uzmysłwić sobie trzeba specyfikę tej literatury wynikającą z jej uwarunkowań<sup>7</sup>. Sukces Młodych Belgów, przypieczętowany literackim Noblem dla Maeterlincka w 1911 r., należał do przeszłości. Symbolizm już się wypalił, młodobelgijscy twórcy byli przecież jego sztandarowymi postaciami. Trafili w jedyną daną im chwilę. O ich uznaniu zawyrokowały nie tylko paryskie salony, dotąd bezapelacyjny arbiter w dziedzinie literatury wysokiej, ale również i inne kulturalne ośrodki europejskie. Ten czas i ta estetyka należały jednak do przeszłości. Paryż na nowo powrócił do roli praktycznie jedyne go arbitra. Belgów od zawsze traktowano tam jak parweniuszy. Oni z kolei, na przekór wszystkiemu, starali się wyjść poza własne opłotki. I dokonali tego, paradoksalnie, nie opuszczając ich. Wyspecjalizowali się w gatunkach lżejszych, takich, które nie wymagały konsekracji salonów, zyskiwały natomiast szeroką, również paryską publiczność (fantastyka, powieść kryminalna, przygodowa, komiks, literatura dla dzieci i młodzieży).

Polskie przekłady z tej literatury mają charakter przypadkowy. Wśród autorów tłumaczonych są i klasycy, i pomniejsi twórcy, choć wówczas cieszący się sporą popularnością. Do tych pierwszych należy Joseph-Henri Rosny Starszy. Uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli fantastyki, pisał też powieści obyczajowe i psychologiczne. W przekładach na język polski zadebiutował w okresie Młodej Polski. Z polską bibliografią tego autora jest niejaki kłopot, a wynika on z faktu, że jego twórczość, adresowana do masowego odbiorcy, publikowana była często w anonimowych przekładach i w popularnych, zeszytowych seriach typu Biblioteka Młodzieży Szkolnej czy Biblioteka Groszowa. W rezultacie polskie edy-

<sup>7</sup> Piśmiennictwo belgijskie na ten temat jest bardzo obszerne, podstawowe argumenty zebrałem i opisałem w: *Od De Costera do Vaesa*, Kraków 2001.

cje jego twórczości istnieją częstkowo w katalogach naszych narodowych książnic, a informacje bibliograficzne, jakimi są one opatrzone, bywają więcej niż ułomne. Nie inna może też być moja prezentacja polskich tłumaczeń Rosny'ego. A ich lista jest całkiem pokaźna. Zadebiutował u nas powieścią *Niepokonana* w 1896 r. W 1900 r. ukazały się dwie kolejne: *Złota igielka* w tłumaczeniu E. Żmijewskiej oraz *Złoty cielec* w anonimowym przekładzie; następna, *Doktor Halmabur*, opublikowana została trzy lata później w przekładzie Zofii Neufeldówny. W tym czasie ukazały się jeszcze dwie inne, obie w anonimowych tłumaczeniach: *Vermierh* w 1906 r., a *20000 lat temu* cztery lata później.

Polski dorobek Rosny'ego w tym okresie dystansuje pozostałych Młodych Belgów (poza Maeterlinckiem) – sześć tytułów; co więcej, podczas gdy później oni praktycznie u nas zamilkną, nie on. Przypomnę, że zadebiutował po polsku w 1896 r., a ostatnie tłumaczenie przypada na rok 1997. W przedziale stu jeden lat wydano u nas dwanaście, trzynaście tytułów. Aż czy tylko? Rzecz nie tyle w ilości, ile, a może przede wszystkim, we wznowieniach, gdyż to one przesądają o trwaniu Rosny'ego w świadomości czytelnika. Ale do tej kwestii powrócę jeszcze przy okazji „kariery” belgijskiego autora po 1945 r.

W okresie międzywojennym czytelnik polski ma możliwość poznania kolejnych utworów Rosny'ego. W 1926 r. opublikowana została *Walka o ogień*, bodaj najbardziej znana powieść z cyklu prehistorycznego, również za sprawą spektakularnej ekranizacji z lat osiemdziesiątych. Autorami przekładu byli Tadeusz Hiż i Ignacy Mrozowski. Ten ostatni, rok później, przełożył również kolejne ogniwo cyklu *Kot olbrzymi: Tygrys Kzamów: Romans z czasów pierwotnych*. Równolegle wychodzi wówczas *Kobieta, która zaginęła*, w anonimowym przekładzie. W następnym roku publikowane są jeszcze dwa kolejne tytuły: *Grzesznice: powieść obyczajowa z życia współczesnego Paryża* w przekładzie Jana Mściwoja oraz *Lot w nieskończoność* w tłumaczeniu Haliny Korskiej.

Między rokiem 1918 a 1939 ukazują się, według mojej wiedzy, dwie powieści twórców belgijskich piszących w lżejszej konwencji. W 1924 r. w przekładzie Zuzanny Rabskiej opublikowany został *Romantyczny włóczęga* Alberta t'Serstevensa, a w 1927 – *Król przystani* Horace'a Van Offela w tłumaczeniu Stelli Olgierd. Wydaje się, że to niewiele, gdy jednak pamięta się o karierze Rosny'ego i uwzględni przekłady autorów powieści kryminalnych, wówczas obraz obecności lżejszej literatury belgijskiej po polsku ulegnie istotnej zmianie. Ten temat podejmę jednak nieco później, gdyż stanowi on naturalny pomost do okresu po 1945 r. Pora wrócić do istotnego, acz przerwanego, wątku obecności Młodych Belgów.

Legenda Młodej Belgii w okresie międzywojennym pozostawała ciągle żywa. Pojawia się wówczas sporo nowych tłumaczeń. Widoczna jest jednak zasadnicza zmiana. Pierwszoplanową postacią pozostaje Maeterlinck – tyle, że nie jako autor tekstów artystycznych, lecz jako eseista.

Tylko w Bibliotece Laureatów Nobla (BLN), prestiżowej serii wydawniczej tamtego czasu, opublikowanych zostało jedenaście tytułów, z których jedynie trzy były wznowieniami. Ale i takie stwierdzenie nie jest do końca prawdziwe, gdyż *Życie pszczoł*, po raz pierwszy przełożone na polski i wydane w 1903 r., w kolekcji BLN (1922, nr 3) jest tłumaczeniem nowym. Autorem przekładu jest Franciszek Mirandola, który niemal w całości zmonopolizował wówczas przekłady eseistyki Maeterlincka publikowane w kolekcji. Identycznie jest z *Mądrością i przeznaczeniem*: po raz pierwszy wychodzi w 1903 r., w kolekcji BLN (1925, nr 34) jest nowym tłumaczeniem. Nieco inaczej jest z esejem *Śmierć*. W BLN wychodzi on jako 57. pozycja kolekcji w 1928 r., podczas gdy ten sam tekst opublikowany został siedem lat wcześniej, co więcej, w dwóch innych jeszcze tłumaczeniach. Przekład pierwszy sygnuje Dr. W.R., drugi – Halina Czarkowska. Podobnie jest ze *Skarbem ubogich* (1926, nr 45). Przypomnę, że we fragmentach i pod tytułem *O kobiecie* oraz w tłumaczeniu Wandy Wagnerowej tekst opublikowany został po raz pierwszy w 1902 r. W tłumaczeniu Wandy Daleckiej, ale już w całości i pod tytułem *Skarb pokornych*, ukazał się rok później.

Pozostałe prace Maeterlincka zawarte w serii to: *Inteligencja kwiatów* (1922, nr 13), *Wielka tajemnica* (1923, nr 17), *Gość nieznany* (1925, nr 32), *Życie termidów* (1927, nr 49), *Życie przestrzeni* (1929, nr 65), *Ścieżkami wzwyż* (1930, nr 72). Ostatnim tytułem, który ukazał się w kolekcji, i jedynym, którego nie tłumaczył Mirandola, jest *Życie mrówek* (1930, nr 74) w przekładzie Adama i Marii Czertkowskich. Poza BLN, w 1922 r. ukazuje się czwarte wydanie *Piękna wewnętrznego*, a dwa lata później publikowane są jeszcze dwa nowe zbiory: *Kwiaty marzeń* i *Czar duszy*, oba w przekładzie Róży Centnerszwerowej.

Tłumaczenia tekstów Maeterlincka z okresu młodopolskiego oraz z okresu międzywojennego można uznać za ilościowo porównywalne. Różnica ujawnia się w ich charakterze, sygnalizując istotną zmianę zainteresowań wydawców i czytelników. Maeterlinck pozostaje ikoną symbolizmu, tyle że jego twórczość z tamtego okresu stanowi zamknięty już rozdział. Znamienne, że ani razu nie wznowiono wówczas jego dramatów. Ale Maeterlinck też jest noblistą, postacią medialną i zarazem autorem licznych prac, z których sporo ma popularny charakter i ten właśnie obszar jego twórczości dominuje w przekładach. Ujawni się to z całą wyrazistością po 1945 r.

Postawioną tezę potwierdza niemal całkowity brak nowych przekładów innych Młodych Belgów w okresie międzywojennym. Dla porządku odnotować należałoby jednak dwie publikacje, ważne z punktu widzenia recepcji poezji młodobelgijskiej. Pierwszą był wydany w 1924 r., w tłumaczeniu Zofii Koryckiej, zbiór liryków Verhaerena zawartych w tomiku *Jasne godziny*, czwartym w polskiej bibliografii poety, drugą – pierwsze i jedyne, jak dotąd, wydanie poezji Maeterlincka w zbiorze *Utwory liryczne wybrane*. Autorem przekładu był Bronisław Sabat. Gwoli ścisłości zaznaczyć też należy, że niektóre z wierszy zawartych

w obu wydawnictwach wcześniej już przełożono i opublikowano. Były one jednak rozproszone w pismach i antologiach.

À propos tych ostatnich, ukazały się wówczas dwie. W 1921 r. niestrudzony Miriam publikuje zbiór *U poetów. Przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej*. Po raz pierwszy, i jedyny, poeci belgijscy zostali wyróżnieni własnym działem narodowym, znaleźli się w nim: Emile van Arenbegrh, Leon Montenaeken, Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Maeterlinck i Charles Van Lerbergh. Autorem drugiej antologii, opublikowanej w 1924 r., jest Leopold Staff. Zbiór nosi tytuł *Lirycy francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, a w nim trzech wielkich Belgów: Maeterlinck, Verhaeren i Rodenbach. Odnotować tu też winienem przekład, z 1921 lub 1922 r., dramatu Maeterlincka *Burmistrz Stylmondu*<sup>8</sup>, który, podobnie jak *Cud św. Antoniego*, nigdy nie został opublikowany, chociaż był kilkakrotnie wystawiany<sup>9</sup>.

Na przypadkowość recepcji literatury belgijskich frankofonów, jej migotliwy charakter wskazuje też kolejne tłumaczenie. Nestor pisarzy belgijskich, czołowy przedstawiciel naturalizmu, Camille Lemonnier, obwołany przez Młodych Belgów „marszałkiem” literatury belgijskiej, doczekał się w 1930 r. jedyne go polskiego przekładu autorstwa Leo Belmonta. Powieść *Gdybym był mężczyzną. Pamiętnik kobiety* nie należy do najbardziej reprezentatywnych dla jego twórczości. Nie można tego powiedzieć o *Pani Orphie czyli serenadzie majowej* Marie Gevers. Dla Belgów ważna jest i sama autorka, i opublikowana u nas w 1935 r. jej powieść w tłumaczeniu L. Całkosińskiej. Z bardziej znaczących, choć kontrowersyjnych twórców belgijskich, wydanych w okresie międzywojennym należy odnotować również głośną swego czasu rodzinną sagę, choć to określenie nieco na wyrost, *Małżeństwa* Charles’a Plisniera. U nas wyszła ona w 1938 r., autor przekładu skrywa się za inicjałami H.H. Odnotować wreszcie należy publikację, w 1928 r., poruszającego, autobiograficznego utworu André Baillona, uznawanego za jeden z najbardziej oryginalnych w literackim dziedzictwie Belgów w XX w. Tekst w żadnym stopniu nie należy do literatury lekkiej, choć taką sugestię w polskim tytule zawarła tłumaczka M. Czarska: *Zabita przez życie: dzieje pewnej Marii*. Tylko drugi człon polskiego tytułu odpowiada oryginałowi (*Histoire d’une Marie*).

W nurcie literatury popularnej, a więc tym, w którym wyspecjalizowali się twórcy belgijscy, mieści się również powieść kryminalna. Z Belgii wywodzi się dwóch jej znakomitych autorów: Stanislas-André Steeman i Georges Simenon. Obaj pochodzą z Liège i obaj uznawani są za czołowych przedstawicieli gatunku. Steeman jest autorem mało u nas znanym. Zadebiutował w połowie lat dwudzie-

<sup>8</sup> O tym przekładzie autorstwa Bolesława Gorczyńskiego *vide m.in. Myśl teatralna...*, s. 405.

<sup>9</sup> *Polska Bibliografia Literacka* za lata 1944–1945, poz.: 3039, 3065, 3085, 3159, 3161, oraz za rok 1946, poz.: 6004 i 6031.

stych, ma w dorobku blisko czterdzieści powieści. O ich atrakcyjności niech świadczy fakt, że dwanaście przeniesionych zostało na wielki ekran (w tym *Morderca mieszka pod 21*, uznawana za klasyka filmowego kryminału), trzy doczekały się adaptacji teatralnej, a cztery posłużyły za materiał do komiksów.

W latach trzydziestych wydano w Polsce siedem jego powieści, co, z racji liczby tytułów opublikowanych w tak krótkim okresie, stawia go w ścisłej czołówce najchętniej tłumaczonych twórców belgijskich. U nas zadebiutował wydanymi bez daty: *Trzynastym uderzeniem północy* w przekładzie Haliny Bokserówny oraz *Tajemnicą ogrodu zoologicznego* w tłumaczeniu Izy Glinki<sup>10</sup>. Kolejny tytuł – *Duch w kolegium* – tym razem w anonimowym przekładzie, ukazał się w 1932 r. Wszystkie trzy sygnowane są przez autorski tandem Sintair&Steeman. Sintair to pseudonim Hermana Sartini, z którym Steeman napisał pięć pierwszych powieści. Kolejne, które u nas wychodzą, są już jego autorstwa. W 1935 r. ukazuje się *Dziwny manekin* w anonimowym przekładzie oraz *Noc się zaczyna* w tłumaczeniu H. Bokserówny. Rok później, w anonimowym tłumaczeniu, ukazuje się *Jeden wśród trzech*, a w 1938 r. – *Pakt sześciu* w przekładzie H. Hellerówny. I jest to jedyny utwór Steemana, który doczeka się wznowienia po wojnie, ściślej w 1946 r. Później zalega u nas cisza, choć autor pisał dalej, ciesząc się uznaniem czytelników i krytyki w Belgii i we Francji.

Aby zrozumieć późniejszą nieobecność Steemana na polskim rynku wydawniczym, należałoby przyjrzeć się perypetiom towarzyszącym recepcji twórczości Simenona. Debiutował w latach, w których pierwsze sukcesy zaczynał odnosić jego krajan. Również jego pierwsze polskie przekłady wydawane są w latach trzydziestych, to jest wówczas, gdy polski tryumf święci Steeman. W 1933 r., w przekładzie sygnowanym inicjałami S.O., wychodzi *Tajemniczy sobowtór*. Przy okazji zasygnalizuję jedynie, że ów polski debiut będzie miał interesujący ciąg dalszy w okresie powojennym. Pięć lat później ukazują się jeszcze *Zbieg* i *Floreana*, obie powieści w przekładzie J.P. Zajączkowskiego.

Pierwszą powojenną próbę „reaktywacji” Simenona podjęto w 1957 r. Truizmem byłoby przypomnienie, że jest to okres popaździernikowej odwilży. Ukazał się wówczas *Maigret i człowiek z ławki* w tłumaczeniu Jadwigi Dutkiewicz. Druga próba ma miejsce dokładnie dekadę później. Choć, co należałoby też podkreślić, nie jest to kolejna powieść z serii dokonań komisarza Maigreta, ale *Premier*, powieść psychologiczna. Autorką przekładu jest Hanna Olędzka. Kariera Maigreta zacznie się u nas rok później.

Bibliografia polskich tłumaczeń twórczości Simenona sytuuje tego autora na pierwszym miejscu wśród pisarzy belgijskich. Nie licząc słuchowisk radiowych oraz utworów publikowanych w prasie w odcinkach, do 2009 r. ukazało się czter-

---

<sup>10</sup> Datowanie na początek lat trzydziestych wydaje się uprawnione, skoro oba w oryginale opublikowane zostały w 1928 r.



dziesięć sześć tytułów. Wiele z nich miało po kilka wznowień, pięć po dwa przekłady. Listę otwiera *Tajemniczy sobowtór*, przedwojenny polski debiut Simenona. W 1993 r., w tłumaczeniu Zofii Bystrzyckiej, ten sam tekst wychodzi pod tytułem *Maigret i goście z Europy Wschodniej*, a w 2004, w tym samym przekładzie, pod tytułem *Maigret i przybysz z Krakowa*. Po dwa tłumaczenia, ale już bez wariacji z tytułami, mają: *Maigret w kabarecie*, *Maigret zastawia sidła* oraz *Żółty pies*.

Autorką pierwszego przekładu *Maigreta w kabarecie*, z 1989 r., jest Zofia Bystrzycka, drugiego – Daria Demidowicz-Domanasiewicz, piętnaście lat później. Z kolei *Maigret zastawia sidła* najpierw przełożyła Małgorzata Hołyńska w 1993 r., a w 2004 – Daria Demidowicz-Domanasiewicz. Pierwszego przekładu *Żółtego psa* dokonał Piotr Lewiński w 1993 r., autorką drugiego, z roku 2005, jest Monika Szymańska. Ostatni podwójny przekład to: *Maigret i trup w kanale* w tłumaczeniu Anny Mencil z 1993 albo *Maigret i trup bez głowy* w wersji zaproponowanej przez Monikę Szymańską w 2004 r.

Pora wrócić do porządku chronologicznego, w jakim ukazywały się tłumaczenia „z Simenona”. Poza wymienionymi już publikacjami, kariera belgijskiego autora, twórcy postaci komisarza Maigreta, choć nie tylko, nie jest nieprzerwana, cechują ją okresy ciszy. A zaczyna się w 1968 r. Ukazują się wówczas dwa tytuły: *Maigret i starsza pani* w przekładzie Romana Chrzastowskiego oraz *Znajoma pani Maigret* w tłumaczeniu Ireny Szymańskiej. Rok później kolejne dwa: *Maigret i oporni świadkowie* w przekładzie Katarzyny Witwickiej oraz *Maigret i trup młodej kobiety* w tłumaczeniu Leszka Kossobudzkiego. W 1970 r. *Niepokoje komisarza Maigret* w tłumaczeniu Teresy Jackowskiej, a w 1971 – *Rozterka komisarza Maigreta* w przekładzie Anny Gettlich. Dwa lata później opublikowano: *Bracia Rico* w tłumaczeniu Ireny Szymańskiej i *Tajemnica komisarza Maigret* w przekładzie Marii Wisłowskiej. Listę polskich publikacji Simenona, które ukazały się w dekadzie lat siedemdziesiątych, zamykają: *Wariatka Maigreta* w przekładzie Marii Ochab oraz *Kot* w tłumaczeniu Marii Szymańskiej. Obie ukazały się w 1976 r. W latach 1967–1976 opublikowano jedenaście tytułów. Bilans całkiem pokaźny, zważywszy, że w następnej dekadzie ukazało się ich tylko pięć.

W 1980 r. wychodzą, w broszurowej oprawie, w tłumaczeniu Hanny Olędzkiej, trzy zeszyty opowiadań pod wspólnym tytułem *Fajka komisarza Maigret*. Rok później opublikowane zostają: *List do mojej matki*, autorką przekładu jest Anna Sochowa, oraz *Pomyłka Maigreta* w tłumaczeniu Agnieszki Daniłowicz. Kolejny tytuł, *Śmierć Augusta*, w przekładzie Renaty Opęchowskiej, ukazał się w 1985 r. Ostatnią publikacją z tego okresu, czy też pierwszą po transformacji ustrojowej, jest to bowiem rok 1989, było wspomniane już pierwsze tłumaczenie *Maigreta w kabarecie*.

Dekadę lat dziewięćdziesiątych otwiera publikacja *Chińskich cieni* w przekładzie Tadeusza Szafera. Ale już w 1993 r. wychodzi siedem tytułów: *Maigret zastawia sidła* oraz *Maigret i samotny włóczęga*, oba w przekładzie Zofii Hołyń-

skiej; *Maigret i widmo* w przekładzie Eligii Bąkowskiej; *Maigret i goście z Europy Wschodniej*, drugie tłumaczenie, a pierwsze powojenne; *Żółty pies* w pierwszym przekładzie; *Maigret i tajemniczy konfident* w tłumaczeniu Marii Braumstien oraz pierwsze tłumaczenie *Maigreta i trupa w kanale*. Dwa lata później ukazują się jeszcze dwie publikacje: *Maigret i złodziej* w tłumaczeniu Małgorzaty Szymańskiej oraz *Cierpliwość Maigreta* w przekładzie Joanny Kluzy. Wydawać by się mogło, że bilans jest imponujący, dziesięć tytułów w zaledwie sześć lat, ale jest to jedynie zapowiedź tego, co nastąpi niebawem.

Rokiem Simenona ogłoszono rok 2003, to z racji setnej rocznicy urodzin pisarza. U nas nie doczekał się on wówczas żadnej publikacji, ale już w następnym roku sytuacja uległa radykalnej zmianie. W latach 2004–2009 wydawcy polscy zaproponowali interesujący i bogaty pakiet tekstów Simenona, na który składają się wznowienia, w tym wznowienia nieksiążkowe (CD i MP3), nowe przekłady tekstów już wcześniej przełożonych oraz tłumaczenia nowych utworów.

W ramach tego pakietu, w 2004 r., ukazały się cztery premiery i jedna prapremiera. Te pierwsze to nowe tłumaczenia *Maigreta i przybysza z Krakowa* (w pierwszej wersji tytułu *Maigret i goście z Europy Wschodniej*), *Maigreta w kabarecie*, *Maigret zastawia sidła*, *Maigreta i trupa bez głowy* (w pierwszym tłumaczeniu *Maigret i trup w kanale*). Zupełną nowością jest wydanie *Poganiacza z „Opatrzności”* w przekładzie Moniki Szymańskiej. Rok później ukazuje się nowy przekład *Żółtego psa*, nadto nowości: *Pierwsze śledztwo Maigreta* oraz *Maigret i żona kasiarza*, obie w tłumaczeniu Darii Demidowicz-Domanasiewicz. W 2006 r. czytelnikowi polskiemu wydawcy zaproponowali jedynie same prapremiery. I było ich aż pięć! *Czerwone światła*, *Śmierć Belli* i *Narieczona pana Hire* w przekładzie Wioletty Kobylińskiej oraz *Sprawa Saint-Fiacre* i *Maigret w Vichy* w tłumaczeniu Janiny i Krzysztofa Błońskich. W następnym roku ukazują się kolejne cztery nowości. Autorami przekładów *Głowy skazańca* i *Obcych w domu* jest tandem Janina i Krzysztof Błoński, *Maigreta w portowej kafejce* tłumaczy Daria Demidowicz-Domanasiewicz, natomiast *Rewolwer Maigreta* przekłada Monika Szymańska.

Rok 2009 wydaje się szczególny, nie tyle z racji nowych przekładów (choć należy tu odnotować, że ukazało się ich pięć: *Noc na rozdrożu*, *Maigret i sąd przysięgłych*, *Striptiz*, *Trzy pokoje na Manhattanie* oraz *Maigret i pan Charles*, dwa pierwsze w tłumaczeniu Barbary Kałamackiej, następne kolejno w przekładach autorstwa Krystyny Sieżyńskiej-Maćkowiak, Agaty Szczepanowskiej i Marii Wasłowskiej), ile z racji nowych technologii, za sprawą których ukazują się utwory Simenona. Są to co prawda rzeczy wydane już wcześniej, tym razem jednak opublikowane zostały w wersji audio. I tak *Maigret i trup młodej kobiety* dostępny jest na CD, a *Maigret i trup bez głowy*, *Rewolwer Maigreta* i *Żółty pies* – na MP3.

Simenon, podobnie jak Maeterlinck, symbolizuje pewną ciągłość migotliwej obecności twórców belgijskich na polskim rynku czytelnicznym. Każdy jest klasy-



kiem, choć w z gruntu innych kategoriach. Maeterlinck – klasyk literatury wysokiej – praktycznie obecny jest stale, inną kwestią jest jakość czy też charakter tej obecności. Większość reedycji jego tekstów po 1945 r. można umieścić w dziale ezoteryka, natomiast teatr, za sprawą którego klasykiem pozostaje, był wznowiony raz jeden. W 1951 r. wydane zostały *Trzy dramaty*. W zbiorze znalazły się: *Ślepcy*, *Pelleas i Melisanda* w przekładzie Miriama oraz *Wnętrze* w tłumaczeniu Z. Bytkowskiego. Następne publikacje dramatów ukażą się dopiero po 1989 r. Wcześniej jednak, ale w bardzo ograniczonym zakresie, choć z dużą regularnością, publikowana jest eseistyka Maeterlincka. I tak, w 1947 r. wznowione zostają: *Życie termitów*, *Życie mrówek* i *Życie pszczół*, to ostatnie ponownie w 1949 r., a rok później jeszcze *Inteligencja kwiatów*, wszystkie w przekładach publikowanych w przedwojennej BLN. Uzupełnić należałoby, że wszystkie trzy „życia” mają swoje reedycje w 1958 r. I to wszystko wówczas. W zasadzie, gdyż *Życie pszczół* wznowione zostało raz jeszcze w 1988 r.

Jakiś „renesans” Maeterlincka, cudzysłów jest tu jak najbardziej uzasadniony, następuje w latach 1992–1997. W 1992 r. wychodzi jeden tytuł – *Życie mrówek*, ale już rok później jest ich pięć: *Inteligencja kwiatów*, *Życie termitów*, *Gość niezwany*, *Wielka tajemnica* oraz *Śmierć*, ten ostatni w przekładzie Dr. W.R. W następnym roku opublikowane jest jeszcze *Życie przestrzeni*. W tym mniej więcej czasie, gdyż bez daty wydania, wychodzi jeszcze reprint *Śmierci* w tłumaczeniu H. Czarkowskiej. Dorobek całkiem pokaźny, siedem tytułów, osiem przekładów w zaledwie trzy lata. O jego wadze i znaczeniu przesądzą jednak dwa inne wydawnictwa z 1994 r. Opublikowano wówczas *Dramaty wybrane* oraz *Wybór dramatów*. Dla porządku wspomnieć należałoby również reedycję *Ślepców* oraz *Pelleasa i Melisandy* z 1997 r.

Podwójne wydawnictwo dramatów Maeterlincka w setną rocznicę ich pierwszej polskiej edycji wskazywałoby na szczególny, okolicznościowy charakter. Takie stwierdzenie jest jednak tylko połowicznie prawdziwe, odnosi się bowiem jedynie do *Wyboru dramatów*, który, choć skromniejszy w samym wyborze, jest reprintem Miriamowego wydania sprzed stu lat, co więcej – opatrzonym stosowną informacją na okładce „Wydanie jubileuszowe w 100-lecie Młodej Polski”<sup>11</sup>. Z kolei na migotliwość czy pewną przypadkowość recepcji Maeterlincka wskazuje edycja *Dramatów wybranych*. Ta bowiem, choć znacznie zasobniejsza w proponowany czytelnikowi zestaw sztuk belgijskiego dramaturga, jedynie w lakonicznej notce wydawniczej sygnalizuje, iż jest to pierwsze po przeszło czterdziestu latach ich wznowienie. Odwołanie odnosi się więc do edycji z 1951 r. I nic więcej. W zbiorze pomieszczone zostały: *Intruz* w tłumaczeniu Z. Bytkowskiego, *Alladyna i Palomides*, *Wnętrze* w przekładzie Sarneckiego oraz *Śmierć Tantagilesa* i *Sio-*

---

<sup>11</sup> Z dwuletnim poślizgiem tę rocznicę odnotowuje jedynie J. Kolbuszowski, *O Maurycym Maeterlincku w stulecie Młodej Polski*, „Litteraria” 1996, t. XXVIII.

*stra Beatriks*. Są w nim też dwa dramaty (*Ślepcy* i *Pelleas i Melisanda*) z edycji z 1894 r., co zostało nawet odnotowane w notce bibliograficznej, autorzy wydawnictwa nie dostrzegli jednak związku własnego przedsięwzięcia z tą symboliczną rocznicą. A puenta? W prestiżowej serii II Biblioteki Narodowej nie znalazł się dotąd żaden tom, który w całości byłby poświęcony któremukolwiek z wielkich twórców belgijskich.

Historia recepcji Maeterlincka i Simenona w Polsce, podobnie jak, choć w znacznie mniejszym stopniu, De Costera i zupełnie śladowo Steemana, rozbiła przyjęte tu ramy ujęcia chronologicznego. Wróćmy zatem do historii. Obecność literatury belgijskiej po II wojnie światowej jest równie migotliwa, jak w okresie międzywojennym. Liczba przekładów autorów belgijskich rośnie z czasem, acz powoli, jednak w przypadku klasyków dominują reedycje. Poza już wspomnianymi, typowym tego przykładem jest powojenna obecność Rosny'ego. Jego najbardziej znane powieści z cyklu prehistorycznego – *Kot olbrzymi* i *Walka o ogień* – publikowane są z częstotliwością niemal porównywalną do „życiowych” esejów Maeterlincka. I tak: *Kot olbrzymi* został wznowiony dwukrotnie (1948, 1990), trzykrotnie *Walka o ogień* (1948, 1988, 1996). W 1997 r. ukazała się jeszcze powieść zatytułowana *Agonia* w przekładzie Zyty Oryszyn. Dla porządku należałoby jeszcze odnotować publikację dwóch opowiadań: *Inny świat* w przekładzie Heleny Komorowskiej oraz *Z „Więznia na Marsie”* w przekładzie anonimowym, zawartych w antologii *Wakacje cyborga. Opowiadania francuskie* (sic!) z 1968 r.

Pora wrócić do ówczesnych debiutów. Są nimi dwie powieści Etienne'a De Greeffa, pisarza mało znanego, również w Belgii. U nas ukazały się *Noc jest moim światem* w 1954 oraz *Sędzia Maury* w 1957 r., obie w przekładzie Zofii Milewskiej. Kolejny autor, Franz Hellens, należy do ważnych postaci w literaturze Belgów. Znany jest przede wszystkim jako czołowy przedstawiciel belgijskiej szkoły niezwykłości (*école belge de l'étrange*). W jej ramach mieści się realizm fantastyczny. Hellens był jego inicjatorem, teoretykiem i praktykiem. Ale ten nurt w jego pisarstwie zilustrowany został jedynie krótkim utworem w antologii opowiadań belgijskich *Znad Skaldy i Mozy* z 1983 r. Wcześniej jednak czytelnikowi polskiemu zaproponowano dwa inne oblicza pisarza. Jedno zupełnie marginalne, jako pisarza katolickiego. Poezje Hellensa znalazły się w zbiorze *Smak winnic twoich: wybór liryki religijnej Zachodu* z 1956 r., a trzy lata później ukazała się jego powieść *Nędzarka* w tłumaczeniu Danieli Kolendo. Drugie, nieprawdziwe, oblicze dotyczy Hellensa jako poety doby symbolizmu, a to za sprawą antologii *Symboliści francuscy*. Do antologii powojennych powrócę jeszcze.

Lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku cechuje niemal absolutna posucha, jeżeli chodzi o obecność twórców belgijskich na polskim rynku czytelnicznym. Dla porządku odnotować należy przekład ważnego dramatu *Deszcz pada w moim domu* Paula Willemsa, najwybitniejszego przedstawiciela belgijskiego realizmu magicznego. Przekładu dokonał Krzysztof Choiński. Zaznaczyć też należy, że publika-

cja miała ograniczony zasięg, gdyż ukazała się w „Dialogu” (1967, nr 2) – piśmie bądź co bądź specjalistycznym. *Pamiętnikami Hadriana* w przekładzie Hanny Szumańskiej-Grossowej w 1961 r. zadebiutowała w Polsce Marguerite Yourcenar. Pięć lat później ukazuje się jeszcze jej *Moneta snów*. Autorką przekładu była Krystyna Dolatowska. W 1967 r. ukazał się *List do samej siebie* Françoise Millet-Joris w tłumaczeniu Zofii Sroczyńskiej.

Cezurą lat sześćdziesiątych jest niewątpliwie rok 1968. Uproszczeniem byłoby mimo wszystko stwierdzenie, że w latach siedemdziesiątych istotne zjawiska w literaturze belgijskiej stają się dostępne czytelnikowi w Polsce. Z pewnością jest to okres pewnego otwarcia, to wówczas kilku ważnych twórców belgijskich zostaje wydanych w przekładach na język polski. Do tych najwybitniejszych czy najciekawszych nie należy Théo Fleischman. W 1969 r. wychodzi jego powieść historyczna *Zbieg z wyspy Świętej Heleny* w przekładzie Gabriela Karskiego. Jako ciekawostkę z tamtego czasu zasygnalizować należałoby też wydanie, w 1978 r., jedynej powieści znanego profesora medycyny Hiacinthe’a Brabanta, poświęconej jego żonie Polce, *Helenka z Krakowa* w tłumaczeniu Barbary Durbajło. Rok później ukazuje się ważna powieść autobiograficzna Suzanne Lilar, będąca jednocześnie interesującym obrazem społeczeństwa belgijskiego we Flandrii w pierwszych dekadach XX w., *Gandawskie dzieciństwo*. Autorem przekładu jest Adam Szymanowski.

Warto przypomnieć, że w latach siedemdziesiątych następuje prawdziwa eksplozja przekładów utworów Simenona. Wbrew pozorom nie jest to jednak znaczący okres w przybliżaniu czytelnikowi polskiemu istotnych zjawisk literatury belgijskich frankofonów. Jedynym takim okresem pozostaje epoka Młodej Polski. Ważnym wydarzeniem wydawniczym 1971 r. jest edycja czternastu sztuk Michela de Ghelderode, w przekładzie Zbigniewa Stolaraka, zebranych w tomie *Teatr*. Twórczość tego autora zaważyła w sposób znaczący na dramacie XX w. i, obok Maeterlincka w XIX w., weszła do kanonu światowego dramatu. Jako dramaturg jest więc znany, praktycznie nieznany pozostaje jako autor opowiadań fantastycznych, które z kolei weszły do kanonu belgijskiej szkoły niezwykłości. Gwoli prawdy dodać należałoby, iż jedno z nich zawarte zostało w przywołanej już antologii opowiadań *Znad Skaldy i Mozy*, nadto, że w zbiorze reprezentowani są też inni przedstawiciele tej szkoły: wspomniany już F. Hellens, ale też Thomas Owen, Marcel Thiry, Jacques Sternberg, co bynajmniej nie oznacza, że nie zabrakło kilku innych, ważnych jej przedstawicieli czy wręcz klasyków. Trzy opowiadania Sternberga znalazły się też we wspomnianej antologii *Wakacje cyborga*.

W dekadzie lat siedemdziesiątych wychodzi jeszcze kilka innych utworów autorów belgijskich. Co prawda, niektóre nie mieszczą się w obszarze nawet szeroko pojętej literatury, winny być tu jednak uwzględnione. I tak bez jakichkolwiek prób hierarchizacji uwzględnić należałoby tu publikacje, autorstwa Rogera Avermaete’a, dwóch monografii wielkich mistrzów flamandzkich. W 1973 r. ukazuje

się *Rubens i jego czasy* w przekładzie Zofii Cierniakówny, pięć lat później, w tłumaczeniu Danuty Wilanowskiej, *Rembrandt i jego czasy*. W 1976 r. ukazuje się też praca *Bruegel. Przeciwko władzy* Jaena Francisa, wieloletniego sekretarza de Ghelderode'a i autora bodaj najobszerniejszej jego monografii.

W tych latach karierę robi u nas wspomniana już F. Millet-Joris. Przypomnę, zadebiutowała w Polsce w 1967 r. Dwa lata później ukazują się *Znaki*, potem, rok po roku, *Kłamstwa* oraz *Trzy wieki ciemności* – wszystkie w przekładzie Marii Skibniewskiej, a od 1976 r., co dwa lata, publikowane są kolejno: *Wszędzie kryją się skarby* w tłumaczeniu Barbary Durbajło, *Chciałabym grać na akordeonie* w przekładzie Piotra Lubicza oraz *Papierowy dom* w tłumaczeniu Marii Skibniewskiej. Potem ciągu dalszego już nie ma, co nie oznacza, że być nie może. Tak jest na przykład z prozą Féliciena Marceau. Do tej pory opublikowano u nas cztery jego utwory, przedostatni i ostatni dzieli lat dwadzieścia. Marceau zadebiutował u nas w 1978 r. powieścią *Ciało mojego wroga* w przekładzie Ewy Fiszer, kolejna – *Creezy* – w tłumaczeniu Janiny Pałęckiej ukazała się rok później, następna – *Sprawa Emila Magis* – której przekładu dokonał Tadeusz Ebert, opublikowana została w 1981 r., ostatnia wreszcie – *Mademoiselle* – w tłumaczeniu Hanny Igalson-Tygielskiej, dwadzieścia lat później.

Podobnie jest z twórczością Henri Michaux. W tym jednak przypadku mamy chyba do czynienia ze stopniowym acz powolnym nadrabianiem zaległości. Ten wybitny przedstawiciel nadrealizmu europejskiego pierwszej polskiej edycji swoich poezji doczekał się pod koniec lat siedemdziesiątych. W 1978 r., w przekładzie Juliana Rogozińskiego, wychodzą jego *Poezje*. W latach osiemdziesiątych ukazały się kolejne dwa tomy: *Gdzie indziej* w 1985 r., w tłumaczeniu Marii i Władysława Leśniewskich oraz, rok później, *Niejaki Piórko* w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego. Następne trzy opublikowane zostały już w tym stuleciu. *Seans z workiem* w 2004 r. w przekładzie Julii Hartwig, a w latach 2005 i 2006 kolejno: *Barbarzyńca z Azji* oraz *Ekwador. Dziennik podróży*, oba w przekładzie Oskara Hedemanna.

Można jedynie domniemywać, że podobne przesłanki przyświecały polskim wydawcom dzieł Yourcenar. Po jej debiucie w latach sześćdziesiątych kolejna publikacja – *Kamień filozoficzny* w przekładzie Eligii Bąkowskiej – ukazała się w 1970 r. Na dwie następne czytelnik polski czekał lat osiemnaście. W 1988 r. wychodzą jednocześnie: wznowienie *Pamiętników Hadriana* (III wyd. w 2008) oraz *Opowieści wschodnie* w przekładzie Krystyny Dolatowskiej. Ta ostatnia będzie autorką pozostałych pięciu przekładów powieści Yourcenar oraz tomu rozmów z pisarką. W latach dziewięćdziesiątych ukazały się trzy kolejne. Listę otwiera *I jak woda płynie* w 1991 r., następny tytuł to *Łaska śmierci* w 1993, a zamyka *Aleksis czyli traktat o daremnych zmaganiach* w 1998. Ostatnia publikacja, *Czarny mózg Piranesiego. Konstandinos Kawafis*, ukazała się w 2004 r. Wcześniej jeszcze, bo w 1996, opublikowane zostały *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*.

By dopełnić obraz przekładów pisarzy belgijskich w Polsce w ostatnich dekadach XX w. i obecnej, odnotować należałoby jeszcze kilka nazwisk: Maurice'a Carême'a, Arthura Haulot, Alaina van Crugtena, Conrada Detreza oraz Jeana-Pierre'a Hallea. Pierwszy był poetą i nowelistą, uznanym twórcą literatury dla dzieci i młodzieży. W 1989 r. w polskim przekładzie ukazał się tomik jego wierszy zatytułowany *Schody do nieba*, zawiera on czterdzieści siedem wierszy, które przełożyli: Marianna Abramowicz, Jerzy Lisowski, Jolanta Sztuczyńska, Anna Trznadel-Szczepanek oraz Józef Waczków. Drugi również pisał dla dzieci. Jego dłuższe opowiadanie *Rudy* opublikowane zostało w 1967 r. w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego. Z kolei van Crugten jest jednym z najznajniejszych polonistów zachodnich i zarazem tłumaczem na język francuski niemal całego dzieła Witkacego. W 1999 r., w przekładzie Józefa Łaptosa, ukazała się jego powieść *Rzeki obojętne*. Natomiast Detrez reprezentuje zbuntowane pokolenie maja 1968. Wydana w 1989 r. powieść *Wrzuć w ogień jak zielsko* jest autobiograficzną relacją z belgijskiego kryzysu tamtego okresu. Autorką przekładu jest Ewa Goryczko. Ostatni z wymienionych jest autorem *Księgi zwierząt* wydanej w 1973 r. w przekładzie z angielskiego Tadeusza Szafara. Publikacja ta jest pokłosiem kilkunastoletniego pobytu autora w Afryce. W dwu ostatnich dekadach XX w. ukazują się też publikacje zbiorowe, wspomniana już antologia opowiadań *Znad Skaldy i Mozy*, belgijskie numery „Literatury na Świecie” (1980, nr 7) oraz „Dekady Literackiej” (1999, nr 1). Łącznie te trzy wydawnictwa prezentują przeszło czterdziestu autorów, w przeważającej mierze współczesnych. Warto też wspomnieć miniaturkę wydawniczą z 1990 r., w której znalazło się jedenaście tekstów piosenek, pieśni raczej, Jacques'a Brela. Tomik nosi tytuł *Brassens, Brel, Ferré*. Wydawnictwo nie zawiera żadnych informacji o autorach przekładów.

Przed przywołaniem najbardziej aktualnych, to znaczy będących jeszcze w naszych księgarniach, polskich tłumaczeń autorów belgijskich powróćmy do powojennych antologii poetyckich. Dla przypomnienia, w dobie Młodej Polski ukazały się trzy, w okresie międzywojennym dwie, po 1945 r. cztery, a właściwie trzy, gdyż jedna jest bardzo okrojonym wznowieniem antologii Miriama z 1921 r. *Antologia współczesnej poezji francuskiej* pod redakcją Adama Ważyka ukazała się w 1947 r., a w niej Maeterlinck i Verhaeren. W 1965 r., w ramach serii II Biblioteki Narodowej, opublikowany został tom, w wyborze Mieczysława Jastruna, *Symboliści francuscy*. Do ich grona zaliczeni zostali w nim Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren oraz Hellens, choć ten ostatni otarł się zaledwie o symbolizm. Truizmem byłoby przypomnienie, że żaden z nich nie był Francuzem. W 1982 r. ukazuje się antologia *Wybór poezji*, w której zawarte zostały zarówno autorskie utwory Miriama, jak i jego przekłady, a wśród nich wiersze E. van Arenbergha, A. Girauda i Maeterlincka. Kolejna antologia – *U poetów* – z 1992 r. to wspomniane już zredukowane wznowienie wyboru z roku 1921. Paweł Hertz, jej redaktor, zrezygnował z działów narodowych, pominął poetów włoskich, zredukował



francuskich, a i z belgijskich, których pierwotnie było siedmiu, pozostali tylko Maeterlinck i Giraud. Ostatnim zbiorem jest *Antologia poezji francuskiej*, obszerne dwujęzyczne przedsięwzięcie wydawnicze pod redakcją Jerzego Lisowskiego. Tom pierwszy ukazał się w 1966, tom czwarty, ostatni, w 2006 r., a w nim: Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren, Van Lerberghe, Elskamp, Hellens, Thiry, Michaux. Ten ostatni znalazł się również w antologii *Nadrealizm europejski* w wyborze i przekładzie Józefa Waczków w 1981 r. – to na zasadzie przyczynku uzupełniającego polską bibliografię genialnego Belga. I na identycznej zasadzie odnotować też należałoby zbiorowe publikacje z lat 1993 i 1994. Pierwsza, w serii wydawniczej Perły Liryki Europejskiej, nosi tytuł *Złote sny i fioleatów żal*, druga – *Poeci nobliści. Antologia*, w obu znalazło się kilka wierszy Maeterlincka.

Wracając do zasadniczego wątku wywodu, do lat ostatnich, można stwierdzić, że obecna dekada zdominowana została przez Amélie Nothomb. Pisarka zadebiutowała we Francji w 1992 r. i od tej pory co roku we wrześniu ukazuje się kolejna jej publikacja. Jej debiut u nas ma miejsce osiem lat później, a polski wydawca skutecznie dogania francuskiego. Do 2009 r. ukazało się bowiem piętnaście tytułów. W roku 2000 wychodzą: *Higiena mordercy* w przekładzie Joanny Polachowskiej oraz *Z pokorą i uniżeniem* w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej. Za ewenement uznać należy, że ten ostatni tekst ma jeszcze trzy wydania, w latach 2003, 2005 i 2009. Rok później ukazuje się *Rtęć*. Autorką przekładu jest Joanna Polachowska. W 2002 r. wychodzą dwa tytuły: *Kosmetyka wroga* i *Metafizyka rur*, pierwszy w tłumaczeniu Joanny Polachowskiej, drugi – Barbary Grzegorzewskiej. W następnym roku liczba opublikowanych tytułów urasta do trzech: *Kosmetyka wroga*, *Słownik imion własnych*, *Sabotaż miłosny* – wszystkie, podobnie jak następne, w przekładzie Joanny Polachowskiej. *Antychrysta* i *Peplum* są kolejnymi tekstami Nothomb opublikowanymi w 2004 r. Rok później wychodzi *Biografia głodu*, w następnym – *Kwas siarkowy*, w kolejnym – *Dziennik jaskółki*. W dwóch ostatnich latach ukazują się kolejno: *Ani z widzenia, ani ze słyszenia* i *Tak wyszło* oraz tom, na który składają się: wspomniana już czwarta edycja *Z pokorą i uniżeniem*, nadto *Kosmetyka wroga*, *Dziennik jaskółki* oraz *Ani z widzenia, ani ze słyszenia*. Dorobek zaiste imponujący.

Listę najbardziej aktualnych publikacji autorów belgijskich w przekładzie na język polski należy uzupełnić jeszcze o dwa tytuły. W 2001 r. opublikowano u nas *Łazienkę* Jeana-Philippe’a Tousainta w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej, a w 2005 – *Artystę, służącą i uczonego* Patricka Roegiersa w tłumaczeniu Adama Wodnickiego.

Te ostatnie wydawnictwa nie zamykają wykazu autorów belgijskich tłumaczonych na język polski. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiają się kolejni. Gilbert Delahaye, Joëlle Barnabé, Luce-Andrée Lagarde oraz Jacques Thomas-Bilstein osiągnęli światowy sukces, pisząc dla najmłodszych. Również i w Polsce cieszą się ogromną popularnością. Jednak ich obecność sygnalizuje

jedynie, gdyż jej szczegółowa specyfikacja stanowi temat sam w sobie, zważywszy na liczbę do tej pory wydanych tytułów – dochodzi ona bowiem do dziewięćdziesięciu.

Komiks to drugi obszar rynku czytelniczego w Polsce coraz dynamiczniej otwierający się na twórczość autorów belgijskich. Belgia jest światową potęgą komiksu. To zarazem obszar słabo przeze mnie rozpoznany. Wspomnę więc jedynie, że pierwsze próby implantacji komiksu belgijskiego w Polsce przypadają na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Wówczas pojawiła się seria niezwykle popularnych przygód Thorgala. W latach dziewięćdziesiątych zadebiutował Hergé – klasyk komiksu belgijskiego i komiksu w ogóle, twórca cyklu przygód tytułowego Tintina. Ze znanych mi serii wymienię jeszcze *Fargo*, *Księżę nocy*, *XIII* oraz *Marzi*. Warto wspomnieć, że ilustratorem przygód Thorgala jest Grzegorz Rosiński, natomiast Marzena Sowa – autorką scenariuszy przygód Marzi, oraz dodać, że liczba wydanych tytułów przekroczyła już setkę.

Dotychczasowa prezentacja zogniskowana była na próbie bilansu tłumaczeń na język polski szeroko rozumianej literatury belgijskiej w języku francuskim. Zbiór nie jest imponujący, zważywszy, że obejmuje okres ponad stu lat i dotyczy kraju, o którym rodzimi krytycy piszą, że charakteryzuje się największą liczbą poetów na kilometr kwadratowy. Czy zatem obecni po polsku twórcy belgijscy są reprezentatywni dla literackiego dziedzictwa Belgów, czy na podstawie tłumaczeń czytelnik polski może wyrobić sobie jakieś wyobrażenie o tej literaturze? I tak, i nie. Zawsze będzie ono uproszczone, to zrozumiałe, zawsze też będzie zawierało istotne luki i przekłamania, że przypomnę przypadek Hellensa.

Problem z poznawaniem literatury belgijskiej poprzez tłumaczenia na język polski tkwi jeszcze w nierozpoznawalności jej twórców jako twórców belgijskich. Tę kwestię już kiedyś opisałem, a ów opis zilustrowałem kuriozalnymi wręcz przykładami zaczerpniętymi z *Polskiej Bibliografii Literackiej* (1944–1989) i *Bibliografii Literatury Tłumaczonej na Język Polski* oraz katalogów Biblioteki Narodowej i Jagiellonki<sup>12</sup>. Nie przywołując zatem tamtych przykładów, posłużę się innym. Oto pierwsze zdanie czy raczej dwa równoważniki zdań otwierające antologię *Brassens, Brel, Ferré*: „Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré... Trzech francuskich poetów-piosenkarzy”. Pół biedy z Brelem. Był i ciągle jeszcze jest znany. Jego teksty przepojone są belgijskością. Zresztą sam siebie nazywał „Brelgiem”<sup>13</sup>. Gorzej z pisarzami debiutującymi czy mniej znanymi. Bywa, że polski wydawca, poza obowiązkowym *copyrightem* oryginału, często francuskim, ani słowem nie informuje, kim jest autor. Często więc tytuł oryginału i miejsce jego wydania sygnalizują już na wstępie, że nawet jeżeli mamy do czynienia z utworem autora

<sup>12</sup> R. Siwek, *O kłopotliwej bibliotece, efemerycznych bibliografiach i katalogach*, „Konspekt” (Kraków) 2004, nr 19.

<sup>13</sup> O. Todd, *Jacques Brel*, Warszawa 1992, rozdz. 6.



belgijskiego, to niejako naturalnie, automatycznie zostaje on wtłoczony, wpisany, zaklasyfikowany do literatury nie Belgów, lecz Francuzów. Dla polskiego czytelnika staje się więc nieobecny jako twórca belgijski. To nawiązanie do zaproponowanego tytułu *O obecności nieobecnego albo o nieobecności obecnego*, to też przywołanie jednej z cech bycia na sposób belgijski, bycia na przekór przeciwnościom historii, bycia małym krajem między potężnymi sąsiadami, posługiwania się językiem, o którym tylko sąsiedzi francuskojęzycznych Belgów mogą mówić, że jest to ich język ojczysty. Belgowie wybrali bycie dyskretne, a może są na takowe skazani, wolą wtopić się w tłum albo akceptują, by w ten tłum zostali wtłoczeni. Taka strategia okazuje się skuteczna, zapewnia im istnienie, nawet jeżeli jest ono okupione trudną rozpoznawalnością czy wręcz anonimowością. Autoironia Breła *vel* Brelga ma głęboki sens.

Na potwierdzenie zaproponowanej konstatacji chciałbym tu otworzyć ostatni passus opowieści na temat przekładów „z autorów belgijskich”. Przedtem jednak jedna uwaga i doprecyzowanie zarazem. To, o czym było wcześniej, dotyczyło literatury wysokiego, ale też niższego lotu. Jednak obecność autorów belgijskich w tłumaczeniach na język polski wykracza poza tę *stricte* literacką domenę. Niekoniecznie na zasadzie suplementu, zasygnalizuję więc jedynie moją cząstkową wiedzę w tym zakresie.

Punktem wyjścia niech będzie przywołany już H. Brabant. Jego jedyna powieść poświęcona żonie Polce ukazała się w polskim przekładzie. Brabant był jednak przede wszystkim cenionym profesorem medycyny. Nie wiem, ile jego prac, niekoniecznie tłumaczonych na język polski, ukazało się w publikacjach fachowych będących choćby pokłosiem międzynarodowych sympozjów u nas organizowanych. A przecież językiem takich spotkań nie jest język polski, a kryterium klasyfikacyjnym publikacji nie jest narodowość, lecz dyscyplina czy specjalność naukowa. I tu ponownie ujawnia się tytułowa nieobecność obecnych czy też, jak kto woli, obecność nieobecných.

Jedną z postaci otwierających opowiadaną tu historię był Maeterlinck, laureat literackiego Nobla w 1911 r. Niech więc inny belgijski noblista otworzy ten fragment opowieści o Belgach po polsku, który tę opowieść zakończy. W 1977 r. laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie chemii został Ilia Prigogine. W Polsce opublikowane zostały dwie jego prace, w 1990 r. *Z chaosu ku porządkowi* w przekładzie Katarzyny Lipszyc oraz *Kres pewności. Czas, chaos i nowe prawa natury* w tłumaczeniu Iwony Nowoszewskiej i Piotra Szwajcera w roku 2000. Nakłady obu wydawnictw zostały szybko wyczerpane, a i na aukcjach internetowych oba tytuły pojawiają się niezwykle rzadko.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku ukazało się kilka publikacji belgijskich historyków, politologów, filozofów i teologów. W porządku chronologicznym pierwszym z nich był Jacques Leclercq, etyk specjalizujący się w prawie naturalnym. W 1964 r. wyszła jego praca *Katolicy*

*i wolność sumienia* w przekładzie Jana Prokopa, a w 1978 – rozprawa poświęcona starości *Radość zmierzchu* w tłumaczeniu Ewy Burskiej. Kolejnym autorem jest Arthur Nisin, bibliolog. W 1966 r. ukazała się jego *Historia Jezusa*, którą przełożyła Maria Ponińska. Cztery lata później ukazuje się rozprawa *Wolność sumienia i wolność religijna* Louisa Janssensa w przekładzie Ewy Czerny. *Ludzkie dzieje słowa Bożego* w tłumaczeniu Wandy Kowalskiej to kolejna praca belgijskiego biblisty Jeana Levie w polskim przekładzie. W 1975 r. Gustave Thils publikuje dwie swoje prace: *Chrześcijaństwo bez religii?* oraz *Problemy teologii niechrześcijańskich*, pierwsza w tłumaczeniu Gustawa Kani, druga – Jadwigi Kowalczyk.

Na wymienionych nie kończy się lista filozofów belgijskich w polskich tłumaczeniach. W 1969 r. w przekładzie Zygmunta Glinki ukazuje się *Traktat o moralności* Eugène’a Dupuréla, założyciela Belgijskiego Towarzystwa Filozoficznego. Rok później w tłumaczeniu Rogera Gomulickiego wychodzi *Nowy wiek* Henri van Liera, filozofa kultury. Znacznie wcześniej, bo już w 1959 r., rozprawą *O sprawiedliwości* w przekładzie Wiery Bieńkowskiej debiutował u nas Chaim Perelman, prawnik, logik i specjalista od retoryki. W 1984 r. opublikowana została *Logika prawnicza* w tłumaczeniu Tomasza Pajora, a w 2002 – *Imperium retoryki*, które przełożył Mieczysław Chomicz. Ostatnim polskim odkryciem, tym razem z zakresu filozofii polityki, są prace Chantal Mouffe. W 2005 r., w przekładzie Wojciecha Jacha, wychodzi *Paradoks demokracji*, w 2007 – *Hegemonia i strategia socjalistyczna: przyczynek do radykalnej polityki demokratycznej* w tłumaczeniu Sławomira Królaka, rok później – *Polityczność. Przewodnik krytyki politycznej*, którą przełożyła Joanna Erbel. W polskim przekładzie ukazały się też dwie prace belgijskiego historyka Jacques’a de Launay: w 1970 r. *Historia tajnej dyplomacji 1914–1945* w przekładzie Julii Ryłskiej oraz *Wielkie spory współczesności* w 1978 r. w tłumaczeniu Wandy Błońskiej.

Proponowana opowieść na temat polskich publikacji belgijskich autorów poświęcona była głównie literaturze, a ostatni jej passus – innym, znanym mi, przekładom autorów belgijskich. Na koniec powróćmy jeszcze w okolice literatury. Tu wkład Belgów, choć ilościowo skromny, wydaje się jednak znaczący. Bodaj najbardziej uznanym literaturoznawcą belgijskim jest Georges Poulet. Ten czołowy przedstawiciel szkoły genewskiej doczekał się trzech wydawnictw. Niewątpliwie najważniejszym jest opublikowany w 1977 r. tom *Metamorfozy czasu*. Autorami przekładów byli: Wanda Błońska, Donata Eska, Andrzej Siemek, Adam Stepnowski i Paweł Taranczewski. W 1998 r. prace Pouleta, w tłumaczeniu Zbigniewa Naliwajka i Wiesława Krokera, znalazły się w antologii *Szkoła Genewska w krytyce*, a w 2004 r. – w zbiorze jego studiów *Myśl nieokreślona*, który przełożył Tomasz Swoboda. Nieco na zasadzie przyczynkarskiej, ale jednak obecności literaturoznawców belgijskich po polsku odnotować należałoby też artykuł romanisty Paula Delsemme’a *Tematyka i techniki pisarskie w naturalizmie belgijskim*

*języka francuskiego*<sup>14</sup> oraz tekst Jeana-Baptiste'a Baroniana, specjalizującego się w literaturze fantastycznej, *Czy istnieje czysta science fiction?*<sup>15</sup>.

I na sam koniec słów kilka o Belgach piszących o literaturze polskiej. O van Crugtenie pisarzu już wspomniałem, w kwestii jego dorobku jako polonisty odsyłam do hasła jemu poświęconego w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska XX wieku*. Jednak największe jego dokonania to przekłady literatury polskiej na język francuski. Mistrzem van Crugtena i założycielem polonistyki brukseelskiej był Claude Backvis. I jego dorobek opisany został we wspomnianym przewodniku. Tu przywołam jedynie trzy monumentalne publikacje: *Szkice o kulturze staropolskiej* (1975), *Renesans i Barok w Polsce. Studia o kulturze* (1993) oraz 2-tomową *Panoramę poezji polskiej okresu baroku* (2003).

A konkluzja?

Możliwych jest ich wiele. Każda wymagałaby jednak analizy zaprezentowanego materiału, który w zasadzie ma przede wszystkim charakter informacyjny. Uwagi czy obserwacje czynione niejako na marginesie tej prezentacji jeszcze nie upoważniają do formułowania konkluzji, sugerują jedynie możliwe obszary badań.

#### **De la présence des absents ou de l'absence des présents. La littérature belge de langue française en Pologne – esquisse de bilan**

La littérature belge de langue française reste peu connue en Pologne. Sa reconnaissance est liée avec le succès mondial des Jeunes Belges et remonte chez nous à l'époque de la Jeune Pologne. Les premières traductions sont relativement nombreuses et paraissent avec peu de retard par rapport aux éditions en original. Le lecteur polonais de l'époque suit de près les actualités littéraires belges les plus importantes. La situation change après la première guerre mondiale. Car même si le nombre des traductions ne diminue pas, elles ne donnent qu'une vision fragmentaire des lettres belges de l'époque. A part quelques exceptions, il en est de même après la deuxième guerre mondiale. L'auteur dresse le bilan quasi complet des éditions parues en Pologne entre 1891 et 2009 en constatant que paradoxalement la réception de la littérature belge en Pologne atteint son apogée à ses débuts.

---

<sup>14</sup> „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 1.

<sup>15</sup> *Spór o SF. Antologia*, Poznań 1989.



## KOMUNIKATY

REGINA LUBAS-BARTOSZYŃSKA

### CZY UMBERTO ECO BYŁ AUTOBIOGRAFEM?\*

#### Streszczenie

Dwudziestopięciostronicowy tekst usiłuje dać odpowiedź na postawione w tytule pytanie. Odpowiedź brzmi: tak, ale nie w ścisłym tego słowa znaczeniu. Eco nie napisał bowiem, jak dotychczas, żadnej autobiografii czy dziennika, gdzie nakreśliłby jakiś kawałek linii swego życia. Ale wielokrotnie, na różne sposoby opowiadał historię swej twórczości powieściowej i rysował szlak swej drogi intelektualnego dojrzewania i ewolucji wielostronnych zainteresowań naukowych, tłumaczył, w jaki sposób stał się człowiekiem książki i czytał świat poprzez tekst zapisany. Najmocniej uczynił to w eseju *Jak piszę*, w wywiadach i we wstępach czy posłowiach do swych dzieł naukowych oraz do powieści *Imię róży*. Ten obszar bezpośredniej wypowiedzi osobistej został przez autorkę pracy określony jako pierwszy, najbardziej ewidentny poziom autobiografizmu u Eco.

Niniejsza praca wyodrębnia jeszcze cztery inne poziomy autobiografizmu u tego dwugłosowego (dwuręcznego) intelektualisty, ujawniające autora empirycznego w sposób pośredni w jego tekstach niezdepersonalizowanych. W pole rozważań autorki nie weszły bowiem teksty zdepersonalizowane: ściśle teoretyczne, filozoficzne, estetyczne (np. *Dzieło otwarte*, *Nieobecna struktura*, *Pejzaż semio-*

---

\* Tekst w wersji poszerzonej opublikowany w „Przestrzeniach Teorii” 2009, nr 11, s. 131–153; w pełnej wersji ogłoszony w listopadzie 2008 r.

tyczny), w których „ja” autora empirycznego jest bardzo słabo obecne, a jego myśli przekazane są na najwyższym poziomie uogólnienia. Oczywiście teksty zdepersonalizowane uważane są przez niektórych teoretyków, jak Jacques Derrida czy Roman Jakobson, również za autobiograficzne w szerokim znaczeniu, gdyż są osobistą ekspresją autora.

Cztery następne poziomy autobiografizmu ujawniają znaki życia autora i jego osobowości w sposób pośredni: są one bowiem okazjonalne, rozproszone w tekstach interpretacyjnych, teoretycznych na temat literatury, estetyki i historii, w felietonach i powieściach. Autorka niniejszej pracy rozróżniła pięć strategii obecności znaków życia autora w tych tekstach Eco. Pierwsza strategia – silna obecność „ja” piszącego – nie wystarcza, aby mówić o tekście zautobiografizowanym, bez dostrzeżenia jeszcze jakiejś innej spośród wymienionych strategii, np. ujawnienia faktu z własnego życia, wyznania o stanach swego ducha, procesu wspomniania czy lektury i informacji o sposobach własnej interpretacji czytanego tekstu. Silna, krzycząca obecność „ja” autora w tekście, zwłaszcza w felietonach, ma niekiedy charakter prowokacyjny, pastiszowy, a znaki życia autora w tekście bywają czasem sfingowane, dlatego praca w tym względzie stanowi pewną polemikę z przytoczonymi wypowiedziami autora jednej z monografii Eco – Petera Bondanelli (*Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture*, 1997).

Przytoczenia sądów Bondanelli o Eco jako felietoniście mówiącym o sobie są jedynymi sądami krytyki o autobiografizmie tego dwuręcznego twórcy niedotyczącymi twórczości powieściowej. Wiele natomiast jest wzmianek i dłuższych rozważań krytyki o elementach autobiograficznych jego zwłaszcza dwu pierwszych powieści (*Imię róży*, *Wahadło Foucaulta*). Praca niniejsza przywołuje niektóre z nich. Dotyczą one głównie autobiograficzności (lub nie) naczelnego bohatera, stosunku pisarza do cytowanego rękopisu Adsona w *Imieniu róży*, do swej wiedzy semiotycznej i historycznej, do hermeneutyki i kryjącej się za obrazami powieściowymi autoironii. Autorka streszczanego tekstu skrętnie odnotowuje głosy krytyki, uzupełniając je i pogłębiając. Dostrzega też elementy autobiografizmu w następnych dwu powieściach Eco, których fabuła oddalona jest czasowo, a w jednej także przestrzennie, od biografii autora, mianowicie w *Wyspie dnia poprzedniego* oraz w *Baudolino*. Elementy te ukryte są głównie w naśladowaniu technik narracji autobiograficznej (dziennik, listy, opowiadanie autobiograficzne), we wskazaniu na rolę, jaką w rozwoju tożsamości człowieka odgrywa możliwość opowiedzenia własnej historii, na obecność nadrzędnej świadomości podmiotu powieści, którym jest sam autor – teoretyk powieści. Najwięcej uwagi autorki zajęła ostatnia powieść Eco – *Tajemniczy płomień królowej Loany*, uznana przez krytykę za powieść wyraźnie autobiograficzną, rozsiewającą ślady życia autora w sposób puzzlowy. Praca nie tylko łowi wiele z takich śladów w kreacji głównego bohatera, doznającego dwukrotnej amnezji, ale też wydobywa problemy

kluczowe dla teorii autobiografii, drążone przez autora ustami bądź to głównego bohatera, bądź narratora nadrzędnego jako podmiotu tekstu. Są to problemy teorii wspomnienia i pamięci, zwłaszcza autobiograficznej. Przytoczone zostają przez autorkę ich wypowiedzi, zupełnie zbieżne z definicjami podręczników teorii pamięci. Praca akcentuje też zdystansowanie się autora do siebie jako człowieka książki, kształtującego swą tożsamość od dzieciństwa na podstawie modeli kolejnych bohaterów powieściowych.

Ujawniając w sposób okazjonalny i rozsiany różne znaki swego życia i tożsamości w wielu książkach, Eco objawia się jako autobiograf mimowolny i częściowy, unikając w ten sposób dania obrazu siebie – innego niż jest w rzeczywistości, jaki to obraz stwarzają autobiografie jako opowieści o sobie.





## SPIS TREŚCI

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Słowo wstępne .....                                                                                                                                  | 5   |
| Monika COGHEN: Polacy na grobie Shelleya .....                                                                                                       | 7   |
| Teresa BAŁUK-ULEWICZOWA: Obecność traktatu Goślickiego<br>w Szekspirowskich <i>Hamletach</i> .....                                                   | 21  |
| Marzena CHROBAK: Obraz komunikacji językowej w basenie Morza<br>Śródziemnego w wiekach średnich według literatury rycerskiej<br>i pielgrzymiej ..... | 41  |
| Marta GIBIŃSKA-MARZEC: Umieranie i śmierć na scenie jako potencjalny<br>znak sceniczny w dramatach Szekspira .....                                   | 59  |
| Elżbieta MAŃCZAK-WOHLFELD: Uwagi na temat <i>Słownika zapożyczeń<br/>angielskich w polszczyźnie</i> .....                                            | 73  |
| Ryszard SIWEK: O obecności nieobecnego albo o nieobecności obecnego, czyli<br>o literaturze belgijskich frankofonów w Polsce – próba bilansu .....   | 85  |
| KOMUNIKATY                                                                                                                                           |     |
| Regina LUBAS-BARTOSZYŃSKA: Czy Umberto Eco był autobiografem? ...                                                                                    | 107 |

