

Instytutu Filologii Polskiej
UMCS

ARTUR TIMOFIEJEW

*Piotr Kochanowski jako „poeta wzorowy”.
Miejsce staropolskiego poety
w poglądach teoretyków późnego klasycyzmu*

Piotr Kochanowski — „poète modèle”. Le rang du poète dans les opinions
du théoriciens du classicisme tardif

Użyte w tytule niniejszego artykułu określenie „poeta wzorowy” odwołuje się do fundamentalnej w klasycystycznej teorii literatury kategorii wzoru. Piotr Żbikowski w swoich rozważaniach na temat estetycznoliterackiej doktryny klasycyzmu polskiego lat 1800–1830 o kategorii owej wypowiada się następująco:

Klasycyzm francuski, a w ślad za nim polski, adaptując na swój użytek kategorię pięknych wzorów, istotę tego zjawiska pojmował podobnie jak w starożytności. Przez tzw. *bons modèles* rozumiano mianowicie zazwyczaj pewien zespół literackich arcydzieł grecko-rzymskiego antyku, które uchodziły powszechnie za idealne modele artystycznej doskonałości oraz wzniosłości ideowo-moralnej [...]. Stanowiąc jedyny paradygmat prawdy i piękna, funkcjonowały one tym samym jako przykład dla wszystkich następných pokoleń, które winny naśladować zarówno zasady sztuki pisarskiej realizowane przez owe arcydzieła, jak i wpisana w nie wizję rzeczywistości oraz zaproponowaną przez nie hierarchię wartości estetycznych i moralnych. Naśladowanie pięknych wzorów miało także doskonalić wewnętrznie samego twórcę oraz pobudzać jego natchnienie i kształcić w nim dobry smak¹.

Dalej zaś dodaje, iż:

[...] przywołane i omawiane utwory [wzorowe — A. T.] funkcjonowały [...] nie tylko jako artystycznie doskonałe wcielenia pojęć gatunkowych, ale również [...] pełniły

¹ P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984, s. 98–99.

funkcję metapoetycką, przekazując szczegółowe informacje o strukturze prezentowanych przez siebie gatunków i uzupełniając w ten sposób ich definicje.²

Pojęcie wzoru, tzn. konkretnej, jednostkowej, doskonałej realizacji pewnych określonych i istniejących przed daną realizacją tylko *in abstracto* prawideł, zakłada w rozumieniu klasyka po pierwsze: istnienie konkretnego twórcy, autora wzoru, czyli poety wybitnie utalentowanego lub wręcz geniusza (jako że wzór nie może istnieć w oderwaniu od osoby swojego twórcy); po drugie: konieczność naśladowania wzoru, tworzenie teoretycznie nieskończonej liczby powieści — nieskończonej, ponieważ z założenia nie dorównają one nigdy wzorowi, chociaż powstawać będą właśnie w intencji takiego dorównania³. Za „poetę wzorowego” uznaje zatem klasyk-teoretyk zarówno autora wypowiedzi definiowanej jako wzór, np. Pindara, jak i twórcę — dobrego naśladowcę danego wzoru, np. Naruszewicza⁴.

Nazwisko Piotra Kochanowskiego pojawia się w rozprawach teoretyków klasycyzmu postanisławowskiego wraz z nazwiskami Ariosta i Tassa, w rozdziałach poświęconych refleksji nad poezją epicką i twórczością translatorską. Warto jednakże w tym miejscu podkreślić to, iż poza oczywistym i podstawowym uzasadnieniem tego epopeicznego kontekstu, w jakim funkcjonuje z racji rodzaju swojej twórczości Kochanowski, można w wypowiedziach klasyków odnaleźć i inne, a mianowicie to, które bierze się z uznania staropolskiego poety za mimowolnego wszakże współtwórcę aktualnego wciąż w okresie późnego klasycyzmu postulatu napisania epopei sarmackiej, postulatu oficjalnie sformułowanego i wysuniętego pod adresem ojczystych rytmotwórców przez Jana Pawła Woronicza na posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w dniu 5 maja 1803 roku⁵, nieoficjalnie zaś przewijającego się w wypowiedziach poetyckich już od początku interesu-

² *Ibid.*, s. 160–161.

³ Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 65–71, 527–530; Żbikowski, *op. cit.*, s. 123–131, 133–137.

⁴ Niech ją [odę — A. T.] gra, której dzielnych Feb tonów użycza,
Lutnia Pindara, Flakka i Naruszewicza

F. K. Dmochowski, *Sztuka rytmotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956, BN I 158, s. 48.

⁵ „I ten jest najbliższy zamiar Towarzystwa naszego w utworzeniu Pieśnioksięgu Narodowego: aby nie tylko język, ale i sławę narodową niepożytym narzędziem na rozwalinach świata wyłobić. [...] Wieleż to dzieł heroicznych i wysiłków duszy polskiej w zapomnieniu i zagrzebaniu zostaje, którymi by Grecy i Rzymianie dzieła poetów swoich z bogacili! [...] Niech więc wolno będzie wzywać was o! wy wszyscy zgasłych Polaków potomkowie! prosić was i zaklinać na święte popioły Ojców waszych, abyście ich pamięć i sławę wam w najdroższym dziedzictwie przekazaną, tym przynajmniej sposobem, który nam jeden w rękę pozostał, utrzymywać, rozszerzać, uwieczniać, chęciom i usiłkom naszym

jącego nas okresu⁶. Współautorstwo Kochanowskiego w zakresie owego postulatu polegałoby na stworzeniu przezeń, a ściślej: przez przekłady dwu arcydzieł epiki włoskiej, jedyne w swoim rodzaju impulsu stymulującego z całą mocą także na początku XIX w. rozwój rodzimego eposu⁷. Rzecz jasna, poeta, który samoistnym geniuszem nie był, aby taki impuls wytworzyć, musiał, zdaniem klasyków, stać się tłumaczem poety genialnego *sive* wzorowego, musiał stanowić jakby jego drugie wcielenie⁸. Warunkiem przeto podstawowym uznania Kochanowskiego za „poetę wzorowego”, czyli autora takiej wypowiedzi, która stymuluje powstawanie podobnych wypowiedzi innych autorów, lecz sama z siebie nie stanowi dla nich wzoru w dosłow-

dopomagali.” J. P. Woronicz, *Rozprawa o pieśniach narodowych*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. II, 1803, s. 398, 399, 400–401.

⁶ Jako charakterystyczne przykłady takiego „nieoficjalnego” wskazywania na potrzebę powstania epepej narodowej można podać zakończenie *Wiersza do Legiów polskich* (1805) Cypriana Godebskiego:

[...] Mysł słodka mnie cieszy, że pamięci córa
Dar nam gotuje w płodzie ojczystego pióra
I że z waszych popiołów (przezcucia me tuszą)
Powstanie polski Maro z Jasińskiego duszą;
On wasze czyny poda do wiecznej pamięci. [w. 465–469]

lub finał ody Ludwika Osińskiego *Do Franciszka Morawskiego* (1808):

Z szablą i Homerem w ręku
Równałeś dawne z dziesięcymi wojny;
Wolny marsowego trudu,
Powiedz nam dzieła sarmackiego ludu:
Niech nam twe pieśni usłyszeć się godzi. [w. 45–49]

⁷ Obszerne, a zarazem podstawowe informacje na temat związków eposu Tassa-Kochanowskiego z polskimi poematami epickimi, także pierwszego trzydziestolecia XIX w., zawiera rozprawa R. Pollaka *Tasso w Polsce*, [w:] *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, drugie, poszerzone wydanie monografii tegoż autora „Gofred” *Tassa-Kochanowskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973 oraz tom zbiorowy *W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa Sesji Naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie dnia 4–6 kwietnia 1967 roku)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

⁸ Istota owego „podwójnego wcielenia” polegałaby na jakościowej równości geniuszu obydwu poetów, przy jednoczesnym zachowaniu podstawowej relacji między nimi (twórcą-naśladowcą). Relacja ta zatem wyraża równość obydwu poetów, nie zaś domniemaną wyższość „twórcy” nad „naśladowcą”. Trafnie ujął to Leon Borowski w rozprawie z 1826 roku: „[...] położyć ściśłą granicę między talentem twórczym a naśladowczym jest rzeczą bardzo trudną, jeśli nie całkiem niepodobną”; *O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształtowanie smaku*, [w:] id., *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy i inne pisma krytycznoliterackie*, opr. S. Buśka-Wroński, Warszawa 1972, s. 109.

nym rozumieniu (nie idzie tu bowiem o to, by naśladować przekład) jest „wzorowość” poetów przekładanych, Tassa i Ariosta.

W świadomości literaturoznawcy–klasyka pierwszego trzydziestolecia XIX w. obydwaj poeci włoscy posiadają wyróżnik „wzorowości”, przy czym rozumiana jest ona raz jako „wzorowość” immanentna, tkwiąca w samej wypowiedzi — doskonałej realizacji prawideł gatunkowych eposu, raz jako „wzorowość” przydana, czy też przypisana wypowiedzi, wynikająca z całkowicie zewnętrznego w stosunku do niej kontekstu. I tak Torquato Tasso uznany zostaje za twórcę i prawodawcę epopei nowożytnej. On pierwszy ustalił i urzeczywistnił na najwyższym artystycznym poziomie wyznaczniki tego gatunku:

Jerozolimę wyzwoloną Torkwata Tassa można słusznie nazwać romantyczną *Iliadą*. Kompozycję regularną na kształt *Iliady* natchnął duchem religijno-romantycznego rycerstwa było zamiarem włoskiego poety. Wyznać potrzeba, iż to trafne wyobrażenie o epopei nowożytnej po mistrzowsku wykonał.⁹

Co więcej, w znaną od czasów Homerowych formułę najwznioślejszej wypowiedzi epickiej tchnął „duszę nowej poezji”, nowej tzn. romantycznej, w akceptowalnej przez klasycyzm interpretacji tego terminu: „Religia, heroizm, marzenia i uniesienia miłości, które są duszą nowej poezji, stały się pierwiastkami tego poematu”.¹⁰

Zgodnie z zaznaczającą się w polskiej refleksji teortycznoliterackiej od końca XVIII stulecia tendencją do wysuwania wypowiedzi lirycznej na miejsce czołowe w hierarchii rodzajów literackich i traktowaniu jej jako pierwiastkowo obecnej w każdej wypowiedzi poetyckiej, bez względu na jej rodzaj¹¹, w autorze *Jerozolimy wyzwolonej* widzi Józef Korzeniowski twórcę epopei „ulirycznionej”; jego zdaniem żywioł liryczny przenika na wskroś epopeję włoskiego poety, co dodatkowo, niezależnie już od „ducha religijno-romantycznego rycerstwa” decyduje o jej nowożytności, a także — w stosunku do czasu powstania *Kursu poezji* Korzeniowskiego — o jej nowoczesności:

Talent liryczny Tassa widocznie się w jego epopei okazuje. Wszystkie jego obrazy i opisy pełne są ognia i duszy. Tkliwy wyraz najczystszych uczuć ludzkich jest cechą jego poezji.¹²

„Wzorowość” Tassa to także „wzorowość” możliwa do uchwycenia dzięki zestawieniu jego dzieła z *Iliadą* i *Eneidą*, co w praktyce oznacza

⁹ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 178.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Zob. Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 17–21.

¹² J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 180.

z r ó w n a n i e, a nie tylko porównanie, w sensie jakościowym tych trzech wypowiedzi. Tasso współtworzy trójcę „wzorowych” genialnych epików wszechczasów:

[...] teoria nauk wyzwolonych wykląda obszernie, jakiej wyniosłości i rozległości geniuszu rymotwórczego, tudzież wytrwania w utrzymaniu całości wymaga epopeja, jeżeli wszelkim jej żądaniom ma się za dość uczynić. Nie dziw tedy, że mimo zjawienia się wśród tyłu upłynionych wieków wielu geniuszów rymotwórczych, trzech dopiero sąd powszechny świata uczonego wskazuje mężów: Homera, Wergiliusza i Tassa, których dzieła za wzór w tym rodzaju wystawia¹³

Iliada, Eneida, Jerozolima wyzwolona są to poemata prawdziwie bohaterskie czyli epopeje, bo się w nich opowiadają sprawy ważne, dzieła bohaterów; sam zaś ton opowiadania zgodny jest z wielkością przedmiotu.¹⁴

Geniusz Tassa, acz jedyny i niepowtarzalny, równy jest geniuszowi wieszczów — greckiego i rzymskiego.¹⁵ Tę jedyność i niepowtarzalność osobowości twórczej autora *Jerozolimy wyzwolonej* starał się wyeksponować w swoich rozważaniach Euzebiusz Słowacki, łącząc niezbyt może fortunnie, ale w zgodzie z powszechną w epoce tendencją, wielkość poetyckich dokonań Tassa z wielością i intensywnością jego życiowych doświadczeń. Uprzedzając romantyczne fascynacje biografią twórcy, traktowaną jako niezbywalny komponent dzieła, Słowacki wskazuje na udział tragicznego dzieciństwa, nieszczęśliwej miłości, osamotnienia, nędzy materialnej, a nawet okresowego szaleństwa w narodzinach i objawieniu się geniuszu Tassa¹⁶.

Autorzy cytowanych rozpraw niemalże identycznie jak w przypadku twórcy *Jerozolimy wyzwolonej* opisują „wzorowość” Lodovica Ariosta. Prezentują go jako „poetę pierwszego” w swoim rodzaju, tzn. jako twórcę-wynalazcę pod każdym względem nowej odmiany eposu — epopei „romantycznej albo romantycznej”, czyli — co jest równoznaczne z tym faktem — jako najlepszego wykładowcę genologicznych prawideł tej odmiany:

Epopeja romantyczna trzyma średnie miejsce między poważną i komiczną, ponieważ w jej treści, w osobach działających, w cudowności i opowiadaniu poety powaga z weso-

¹³ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. I, Warszawa–Wilno 1814, s. 480.

¹⁴ J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 150–151.

¹⁵ Ludwik Osiński uznał nawet Tassa za najwybitniejszego epika nowożytnego: „Lecz kiedy pisarze największej wziętości upadali w zawodzie wyniosłej epopei, młody rymotwórca w dwudziestym pierwszym roku życia, zaledwie dotąd znany z poematu o Rynaldzie, stworzył na dworze Ferrary tę *Jerozolimę wyzwoloną*, która ile go zbliżyła do śpiewaków *Iliady* i *Eneidy*, tyle umieściła na szczycie wszystkiego, czym się sprawiedliwie chlubić może nowa literatura”; *Wykład literatury porównawczej. Epopeja*, [w:] id., *Dzieła*, t. II, Warszawa 1861, s. 138.

¹⁶ Zob. E. Słowacki, *O poezji*, [w:] id., *Dzieła z pozostałych rękopismów ułożone*, t. II, Wilno 1826, s. 148–149.

łością, godność z żartem pomieszane bywają. [...] Najznakomitszym i klasycznym w tym rodzaju dziełem jest *Orland szalony* Ariosta, pełen najrozmaitszej poezji, pełen, przy całej nieregularności kompozycji, najwspanialszych objawień płodnego geniuszu.¹⁷

Co się tyczy pierwszego gatunku [tj. epepei romansowej — A. T.], którego Ariost w swoim *Orlandzie szalonym* dał wzór i przykład, różni się on tym tylko od poważnej epepei, że rzecz jego nie ma wielkiej historycznej ważności [...].¹⁸

Pozorna drugorzędność Ariosta względem Tassa, jego pozostawanie jakby w cieniu autora *Jerozolimy wyzwolonej*, zauważalne w rozprawach klasyków postanisławowskich, ma swoje źródło nie w różnym jakościowo geniuszu obydwu poetów, a ściślej: nie w domniemanej niższości geniuszu Ariosta, ale w niższym w stosunku do epepei poważnej stanowisku epepei romansowej w hierarchii gatunków epickich. Jest to drugorzędność całkowicie złudna i dla klasyka równie absurdalna, jak np. drugorzędność Owidiusza względem Horacego umotywowana tym, że drugi z wymienionych poetów uprawiał najwyższy z gatunków lirycznych — odę, pierwszy zaś porzesał na elegii.

Geniusz Ariosta przejawiający się w jego dziele nie podlega dyskusji; jakościowo jest on równy innym geniuszom epickim. I znowu, podobnie jak w przypadku poematu o Gofredzie, „wzorowość” dzieła Ariosta winna być odczytana także w perspektywie z r ó w n a n i a go z eposami pomnikowymi. Tak czyni Słowacki, nie bezpośrednio wszakże; w partii swoich rozważań na temat jedności akcji w epepei starożytnej i nowożytnej cytuje obszernie, bądź powołuje się na chwalebne sądy o Ariosćie—epiku wyrażone przez samego Tassa.¹⁹

Feliks Bentkowski w swojej *Historii literatury polskiej* z 1814 r. dwukrotnie, właśnie razem z nazwiskami włoskich epików, wymienia Piotra Kochanowskiego, dwukrotnie potwierdza zarazem niekwestionowaną „wzorowość” staropolskiego translatora. Niekwestionowaną, ponieważ uznaną przez autoritet literacki tej wielkości co Ignacy Krasicki:

Gofred albo Jerozolima wyzwolona (wybornym wierszem w strofach ośmiorymowych tak jak i oryginał) przełożył Piotr Kochanowski [...]. Krasicki [...] powiedział, że przekład ten sprawiedliwie tłumacza umieszcza w liczbie najcelniejszych rymotwórców polskich.²⁰

Patent „najcelniejszego rymotwórcy polskiego”, przyznany Kochanowskiemu przez księcia oświeceniowych poetów, uzyskał niejako dodatkową aprobatę profesora Uniwersytetu Krakowskiego — Jacka Przybylskiego. Bentkowski tak oto charakteryzuje stanowisko tego erudyty, wybitnego

¹⁷ J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 190–191.

¹⁸ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 114.

¹⁹ *Ibid.*, s. 99–100.

²⁰ F. Bentkowski, *op. cit.*, s. 502–503.

znawcy literatury antycznej i nowożytnej, niestrudzonego jej tłumacza zajęte wobec translatorskiego dzieła Kochanowskiego:

Poema *Orland szalony* z 46 pieśni złożone przełożył Piotr Kochanowski [...], od I do XXV pieśni, dopiero w roku 1799 w Krakowie in 8vo [...] we dwóch tomach wydał Jacek Przybylski, zachowując w druku jak najskrupulatniej pisownię nawet rękopismu [...]. Widać jawnie, że autor w przekładzie tym ostatniej nie przyłożył jeszcze ręki.²¹

Pamiętając, jak nagminna w dziedzinie oświeceniowego edytorstwa była praktyka „ulepszania”, „poprawiania” przez wydawcę tekstu autorskiego²², uderza przedstawiony w opisie Bentkowskiego niezwykle szacunek, by nie powiedzieć pokora, z jakim odniósł się Przybylski do przekładu Kochanowskiego, niedoskonałego jakby się zdawać mogło i z racji braku autorskiego wykończenia, i z racji wielu odmienności od norm translacji wypracowanych przez oświeceniowy klasycyzm. I niezależnie od tego, czy postawa ta była skutkiem bezpośredniego obcowania z tekstem staropolskiego poety, czy raczej wynikiem jego lektury dokonanej przez pryzmat już funkcjonującej w świadomości literackiej epoki aprobatywnej opinii o tymże poecie, uznać ją przecież należy za oczywiste poświadczenie wielkości *sive* „wzorowości” Kochanowskiego, tym bardziej, że składał je doskonały filolog, sam zajmujący się sztuką przekładania.

Stanowisko Przybylskiego w pełni podziela Euzebiusz Słowacki. W przywołanym już traktacie *O poezji* uznaje Piotra Kochanowskiego za poetę, który „[...] przeniósł szczęśliwie [...] do języka polskiego” nowy rodzaj wiersza epickiego wynaleziony przez Włochów, a mianowicie epopeję pisaną w „oddzielnych strofach po ośm wierszy z rymem przekładanym mających”²³. Dalej zaś dodaje, iż twórca polskiej oktawy epickiej „i w Krasickim nawet znalazł zacnego naśladowcę”²⁴. Czyni zatem Słowacki podobnie jak Bentkowski, na „wzorowość” staropolskiego poety-tłumacza wskazując poprzez przywołanie tego samego autorytetu, Krasickiego, występującego tu w roli nie tylko wyroczni, lecz przede wszystkim dobrego naśladowcy dzieła Kochanowskiego.

²¹ *Ibid.*, s. 489–490.

²² I tak m.in. Franciszek Salezy Dmochowski „poprawił” teksty poezji Książnina w edycji z 1828 r., Ksawery Godebski zaś teksty swojego ojca, Cypriana, w edycji z 1821 r. „Podobne zjawisko wystąpi przy okazji wznawiania utworów Trembeckiego oraz *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego (lata 1819, 1822, 1826), kiedy to w imię godności, jasności i harmonii stylu, a więc najważniejszych postulatów ówczesnej poetyki, bezceremonialnie usunięto z tekstów obydwu pisarzy wszystkie wyrazy i formy starsze, jak również wyrażenia zaczerpnięte ze słownictwa gwarowego oraz mowy potocznej”. P. Żbikowski, *op. cit.*, s. 290.

²³ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 109.

²⁴ *Ibid.*

Także wśród *Uwag nad „Monachomachią” Krasickiego* autorstwa Leona Borowskiego znajduje się i ta, dotycząca prekursorstwa Kochanowskiego w zakresie „szczęśliwego” użycia „rymu ósmiorakiego przeplatane go”, przywołująca również nazwisko Krasickiego jako drugiego po staropolskim tłumaczu mistrza oktawy polskiej²⁵.

Spośród teoretyków klasycyzmu postanisławowskiego Słowacki wyraża najpochlebniejsze sądy o Kochanowskim, oparte na przesłankach wynikających z nowoczesnego, preromantycznego już w swojej istocie traktowania dzieła literackiego. Sądy te mogły wprawić w zdumienie każdego potencjalnego — więc niekoniecznie czynnie zatrudnionego sztuką rymotwórczą — zwolennika klasycystycznej ortodoksji. Oto bowiem, formułuje Słowacki uwagę, której istotna treść sprowadza się ni mniej ni więcej do tezy, iż Piotr Kochanowski okazał się lepszym z n a w c ą (a to znaczy w ujęciu klasyka — przede wszystkim wyborym analitykiem) arcydzieła włoskiej epiki niż sam prawodawca klasycyzmu nowożytnego — Boileau!²⁶

Prawdziwy talent najwidoczniej się objawia przez szacunek i podziwienie ku wybranym dziełom dowcipu. Czuł Piotr Kochanowski wartość *Jerozolimy wyzwolonej*, której w późniejszym czasie Boileau nawet nie oddał zupełnej słuszności: umiał szacować jej piękność, kiedy przedsięwziął tłumaczenie i kiedy je z taką chwałą wykonał²⁷.

I jakby nie dość na tym było, stwierdza dalej Słowacki, iż przekład Kochanowskiego, mimo że powstał w czasach, kiedy pojęcie „dobrego smaku” nie sprawowało władzy absolutnej nad poezją, przewyższa współczesną, zgodną ze wszelkimi zasadami i prawidłami klasycyzmu translację *Jerozolimy wyzwolonej* pióra Alberta Miera. Zestawiwszy uprzednio dwa tłumaczenia tego samego fragmentu eposu — początku pieśni IV — dostrzega następnie, niejako z obowiązku, cechę klasycystycznej poprawności w nowszym, lecz z niekłamany podziwem przyznaje, że to w dawniejszym właśnie nastąpiło najpełniejsze oddanie treści i formy oryginału:

Nie masz wprowadzić co zarzucić tym pięknym wierszom, które nawet mogą służyć za miarę doskonałości, do jakiej się w naszych czasach podniosła trudna rymowania sztuka, ale [...] nie można też odmówić sprawiedliwego hołdu Piotrowi Kochanowskiemu, którego

²⁵ L. Borowski, *op. cit.*, s. 179–180.

²⁶ W rzeczywistości Boileau nie był autorem prawideł klasycyzmu francuskiego. Zwraca na to uwagę Maria Grzędzielska: „[...] nic nie przepisał, co nie było już powiedziane wypolerowanym Francuzom, lecz błąd jego [Jana Śniadeckiego, uznającego Boileau za twórcę prawideł — A. T.] podzielała wtedy cała literacka Europa, klasyczna i romantyczna”; M. Grzędzielska, *Wstęp*, [w:] N. Boileau-Despréaux: *L’Art poétique — Sztuka poetycka*, przekł. i opr. M. Grzędzielska, Lublin 1989, s. 5.

²⁷ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 213.

przekładu to najistotniejszą jest zaletą, że w nim tok właściwy i duch poematu Tassa wiernie jest wyobrażony²⁸.

Ów „sprawiedliwy hołd” oddany przez klasyka-Słowackiego dziełu staropolskiego poety mógł się wydać innym klasykom niestosowny. Przypomnieć w tym miejscu warto, że w świadomości teoretyków późnego klasycyzmu Piotr Kochanowski albo istniał na prawach, owszem, dobrego poety-tłumacza, ale zaledwie prekursora przekładów prawdziwie zasługujących na miano poetyckich, albo nie istniał w ogóle.

Ludwik Osiński w omówieniu eposu Tassa z rzadka posługuje się cytata-mi z przekładu Kochanowskiego, czerpie natomiast obficie ze współczesnych sobie klasycystycznych tłumaczeń Józefa Lipińskiego i Alberta Miera. Ceni jednakże „wysoki talent” staropolskiego translatora, zaś niedoskonałość — z punktu widzenia klasyka — jego dzieła uzasadnia różnym stopniem „wyrobienia” szesnastowiecznego języka polskiego i włoskiego:

Mamy przekład *Jerozolimy wyzwolonej* wykonany przez Piotra Kochanowskiego w pięknej epoce wieku Zygmunatów. Język nasz był jeszcze bliskim bardzo swojej pierwotnej prostoty, a włoski przeciwnie, już wyrobiony zupełnie [...]. Nierówną przeto bronią walczył z Tassesem nasz tłumacz starożytny. I to jest główną przyczyną niedokładności jego pracy. Mimo tego wiele miejsc pięknie oddanych dowodzą o wysokim talencie Piotra Kochanowskiego i dziełu jego trwałą wartość nadają²⁹.

Dalej zaś, w części *Wykładu* poświęconej wymowie stwierdza, iż: „Do najlepszych w języku polskim tłumaczeń policzyć należy Kochanowskiego *Jerozolimę* [...]” i wyjaśnia, że bycie najlepszym tłumaczem znaczy tu tyle co bycie inspiratorem kolejnych przekładów: „[...] u nas Piotr Kochanowski i [...] Dmochowski obszerne otworzyli pole [podkr. — A. T.] tym, których nie straszą trudności, a zachęca chwała i pożytek powszechny”³⁰.

Sądy Osińskiego o dziele staropolskiego translatora pokrywają się, szczególnie w części dotyczącej stanu „wyrobienia” szesnastowiecznej polszczyzny, z opinią Borowskiego zawartą w *Uwagach nad poezją i wymową*:

[...] język włoski, przez tyle wieków, przez tyle geniuszów przed Tassesem piśmiennie kształcony, w ścisłym porównaniu z językiem Piotra Kochanowskiego tak by się podobno okazał od niego wyższym, jak klasyczne ukształcenie wielkiego talentu od przyrodzonej jego dzielności własnemu zostawionej losowi³¹.

²⁸ *Ibid.*, s. 216–217.

²⁹ L. Osiński, *op. cit.*, s. 179–180.

³⁰ *Wykład literatury porównawczej. Wymowa*, [w:] id., *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1862, s. 211, 225.

³¹ L. Borowski, *op. cit.*, s. 95.

Korzeniowski w swoim *Kursie poezji*, o całe dziesięciolecie z górą późniejszym od wywodów Słowackiego, tak oto ocenia dzieło Kochanowskiego: „Tassa *Jerozolimę* przełożył Piotr Kochanowski. Praca ta, która sprawiedliwie tłumacza w rzędzie celniejszych poetów polskich umieszcza, nie jest wszakże taką, aby na niej przestać można”³². Inny teoretyk, Józef Franciszek Królikowski, autor *Rysu poetyki*, w dziale poświęconym charakterystyce eposu powołuje się wyłącznie na współczesne, klasycystyczne przekłady *Jerozolimy wyzwolonej* pióra Miera i Lipińskiego, zaś nazwisko staropolskiego translatora pojawia się niejako z konieczności, a dokładnie z oczywistego braku innych poza staropolskim tłumaczeń eposu o Orlandzie³³. We *Wzorach estetycznych poezji polskiej* tegoż teoretyka, wcześniejszych nieco od *Rysu poetyki*, w których poeci niepolscy i ich polscy tłumacze przywoływani są dość często, próżno by szukać nazwisk Ariosta, Tassa i Piotra Kochanowskiego.

Gwoli ścisłości należy jednak wskazać na pewne zewnętrzne podobieństwo sądów Euzebiusza Słowackiego i Józefa Korzeniowskiego dotyczących dzieła staropolskiego poety. Z uwagą pierwszego z wyżej wymienionych teoretyków: „Twierdzić nie można, aby ten przekład mógł wszędzie służyć za wzór dobrego tłumaczenia: wiadomo, że w wyborze wyrazów i sposobów mówienia wykracza niekiedy tłumacz przeciw dobremu smakowi [...]”³⁴ współbrzmi uwaga drugiego, przytoczona w poprzednim akapicie, jednakże sens istotny tych spostrzeżeń jest w każdym przypadku różny.

Korzeniowski mówiąc niemalże wprost o konieczności powstawania nowych przekładów eposu Tassa, wskazuje przez to na niedoskonałość i *eo ipso* „niewzorowość” przekładu staropolskiego tkwiącą w nim samym, a możliwą do uchwycenia dzięki przyłożeniu doń klasycystycznych miar doskonałości. Słowacki, po pierwsze, postulatu tworzenia nowych translacji Tassa nie wysuwa, a przynajmniej nie wysuwa w tak imperatywnym trybie; po drugie — dość powściągliwie i tylko przyzwoicie ocenia współczesny przekład *Jerozolimy wyzwolonej*, dokonany wszakże z zachowaniem wszelkich klasycystycznych prawideł i zasad; po trzecie wreszcie — zauważa, iż „wzorowość” pracy Kochanowskiego odsłania się tylko oczom tego odbiorcy dzieła, który jest świadomy jego historyczności:

[...] lecz w tym [tzn. w wykroczeniach przeciw dobremu smakowi — A. T.] nie rymotwórcę, ale wiek obwiniać należy. [...] Usunąwszy więc te względy czasowe, uwielbiać

³² J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 198–199.

³³ J. F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczególach z najznakomitszych autorów czerpanej*, Poznań 1828, s. 89, 92.

³⁴ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 213–214.

należy w dawnym poecie żywość, jasność i to przejęcie się duchem swego wzoru, które samo zdolne jest tłumaczenie zbliżyć do oryginału³⁵.

Zdaniem Borowskiego „względy czasowe”, rozumiane nie tylko jako inność pojęć dobrego smaku w poezji staropolskiej XVI w. i poezji początku XIX w., ale przede wszystkim jako różnica w stopniu wykształcenia tegoż smaku, przesądzają o względnej wzorowości przekładu Kochanowskiego:

Wyznać wszakże należy, że największa część tych [tj. szesnastowiecznych — A. T.] przekładów dzisiaj się utrzymać nie może i więcej należy do ogólnej historii literatury jak do świetnych pamiątek narodowego smaku. Samo nawet tłumaczenie *Jerozolimy* Tassa, najlepsze między dawnymi u nas tego rodzaju pracami, nosi niezaprzeczalną cechę pierwszego wieku naszej literatury³⁶.

Poemat Tassa-Kochanowskiego ocenia autor *Uwag nad poezją i wymową* wedle jego zgodności z klasycystycznie pojętym kryterium dobrego smaku, badając jakby stopień rozwinięcia tego smaku w utworze staropolskim. Wynik tego badania, podobnie jak u wszystkich przywołanych teoretyków, jest z góry przesądzony, ponieważ najwyższy stopień wyrobienia dobrego smaku osiągnęła poezja polska w drugiej połowie XVIII i na początku XIX w. Jednakże Borowski, chociaż świadom historyczności dzieła literackiego, w odróżnieniu od E. Słowackiego nie postuluje usunięcia „względów czasowych”, czyli, w tym wypadku, opatrzenia nawiasem ujawnionego w dziele stopnia wykształcenia klasycystycznie pojętego dobrego smaku. Stąd też w sformułowanej przezeń ocenie przekładu Kochanowskiego nie występuje ani preromantyczny akcent metodologiczny, ani — będący zazwyczaj jego zewnętrznym wyrazem — preromantyczny entuzjazm w komentowaniu dzieł dawnej poezji, tak charakterystyczny dla wypowiedzi E. Słowackiego.

Reprezentowany przez Korzeniowskiego ahistoryczny, dokonywany przez pryzmat estetycznoliterackich założeń klasycyzmu ogląd przekładu Kochanowskiego i wypływająca konsekwentnie z tegoż oglądu teza o niedoskonałości translatorskiego dzieła stanowi przeciwległy biegun refleksji Słowackiego, świadomego roli „wieku”, „względów czasowych” w procesie powstawania utworu literackiego. Ta preromantyczna w istocie tendencja do historycznego ujmowania zjawisk literackich³⁷ współgra w poglądach Słowackiego z klasycystyczną dążnością do oceny tychże zjawisk wedle kryteriów dobrego smaku, przy czym raz jeszcze wypada to podkreślić, nie są to kryteria stosowane mechanicznie, odgórnie przykładane do dzieła; ich zastosowanie

³⁵ *Ibid.*

³⁶ L. Borowski, *op. cit.*, s. 95.

³⁷ Zob. P. Żbikowski, *op. cit.*, s. 252–255.

do oceny dzieła winno być poprzedzone uwzględnieniem czynnika historycznego, mającego zasadniczy wpływ na kształt utworu, a zatem i swoistą akceptacją, zrozumieniem istnienia w dziele tych wszystkich składników, które nie mogą podlegać kwalifikacji wedle współczesnych, klasycystycznych kryteriów piękna, dobrego smaku itp.

Przekład *Jerozolimy wyzwolonej* dokonany przez Kochanowskiego, aczkolwiek historyczny, odznacza się wedle Słowackiego klasycystycznie pojętymi: „jasnością”, „żywością”, „właściwym tokiem wiersza”, godnymi najwyższego uznania. I dlatego mógł Słowacki, posługując się jakże klasycystyczną i oświeceniową metaforą światła, ocenić translatorskie dzieło Piotra Kochanowskiego jako jedno ze szczytowych osiągnięć literatury staropolskiej i poezji w ogóle: „[...] wiek Zygmunta Augusta zaszczyca się *Jerozolimą wyzwoloną*, gdzie często błyszczą światła pięknej poezji [...]”³⁸.

RÉSUMÉ

L'article présente des opinions de représentants du classicisme tardif sur les traductions littéraires faites par Piotr Kochanowski, et en même temps il indique les critères appliqués à la critique de l'oeuvre de ce traducteur. Bien que ses traductions des poèmes de Tasse et d'Arioste ne soient pas toujours conformes aux critères de l'art poétique du classicisme, elles ont été très bien reçues par les classiques qui ont beaucoup apprécié la maîtrise avec laquelle le poète polonais avait rendu l'esprit des poèmes originaux. Dans la partie finale de l'article, l'auteur souligne la tendance préromantique visible dans la pensée d'Euzebiusz Słowacki, tendance consistant à tenir compte de la perspective historique en appréciant une oeuvre littéraire.

³⁸ E. Słowacki, *O przekładaniu z obcych języków na ojczysty*, [w:] id., *Dzieła z pozostałych rękopismów ułożone*, t. III, Wilno 1826, s. 458. Opinię Słowackiego „powtórzył”, choć w innym tonie, Osieński w swoim *Wykładzie* — zob. s. 153 niniejszego artykułu.