

Jadwiga MISZALSKA
Uniwersytet Jagielloński

SONET W POLSCE OD XVI DO POCZĄTKÓW XIX WIEKU A PRZEKŁADY Z JĘZYKA WŁOSKIEGO

Jednym z zagadnień poruszanych często przy okazji studiów nad przekładami literackimi jest potencjalny wpływ, jaki mogą one wywierać na rozwój literatury docelowej. Problematyką tą zajął się Itamar Even-Zohar w klasycznym już studium na temat polisystemów literackich¹. Izraelski badacz zauważa, że istnieją literatury, które w sposób szczególnie wdzięczny odpowiadają na bodźce zewnętrzne, przejmując obce wzory, niejednokrotnie w sposób twórczy. I nie chodzi tu jedynie o tzw. „literatury małe”, gdyż bez wątpienia do „otwartych literatur” zaliczyć można np. literaturę rosyjską².

Otwartością na obce wpływy cechuje się również literatura polska, która, zyskawszy swą dojrzałą formę dopiero w wieku XVI, mogła czerpać z artystycznie już doskonałych literatur zachodniej i południowej Europy. Przedmiotem niniejszych rozważań będzie zatem próba prześledzenia rozwoju w Polsce jednego z bardziej popularnych gatunków lirycznych, sonetu, w powiązaniu z przekładami tej formy z języka włoskiego.

Sonet narodził się w XIII wieku na Sycylii. Do dziś badacze spierają się o jego genezę. W swej początkowej fazie rozwoju był to utwór czterenastowersowy, pisany klasycznym dla włoskiej literatury jedenastozgłoskowcem. Owe 14 wersów dzieliło się w pierwszej fazie na dwie strofy

¹ I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature in the Literary Polisystem*, [w:] *Papers on Poetics and Semiotics* 8, red. B. Hrushovski, I. Even-Zohar, Tel Aviv 1978; tłum. polskie, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 195–204.

² *Ibidem*, s. 202.

ottetto i *sestetto* z układem rymów ABABABAB i CDCDCD lub CDEC-DE. Na Sycylii sonet stanowił zawsze część szerszego układu poetyckiego: sonety różnych autorów składały się na *tenzone*, czyli spór poetycki, a utwory jednego autora określane były jako *corona* ('wieniec'). Sycylijskie sonety już w połowie XIII wieku tłumaczone były przez Toskańczyków. Było to zazwyczaj dość mechaniczne przełożenie tekstu z języka sycylijskiego na toskański; zabieg możliwy z uwagi na bliskość dwóch języków. W tym pierwszym zabiegu translacyjnym, po którym następują próby oryginalne, zauważamy też pierwsze modyfikacje formy: *ottetto* rozpada się na dwa tetrastychy, a *sestetto* staje się dwoma tercynami. Tetrastychy, początkowo jeszcze o rymowaniu krzyżowym, dostają potem rymy okalające: ABBA ABBA, w tercynach pojawia się mnogość wariantów rymowych: CDC DCD i CDE CDE, ale także CDD DCC, CDE EDC, CDE DCE, CDE DEC, CDC CDC³. Takie zatem cechy formalne będzie nosił sonet toskański w wieku XIII i XIV, zyskując przy tym status bodaj najważniejszej formy poetyckiej⁴. W Toskanii nadal istnieje dążność do łączenia sonetów w zbiory: *tenzoni*, *corone* i *canzonieri*, ale powstają też utwory pojedyncze. Przemianie podlega tematyka utworów: podczas gdy na Sycylii sonet był nośnikiem treści filozoficznych i doktrynalnych, a poetów zajmowała głównie natura miłości, w Toskanii tematyka miłosna przedstawiana była również w ujęciu sentymentalnym i erotycznym, a nawet żartobliwym; pisano również utwory o charakterze okolicznościowym.

W wieku XVI sonet podbija Europę; najpierw pojawia się w Hiszpanii, potem we Francji i w Anglii. Jego rozwój we Francji jest interesujący z uwagi na potencjalne wpływy w Polsce. W pierwszej połowie wieku próby tej formy odnajdujemy u trzech francuskich poetów: są to Clément Marot (1536), Mellin de Saint-Gelais (1538), Jacques Peletier du Mans (1547)⁵. Poeci ci eksperymentują z metryką tercyn i wprowadzają nowe warianty. Marot proponuje CC DEED; Mellin de Saint-Gelais – CDCD EE; CDDC EE, a Peletier du Mans użył dość szerokiej gamy rozwiązań: CC DEED, CDDC EE, CDCD EE, CC DEDE. Tym, co

³ Por. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, s. 236–248.

⁴ Powstają też wtedy we Włoszech pierwsze teorie sonetu: *Documenti d'amore* Francesca da Barberino i *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictamini* Antonia da Tempo.

⁵ Daty w nawiasach oznaczają rok powstania lub publikacji sonetów.

łączy te propozycje, jest odejście od dwóch tercyn (3+3) na korzyść tetrastychu i dystychu (4+2 lub 2+4). Częste użycie tych rozwiązań w poezji francuskiej sprawiło, iż w terminologii polskiej ten typ sonetu bywa nazywany „francuskim”. Francuskie słowniki metryki określają jednak jako wariant czysto francuski tylko rozwiązanie zaproponowane przez Peletiera du Mans, tzn. CC DEDE, a np. wariant Marota (CC DEED) określany bywa jako włoski⁶, choć włoskie opracowania takiego wariantu w ogóle nie ujmują. Po przejrzeniu polskich publikacji sprawa okazuje się jeszcze bardziej skomplikowana, gdyż jako warianty francuskie wskazuje się CC DEED (przez Francuzów uważany za włoski) i CDDC EE, podczas gdy forma uważana przez Francuzów za najbardziej dla nich typową i klasyczną (CC DEDE) w polskiej literaturze przedmiotu w ogóle się nie pojawia⁷.

W Anglii w XVI wieku z sonetem eksperymentowali Thomas Wyatt i Henry Howard, Earl of Surrey. Przyjęli klasyczne wzorce, ale specyfika języka angielskiego i trudność w znalezieniu wielu słów o podobnych końcówkach skłoniła ich do wprowadzenia większej ilości rymów: ABBA CDDC EFFE GG. I tu rysuje się tendencja zastąpienia dwóch tercyn strofami cztero- i dwuwiersowymi. Najbardziej znany i oryginalny jest wariant powszechnie zwany szekspirowskim, o rymach naprzemiennych i parzystym dystychu: ABAB CDCD EFEF GG. Wracano jednak do form klasycznych, jak ta, która przyjmie się w Polsce: ABBA ABBA CDCD EE, zwana przez anglosaskie słowniki włoską⁸. Jako francuskie wskazuje się w Anglii natomiast formę Marota (CC DEED) oraz Peletiera du Mans, tzn. CC DEDE, a także CC DCCD – nie wspomnianą ani przez Francuzów, ani Włochów⁹. Nie jest wykluczone, że powyż-

⁶ Por. M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris 1997; M. Aquien, G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF, Paris 1996.

⁷ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

⁸ Jest to o tyle interesujące, że we Włoszech nie stosowano zbyt często w tercynach rymów parzystych, a pod koniec wieku XIV i w XV wręcz ich unikano. Por. P. G. Beltrami, *op. cit.*

⁹ Cfr. Ch. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford–New York 1990; A. Preminger, T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993.

sze schematy określane przez francuskich i anglosaskich badaczy jako włoskie były również używane w Italii, ale na pewno nie tak często, by można je uznać za schematy klasyczne; zresztą stosowanie rymów parzystych w tercynach było we Włoszech nader rzadkie i takie typy strof pojawiają się tu dość późno, np. u Torquata Tassa i Giordana Bruna¹⁰.

W Polsce sonet pojawia się w drugiej połowie wieku XVI dzięki trzem poetom: Janowi Kochanowskiemu, Mikołajowi Sępowi-Szarzyńskiemu i Sebastianowi Grabowieckiemu¹¹. Kochanowski, twórca ścisłego sylabizmu w polskiej poezji, jest absolutnym pionierem w użyciu wielu form metrycznych. Naliczono bowiem w jego utworach aż 52 formy stroficzne, wśród których znajdują się przejęte z Włoch: sekstyna, tercyna czy oktawa. Jego trzy sonety powstały prawdopodobnie w okresie dworskim między rokiem 1560 a 1570 i zostały wydane w roku 1584 w zbiorze *Fraszek*. Jeden z nich ma klasyczną tokańską formę ABBA ABBA CDCDCD (*Do Franciszka*), dwa podążają za schematem ABBA ABBA CDCD EE (*Do St. Wapowskiego*, *Do Paniej*). Utwory te, mimo że realizują formę sonetu, nie w pełni wpisują się w jego pierwotną funkcję, bowiem tylko jeden z nich stanowi pochwałę damy, a inne z uwagi na swą okolicznościową czy żartobliwą treść zbliżają się do wzorców szesnastowiecznych. Zastosowany schemat tercyn łączony jest zazwyczaj przez badaczy z tradycją francuską. Używał go rzeczywiście Melin de Saint-Gelais, ale, jak wspomniano, we Francji nie jest uważany za najbardziej typowy. Niektórzy badacze sugerują też wpływy włoskie, nie dając jednak stosownego poparcia faktograficznego¹². Kochanowski kształtował się jako poeta we Włoszech, nieobca mu była też poezja francuska, ale trudno tu wskazać na bezpośrednie zależności. Istotne wydaje się natomiast, że wybór formalny jest w utworach Kochanowskiego ściśle związany z semantyką wersów. W obu sonetach końcowy dystych stanowi rodzaj puenty, a słowa w wygłosie wersów związane są znaczeniowo, tworząc antytezę lub wzmocnienie: „A bił się dobrze. Boddaj tak **uboga** / Dziś Polska była i poganom **sroga!**” (*Do St. Wapowskie-*

¹⁰ Szeroką panoramę włoskiego sonetu podaje A. Ruschioni, *Morfologia e antologia del sonetto*, vol. 1–2, Celuc, Milano 1974–75.

¹¹ Warto przypomnieć w tym miejscu pierwszą całościową antologię polskiego sonetu: *Sonet polski*, wybór i oprac. W. Folkierski, Krak. Sp. Wydawnicza, Kraków 1925.

¹² L. Pszczołowska, *Wiersz polski*, Funna, Wrocław 2001, s. 65.

go, ww. 13–14); „Sława z dowcipu sama **wiecznie stoi**, / Ta gwałtu nie zna, ta się lat **nie boi**” (*Do Paniej*, ww. 13–14).

Drugim chronologicznie autorem, który posłużył się sonetem, był Sęp-Szarzyński. Ten zdolny poeta, zmarły w wieku około 30 lat, nie pozostawił zbyt obszernej spuścizny. Wiele jego utworów zaginęło, a część przetrwała dzięki publikacji z roku 1601¹³, w której pojawia się też sześć sonetów noszących cechy manieryzmu i metafizycznego niepokoju wczesnego baroku. Tematyka wierszy nie zaskakuje, wpisuje się idealnie w tendencję epoki; problematyka metafizyczna i religijna jest charakterystyczna dla tzw. petrarkizmu duchowego drugiej połowy wieku XVI. Napisane między rokiem 1570 i 1580 podążają za schematem zastosowanym przez Kochanowskiego: ABBA ABBA CDCD EE. Choć w Europie wcale nie najczęściej stosowany, wariant ten zatem został wówczas w Polsce przyjęty¹⁴. Warto natomiast podkreślić, że Kochanowski i Sęp-Szarzyński nie tłumaczą obcych utworów, lecz stosują formę sonetu w swych oryginalnych kompozycjach, co świadczy o sile ich talentu. W wielu literaturach europejskich bowiem sonet pojawiał się przy okazji przekładów jego najwybitniejszego mistrza, Francesca Petrarke.

Grabowiecki eksperymentował z wieloma formami metrycznymi. W zbiorze *Setnik rymów duchownych*, opublikowanym w 1590 roku, zawarł ponad 200 utworów o tematyce religijnej i metafizycznej, napisanych po śmierci żony, czyli po roku 1584. Wpływy włoskiego petrarkizmu duchowego są u Grabowieckiego oczywiste, a wśród wierszy zidentyfikowano przekłady i parafrazy psalmów Bernarda Tassa, pieśni i sonetów Gabriela Fiammy zaczerpniętych ze zbioru *Rime spirituali* (Wenecja, 1570) oraz pierwszą próbkę z Petrarke, fragment kancony *Vergine bella*¹⁵. W *Setniku* Grabowieckiego pojawia się też 16 sonetów, z których 14 to przekłady z Fiammy. Grabowiecki przełożył 19 sonetów weneckiego poety, ale pięciu z nich zdecydował się nadać inny kształt. Dwa z 16 sonetów są prawdopodobnie oryginalne, choć i tu nie można wykluczyć obcych wpływów, np. hiszpańskich. W tercynach dzie-

¹³ Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *rytmy albo wiersze polskie*, br. m. w., 1601.

¹⁴ We Włoszech na przełomie wieku XIV i XV schematu tego użył tylko Simone Serdini. Por. P. G. Beltrami, *op. cit.*, s. 237, n. 53.

¹⁵ A. Litwornia, *Sebastian Grabowiecki. Zarys monograficzny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

sięciu sonetów (dwóch oryginalnych i ośmiu przekładów) odnajdziemy klasyczne wzorce włoskie (CDE CDE; CDE EDC). Poza tym poeta użył trzy razy CDE DCE i dwa razy CDE ECD. Tłumacząc sonety Fiammy, Grabowiecki poczyna sobie dość swobodnie; całkowicie rezygnuje z najprostszego schematu z rymami naprzemiennymi CDC DCD i pięć razy wprowadza inne rozwiązania (CDE DCE; CDE EDC). Chodzi jednakże o schematy stosowane szeroko w szesnastowiecznej poezji włoskiej, np. przez Vittorię Colonnę, Pietra Bemba, Giovanniego Della Casa i innych, a brak rozwiązań typu „francuskiego” świadczy o włoskich upodobaniach poety. Odstępstwa od propozycji Fiammy nie są spowodowane trudnościami w odwzorowaniu schematu, przeciwnie: świadczą o dużej sprawności technicznej polskiego poety i o jego dobrej znajomości włoskiej tradycji. Dowodem na to niech będzie przekład sonetu zbudowanego w oparciu o dwa rymy, uzyskane przez dwa leksemy powtarzające się w wygłosie wersów (ABBA ABBA BAB ABA – *sonetto continuo*), z którym Grabowiecki radzi sobie znakomicie. Słowa „żywot” i „śmierć” (jako odpowiedniki *vita* i *morte* z oryginału) pojawiają się w czternastu wersach utworu, tworząc niebywale misterną konstrukcję.

Z Twej śmierci Jezus dochodzimy żywota. **A**
 Śmierć podejmując dla nas, władzą śmierci **B**
 bierzesz, a – z Twej k nam miłości – tej śmierci **B**
 moc dawasz, co nas wpuszcza do żywota. **A**
 Śmierci, ty godność przechodzisz żywota, **A**
 bo z tobą człek ujść może wiecznej śmierci; **B**
 nie ma nic nad cię, święta, wdzięczna śmierci **B**
 droższego ten skarb zmiennego żywota. **A**
 Przeto i mnie zbrzydł żywot, pragnąc śmierci, **B**
 Gdyż śmierć tylko wwieść może do żywota – **A**
 Tak wielka waga w mych zmysłach tej śmierci. **B**
 Tak ja mrąc żyję, konam tak, żywota **A**
 Dochodzę i tak pożadam tej śmierci, **B**
 Że w niej jest rozkosz mojego żywota. **A**

W pierwszych latach XVII wieku nie słabnie w Polsce zainteresowanie włoską literaturą, dość wspomnieć słynne przekłady Piotra Kocha-

nowskiego. W sposób wyraźniejszy zarysowuje się też związek polskiego sonetu z tłumaczeniami z włoskiego. W polskiej tradycji sonet często kojarzony jest z kulturą baroku, jednakże pozostał on w wieku XVII formą całkowicie elitarną i często nie zdajemy sobie sprawy z faktu, że próbowali się z nim wówczas zmierzyć jedynie trzej polscy poeci.

Około roku 1630 ujrzały światło trzy przekłady petrarkowskich sonetów. To pierwszy znaczący ślad piewcy Laury w polskiej kulturze. Sonety 132, 133, 134 i *Trionfo d'amore* poprzedzone dedykacją dla królewicza Władysława Wazy, zachowane w rękopisie i wydane drukiem dopiero w wieku XIX¹⁶, po długich dyskusjach przypisano Danielowi Naborowskiemu, choć i ta atrybucja nie jest pewna. Pewne jest natomiast, że tłumacz był poetą wielce utalentowanym. W przekładach zauważamy bardzo ciekawe podejście twórcze do pierwowzoru. Jako pierwszy w Polsce Naborowski zdecydował się odejść w sonecie od jedenastozgłoskowca, zastępując go polskim ekwiwalentem, trzynastozgłoskowcem (13₇) i wprowadził własny wariant rymów również w *ottetto* (ABBA ACCA). W tercynach w jakiś sposób pozostał wierny Petrarce, stosując podobny porządek rymów i zmieniając jedynie ich relacje z rymami tetrastychów: rymy tercyn u Petrarce różnią się od rymów *ottetto*, Naborowski w tercynach podejmuje natomiast rym A użyty w dwóch pierwszych strofach (Petrarka: CDE DCE → Naborowski: ADE DAE; Petrarka: CDE CDE → Naborowski: DEF DEF; Petrarka: CDE CDE → Naborowski: DEA DEA). I tu wprowadzone zmiany nie świadczą o niemożności poety, lecz przeciwnie, o jego inwencji. Pisząc swój własny sonet, polski poeta z powodzeniem stosuje klasyczny układ tetrastychów, ciekawie łącząc je z tercynami: ABBA ABBA ACD CAD. Naborowskiemu udało się oddać klimat manierystycznych sonetów Petrarce w sposób niezmiernie lekki i niewymuszony, a jego przekłady to bodaj najznakomitsze polskie wersje utworów tokańskiego poety¹⁷. Pe-

¹⁶ *Biblioteka Ossolińskich*, 1864, t. 4; W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, Druk. S. Orgelbranda, Warszawa 1851–1852.

¹⁷ Przekłady Naborowskiego wielokrotnie poddawano analizie. Por. np. W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarce i Du Bartasa*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN” 1933, nr 5, s. 23–25; M. Adamczyk, *Trzy sonety Petrarce*, „Poezja” 1968, nr 9.

trarkowskie sonety w swej polskiej szacie świetnie oddają klimat tej poezji i stają się w Polsce klasycznym przykładem gatunku.

Odnosząc się do polskiej recepcji petrarkowskich sonetów, należałoby wspomnieć o jednym jeszcze fakcie literackim. Z początkiem wieku XVII doczekał się polskiej wersji również sonet 138 *Fontana di dolore*. Jest to jeden z tzw. „sonetów babilońskich” podejmujących tematykę upadku moralnego współczesnego Rzymu – określanego przez autora mianem Babilonu – i bolesnych dla Kościoła zdarzeń związanych z „niewolą awiniońską”. Sonety te cieszyły się od połowy wieku XVI sławą wśród przedstawicieli reformacji, służąc jako oręż w polemice antykurialnej¹⁸. W Polsce sonet 138 przyciągnął uwagę dwóch teologów. Melecjusz Smotrycki należał do najważniejszych rusińskich pisarzy religijnych, a interesujący nas przekład pojawia się w jego pierwszym dziele, pisanym w duchu polemiki z kościołem rzymskim *Threnos to jest lament jedynej świętej powszechnej apostolskiej wschodniej cerkwi*¹⁹. Opisuując upadek Kościoła, powołuje się on m.in. na autorytet Petrarki i korzysta ze wspomnianego utworu oraz z fragmentu listu 14 z serii *Sine nomine* (*Sine titulo*).

Sonet pojawia się najpierw w przekładzie łacińskim Heronymusa Mariusa (Massariususa)²⁰, a następnie w wersji Smotryckiego:

Roma fons aerumnarum, domus irae, plena furons,
Errorum ludus, sectarum mobile templum,
Roma quidem fueras, nunc es babylonia fallax
Exqua tot luctus, genuitusque feruntur in orbem,
O fraudum mater, carcerque teterrimus irae

¹⁸ Por. J. Miszałska, *Il sonetto 138 di Petrarca nel barocco polacco: tra letteratura e ideologia*, [w:] *La tradizione del Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Semper, Warszawa 2005, s. 445–453.

¹⁹ M. Smotrycki, *Threnos to jest lament jedynej świętej powszechnej apostolskiej wschodniej cerkwi z objaśnieniem dogmat wiary pierwzej z greckiego na słowieński, a teraz ze słowieńskiego na polski przełożony przez Theophila Orthologa tejsze świętej wschodniej cerkwi syna*, br. w., Wilno 1610, k. 69v^o-k. 70r^o.

²⁰ Sonet opublikowano w: H. Marius, *Eusebius captivus sive modus procedendi in Curia Romana contra Luteranos in quo praecipua Christianae religionis capita examinantur: trium dierum actis absolutus*, Johann Oporinus (?), Basel 1553.

Carnificina boni sed iniqui sedula (f) nutrix
 Vivorum infernus, miraculum insigne futurum.
 Si nunquam contra te Christi faeviat ira,
 Casta in pauperie tua sunt fundamina iacta
 Sed modo fundantes oppugnas carnibus altis
 [Quid nam frontes habes meretrix; quo niteris audax,
 Spes in adulteriis; Spes est in divite cista.
 Non igitur redeat te Constantinus adaugens
 Protinus ac miserum qui sustinet ausserat orbem.]

Rzymie, źródło nieszczęścia, domie gniewu pełny,
 Szkoło błędów, herezji kościele odmienny.
 Rzymem byłeś, a teraz jesteś Babylonem
 Stąd tak wiele kłopotów płynie w każdą stronę.
 O miasto zrad, o dobrych okrutne więzienie
 A złych tarczo i wdzięczne nader opatrzenie.
 Żywych piekło. Dziw będzie wielki niesłychany,
 Jeśli Cię w swym nie zetrze gniewie Pan nad Pany.
 W ubóstwie fundowane, w pokorze, w czystości
 Teraz wszystko to tłumisz rogiem swej twardości.

Drugim tłumaczem sonetu był pisarz kalwiński Krzysztof Kraiński. W *Postylli kościoła powszechnego*, wydanej w Łaszczowie w rok po *Threnos*, czyli w roku 1611, komentując rozdz. 7 Ewangelii św. Mateusza dotyczący fałszywych proroków na szóstą niedzielę po Trójcy św., przedstawia Rzym jako siedlisko najbardziej niebezpiecznych błędów i herezji. Następnie cytuje sześć wersów sonetu 138 w wersji łacińskiej i w polskim przekładzie²¹.

O fons dolorum, domicilium irarum
 Schola errorum, templum haereseum
 Olim Roma nunc Babylon falsa et nequam
 Nide proditionum in quo latitant
 Quaecunqae; mala per orbem terrarum
 hodie sparguntur.

O źródło żalości, domie gniewów wielkich,
 Szkoło błędów, kościele sekt kacerskich wszelkich,
 Przedtym Rzym, a teraz Babylon fałeczny

²¹ K. Kraiński, *Postylla kościoła powszechnego*, b.w., Łaszczów 1611.

A we wszelką złość prawie dostateczny,
Gniazdo zrad, w którym się wylągnione tają
Te złości, które po wszem świecie latają.

Obaj pisarze korzystają z łacińskich wersji utworu²², które z oczywistych względów nie uwzględniają formy sonetu. Tłumaczy nie interesowały zresztą poetyckie aspekty tekstu i być może w ogóle nie znali włoskiego pierwowzoru. Potraktowali wiersz czysto instrumentalnie. Smotrycki, mimo że miał do dyspozycji cały tekst łaciński, przełożył tylko 10 wersów, a uwagę Kraińskiego przyciągnął zaledwie sześciowersowy fragment. Dla obu pisarzy istotny był temat sonetu i nie wahali się go wykorzystać w funkcji polemicznej i politycznej, a ich wersje wpisują się bardziej niż w historię literatury polskiej, w dzieje kultury naszego kraju.

Prawdziwym mistrzem sonetu w wieku XVII był, jak wiadomo, Jan Andrzej Morsztyn. Dzięki swym studiom we Francji i Włoszech oraz licznym misjom dyplomatycznym poznał dobrze europejskie mody literackie. Jednym z głównych wzorów Morsztyna był Marino, którego około 50 utworów przełożył lub sparafrazował, wykazując się rzadką maestrią formalną i konceptualną²³.

Zbiór poezji Morsztyna zawiera 24 sonety, z których sześć to tłumaczenia z Marina. Morsztyn sparafrazował także innych 18 sonetów włoskiego poety, nadając im jednak odmienną formę metryczną. Również w przypadku, gdy zachowywał formę sonetu, pozwalał sobie na pewne odstępstwa. Marino w swych sonetach stosował zawsze rymy naprzemienne, a zatem również sztywny schemat tercyn. W przekładach natomiast schemat ten został zachowany jedynie dwa razy; w czterech pozostałych przypadkach odnajdujemy inne propozycje: CDE CDE (dwa razy); CDD CDD i CDC ECE. W 18 sonetach oryginalnych polski po-

²² Nie udało się zidentyfikować wersji zamieszczonej przez Kraińskiego.

²³ Por. dane bibliograficzne w J. Miszalska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce od XVI do XXI wieku*, Collegium Columbinum, Kraków 2007. Bibliografia dotycząca poezji Morsztyna jest, jak wiadomo, bardzo obszerna. Warto tu jednak wspomnieć studium A. Nowickiej-Jeżowej, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Wyd. Pol. UW, Warszawa 2000.

eta podejmuje wzorzec Marina osiem razy, trzy razy stosuje klasyczne rozwiązanie CDE CDE, a w pozostałych proponuje inne jeszcze, czasem bardzo oryginalne warianty. We wszystkich 24 utworach, pisanych zgodnie z tradycją włoską regularnym jedenastozgłoskowcem (11₅), pojawia się 11 różnych schematów tercyn, a użycie rymu przez tłumacza jest dużo bardziej przemyślane niż u Marina. W słynnym sonecie *Ad un cadavere* Marino stosuje rym naprzemienny w sposób bardzo mechaniczny. Nie zauważamy szczególnego nacechowania semantycznego słów w wygłosie, a rym budowany jest w oparciu o cechy morfologiczne słów; są to głównie imiesłowy przymiotnikowe: *estinto*, *tinto*, *cinto*, *avinto*, *sciolto*, *sepolto*, *tolto*. Morsztyn natomiast, wybierając schemat CDD CEE, umieszcza w ostatnim dystychu puentę wiersza, a w wygłosie wersów dystychu ścierają się ze sobą przeciwstawne leksemy „żywiol”, czyli ogień, i „popiół”, tworząc aluzję do męki i spokoju.

Leżysz zabity i jam też zabity, A
 Ty – strzałą śmierci, ja – strzałą miłości, B
 Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości, B
 Ty jawne świece, ja mam płomień skryty, A

Tyś na twarz suknem żalobnym nakryty, A
 Jam zawarł zmysły w okropnej ciemności, B
 Ty masz związane ręce, ja wolności B
 Zbywszy mam rozum łańcuchem powity. A

Ty jednak milczysz, a mój język kwili, C
 Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze, D
 Tyś jak lód, a jam w piekielnej śreżodze. D

Ty się rozspiesz prochem w małej chwili, C
 Ja się nie mogę, stawszy się **żywiółem** E
 Wiecznym mych ogniów, rozsypać **popiołem**. E

Trzecim autorem z XVII wieku, który pozostawił próbkę gatunku w postaci dwóch wierszy, był Stanisław Herakliusz Lubomirski. Ten polityk był również płodnym pisarzem i tłumaczem, autorem wielu dzieł po polsku i łacinie. Dwa sonety Lubomirskiego zachowują klasyczną formę, a utwór *Sonet na całą Mękę Pańską* o rymowaniu ABBA AB-

BA CDC DCD należy do najpiękniejszych wierszy tego typu w Polsce. Utwory Lubomirskiego dowodzą, że sonet w Polsce wszedł w fazę swej dojrzałości, a jednocześnie zamykają pierwszy etap rozwoju tego gatunku w naszej literaturze.

W istocie w wieku XVIII w Polsce, jak i zresztą w innych literaturach europejskich, sonet nie należał do gatunków często uprawianych. Wydaje się wręcz, że forma ta została przez polskich poetów całkowicie zapomniana. Ku takiemu stwierdzeniu skłania ciekawy druczek z roku 1788 autorstwa Jacka Przybylskiego, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumacza i niezbyt wybitnego poety²⁴. Książeczka zawiera sonet napisany z okazji imienin przyjaciela. Przybylski nie nazywa swego utworu sonetem, lecz tworzy nowy termin, „wydźwięk”, pochodzący od dosłownego przekładu czasownika *suonare* (‘dźwięczeć’). Uważa się przy tym za autora pierwszego polskiego sonetu! Przybylski jednak ma też pewną zasługę; opatrzył on bowiem swój sonet krótką teorią tej formy. Jest to tekst interesujący, bo chyba pierwszy tego rodzaju w Polsce. Wprawdzie podaje błędnie Prowansję jako miejsce narodzin sonetu, ale odpowiadało to ówczesnemu stanowi wiedzy, gdyż jeszcze w wieku XIX wskazywano czasem na taką jego genezę.

Mimo że w wieku XVIII brak w naszej literaturze sonetów, nie oznacza to, że forma ta była całkowicie poetom nieznana. Stworzono bowiem nieco przekładów włoskich sonetów, nie zachowując w procesie translacji pierwotnej formy. Przekład był w szkołach zakonnych częstą metodą nauki sztuki retorycznej. Tłumaczono zwłaszcza z łaciny, ale również z języków nowożytnych – francuskiego i włoskiego. W roku 1758 wyszedł drukiem zbiór utworów uczniów kolegium jezuickiego, przygotowany przez profesora Franciszka Bohomolca²⁵. Znajduje się tam wiersz *O Rzymie terażniejszym* niejakiego Nikodema Czczela, będący przekładem sonetu *Ruine di Roma antica* Girolamo Pretiego, dość znanego siedemnastowiecznego poety. Tłumacz jednak nie przywiązuje wagi do formy oryginału i przekłada wiersz stychicznym trzynastozgłoskowcem rymowanym parzyście.

²⁴ J. Przybylski, *Na imieniny Jaśnie Wielmożnego Pana Felixa z Przybyślawic [...]* Dnia 14 stycznia 1788, br. m. i w., przedruk w: *Sonet polski*, s. 44.

²⁵ *Zabawki poetyckie*, red. F. Bohomolec, Druk. Mitzlera, Warszawa 1758.

Tu była głowa świata nie mniej straszna w boju,
 Jako w radach przezorna i mądra w pokoju.
 Była – mówię – bo ledwie jej miejsce widzimy,
 A Rzymu w ziemi szukać dawnego musimy.
 Te gmachy, które niegdyś obłoków sięgały,
 Dziś w ziemi pogrzebione trawą się odziały.
 Rzym, który świat zwyciężył, dziś, sam zwyciężony,
 Poszedł czasowi wszystko psującym w plony.
 Już nie ma Rzymu w Rzymie, imię tylko słynie,
 Upadł i w swojej pogrzebł część świata ruinie.
 Obalał inne państwa, sam tymże sposobem
 Obalony, wspaniałym stał się sobie grobem.

Inne przykłady takiego podejścia do gatunku odnajdziemy w zbiorze tekstów poetyckich i dramatycznych opublikowanym w latach 1754–1755 przez Józefa Andrzeja Załuskiego i Józefa Epifaniego Minasowicza, pisarzy, którzy licznymi przekładami z łaciny, francuskiego i włoskiego wzbogacali w wieku XVIII polską recepcję literatury obcej. Załuski wziął na warsztat jeden ze słynniejszych włoskich barokowych sonetów *Sudate fochi a preparar metalli* Claudia Achilliniego i opublikował go w *Zebraniu rytmów* jako *Sonet na pochwałę Ludwika XIII po wzięciu Repelli* wraz ze swym utworem oryginalnym, autotematycznym sonetem traktującym o pisaniu sonetu (*Do Michała proszącego mnie, bym mu napisał sonet z włoskiego imitowany*)²⁶. Przekład z Achilliniego, zachowując wersów 14, przybiera jednak postać stychiczną z rymami parzystymi, drugi utwór zaś, na pierwszy rzut oka przypominający sonet ze swymi dwoma tetrastychami i dwiema tercynami, posiada zupełnie nieklasyczny układ rymów. W strofach czterowersowych, wbrew wszelkim regułom, Załuski zastosował rym parzysty: AABB CCDD. Z umieszczonego komentarza wynika, że również on uważał się za polskiego pioniera na polu tworzenia sonetów.

Brak zainteresowania sonetem trwał w Polsce do końca stulecia. Jego powrót na scenę literacką należy wiązać z tzw. późnym petrarkizmem i wprowadzeniem piewcy Laury na polską scenę literacką. Stało się to dzięki romantykom, ale również schyłek wieku XVIII nie jest pozbawiony pewnych niespodzianek. Znany w Polsce jako autor pism

²⁶ J. A. Załuski, *Zebranie rytmów wierszopisów*, t. 3, Druk. Pijarów, Warszawa 1754.

łacińskich od końca wieku XV, Petrarka włoski, jeśli nie liczyć epizodu Grabowieckiego i Naborowskiego, pojawia się u nas dopiero z końcem wieku XVIII. Ignacy Krasicki, przygotowując swe dzieło *O rymotwórstwie i rymotwórcach*²⁷, pierwszy polski przykład historii literatury porównawczej, w której obszerne miejsce przyznał Włochom, publikuje w 1799 roku na łamach czasopisma „Co Tydzień” swą wersję sonetu *Valle che dei lamenti*. Nie zachowuje jednak formy i przetwarza motyw Laury według klucza idylliczno-sentymentalnego, właściwego epoce.

Niegdyś wdzięczna, a teraz ponura dolino!
Rzeczko, którą zwiększają lzy moje, gdy płyną;
Powietrze westchnieniami mojemi gorące,
Wzgórki! Niegdyś powabne, a teraz smucące;
Jeszcze mnie wiedzie do was myśl, która cieszyła,
Czuję, jak wasza postać powabna i miła!
Ale dla mnie już znikło, co wdzięczne, co miło...
Lauro! Co było z tobą, bez ciebie ubył.
Byłaś w zgórkach, przy rzeczce, na łączce, gdzie płaczę,
Przy wzgórkach, rzeczce, łączce już cię nie zobaczę.

W rękopisie z końca wieku XVIII odnajdujemy inny jeszcze ślad włoskiego poety; jest to próba przybliżenia słynnego sonetu *Ŝamor non è* dająca nieoczekiwane rezultaty. Autorem jest postać dość znana w kręgach poetyckich końca wieku, Wojciech Albert Mier, którego spuścizna poetycka została opublikowana dopiero niedawno²⁸. Mier tłumaczył również Metastasia, a jego wersja utworu Petrarki przywodzi na myśl raczej metastazjańskie kanconetty. Poeta zmienia nastrój wiersza i rezygnuje całkowicie ze sztywnej struktury sonetu, tak że należałoby w tym przypadku raczej mówić o inspiracji petrarkowskim utworem.

Jakiż ja zapał dziś czuję dzielny,
I cóż się mieści w takim zapale
Miłość ból w burzy nieci śmiertelny
Przecie miłości słodkie są zale.

²⁷ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 3, Druk. Pijarów, Warszawa 1803.

²⁸ W. Mier, *Poezje zebrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Jeśli z mej woli pochodzi zguba,
 Skąd płacz? I skarga czyż nie daremną?
 O żywa śmierci! O męko luba!
 Skąd masz beze mnie moc tę nade mną.
 Próżno ukoić chce pomieszanie,
 i próżno w serce zwichrzone wglądam,
 Nie wiem, ach nie wiem w okrutnym stanie,
 Czego się lękam i czego żądam.

Brak dbałości o formę sonetu widoczny jest również w innych przekładach z włoskiego pojawiających się na przełomie wieków. Nie próbował jej odtworzyć Julian Ursyn Niemcewicz, tłumacząc *Italia Vincenza da Filicaia*²⁹.

O Auzonio, Auzonio, ty któraś w udziale,
 Wzięła dar wdzięków smutny, lubo pożądaný;
 Źródło okropnych klęsk i niejednej rany,
 Z której krew czarna dotąd płynie na twym czele;
 Obyś była mniej piękną, ale bardziej dzielną!
 By cię się więcej lękał, albo mniej pożywał
 Najezdnic, co z przejęciem na ciebie poglądał,
 A przecież cię na walkę wyzywał śmiertelną:
 Wtenczas z wierzchołka Alpów, wśród okropnych krzyków,
 Nie widziałbym zbrojnych szyków
 Zstępujących na twe niwy,
 Aniby piły barbarzyńców trzody
 Krwią zmacone Tybru wody,
 I stałyby świata dziwy.
 Obcym żelazem dzisiaj uzbrojona,
 Bronisz już nie twej ziemi:
 Walczym pod znaki obcemi
 By służyć, czy zwyciężysz, czyliś zwyciężona.

Sonet w swej klasycznej formie powrócił do Polski w latach dwudziestych XIX wieku dzięki Sewerynowi Goszczyńskiemu i przede wszystkim Adamowi Mickiewiczowi. Podczas gdy Goszczyński skłaniał się ku jedenastozgłoskowcowi typowemu dla włoskiej tradycji, Mickiewicz

²⁹ J. U. Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą*, Edycja Tadeusza Mostowskiego, Kraków 1803.

wybrał wers trzynastozgłoskowy. Powrót ten przebiegał jednak powoli i jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych wieku XIX niektórzy tłumacze Petrarcki, jak Dyzma Bończa-Tomaszewski³⁰ i Konstanty Piotrowski, proponowali nietypowe schematy. Petrarkowski sonet *Li angeli electi* w przekładzie Piotrowskiego to wiersz o 16 wersach ośmio- i jedenastozgłoskowych z rymami naprzemiennymi i okalającymi³¹.

Dusze szczęśliwe! Wybrani anieli!
 Niebiosów mieszkańcy święci!
 Gdy ją raz pierwszy przed sobą ujrzeli
 Otoczyli ją podziwieniem zdjęci.
 I powtarzali do siebie
 Co za wdzięk, jaka piękność doskonała!
 Od kiedy jesteśmy w niebie
 Takiego cudu ziemia nie przysłała,
 Ona rozkoszy przejęta widokiem,
 I nowym domem szczęśliwa,
 Czasem za siebie potoczyła okiem,
 I zdawało się, że mnie oczekiwia.
 Jam odtąd nigdy się nie pocieszyła,
 Każda myśl moja do nieba się wznosi
 I często słyszę, jak ona mnie prosi,
 Abym się do niej spieszyła.

Powodzeniu sonetu w okresie romantyzmu i w drugiej połowie wieku XIX, związanemu niewątpliwie z „późnym petrarkizmem”, a także z zainteresowaniem angielską poezją preromantyczną i dawniejszą, należałoby jednakże poświęcić odrębne studium.

Przedstawiony zarys historii polskiego sonetu w staropolszczyźnie skłania do pewnych wniosków. Mimo że pierwsze próby Kochanowskiego i Sępa-Szarzyńskiego stanowiły dokonania oryginalne, nie sposób nie zauważyć, że rozwój sonetu w Polsce związany był silnie z przekładami z włoskiej poezji. Mistrzowie sonetu Grabowiecki i Morsztyn byli przede wszystkim świetnymi tłumaczami. Ich translatorskie umiejętności i wrażliwość poetycka pozwoliły na twórcze i oryginalne zasto-

³⁰ D. Tomaszewski-Bończa, *Pisma wierszem i prozą oryginalne i tłumaczone*, Druk N. Glücksberga, Warszawa 1822.

³¹ „Dekameron Polski”, Warszawa 1830, t. 3, nr 25.

sowanie włoskiej formy we własnej produkcji poetyckiej. Poeci ci potrafili w przekładach dokonywać odważnych wyborów, nie naruszając modelu i stosując tzw. formę „mimetyczną”³². W istocie koniec wieku XVI i przynajmniej pierwsza połowa wieku XVII to w Polsce okres rozwoju kultury otwartej na wszelkie nowości³³. To wówczas przyswojono polskiej literaturze takie formy poetyckie, jak tercyna, sekstyna, oktawa czy madrygał. Ich asymilacja odbyła się dzięki silnym poetyckim osobowościom, tłumaczom, którzy byli też znakomitymi poetami, co decydowało o poziomie ich dzieł. Wśród tłumaczy Petrarcki z początku wieku XVII odnajdujemy też postaci nie będące poetami. Kraiński i Smotrycki wykorzystali babiloński sonet Petrarcki w celu polemicznym i nie tylko odstąpili od jego formy, ale również zmienili jego wymowę i funkcję. Ich przygoda z Petrarcką wpisuje się nie tyle w historię literatury, ile w dzieje polemik religijnych.

Przekłady sonetów pióra Czeczela czy Załuskiego, pochodzące z połowy wieku XVIII i zamykające epokę saską, uważaną zazwyczaj za okres stagnacji, przyjmują formę „analogiczną”³⁴. Próbując oddać treść utworów, tłumacze stosują łatwiejszą dla nich formę, typową dla ówczesnej polskiej poezji i znaną odbiorcy przekładu: stychiczny trzynastozgłoskowiec rymowany parzyście. Nowe otwarcie na obce wzory ma miejsce w drugiej połowie i z końcem wieku XVIII. Powodzenie meta-stazjańskich *ariette* i duch sentymentalizmu końca wieku wpływają jednak na wybory tłumaczy. Dbałość o wierność formie sonetu powróci dopiero wraz z romantycznym kultem Petrarcki, a nie bez znaczenia będzie też fascynacja literaturą angielską. Jak widać, wpływ literatury tłumaczonej na polisystem literatury narodowej jest różny w różnych okre-

³² J. S. Holmes, *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form*, Mouton, The Hague–Paris 1970; tłum. polskie: *Formy przekładu wierszem i przekład formy wierszowanej*, „Literatura na Świecie” 1977, nr 1.

³³ Jak twierdził I. Even-Zohar, polisystemy literackie skłonne są przyjmować obce wpływy w swych momentach początkowych oraz w okresach przejść i zmian między epokami; wtedy literatura tłumaczona zajmuje centralne miejsce w systemie, a tłumaczami są często wybitni pisarze. Natomiast w okresie zastoju, jakim był dla Polski koniec wieku XVII i pierwsza połowa wieku XVIII, system ulega zamknięciu i niechętnie przyjmuje obce wzory (por. I. Even-Zohar, *op. cit.*).

³⁴ Por. J. S. Holmes, *op. cit.*

sach jej rozwoju. By te zależności spostrzec i zrozumieć, należy wziąć pod uwagę nie tylko twórczość uznanych autorów, ale także fakty literackie o charakterze drugoplanowym, będące z jednej strony substratem, na którym wyrastają indywidualności, z drugiej zwierciadłem ich dokonań.

Riassunto

L'articolo propone una sintetica storia del sonetto nella poesia polacca tra la fine del '500 e l'inizio dell'800 con un'attenzione particolare rivolta alle traduzioni dall'italiano. Infatti, anche se i primi sonetti polacchi ad opera di Jan Kochanowski furono originali, fino all'800 si scorge una forte dipendenza di questa forma dalle traduzioni dei poeti italiani. I più grandi autori polacchi dei sonetti erano anche traduttori: nel '600 l'importanza fondamentale è da attribuire alle versioni polacche del Marino. Mentre le traduzioni cinquecentesche e secentesche sono caratterizzate da una grande fedeltà alla forma, quelle settecentesche, che sono poco numerose, presentano varianti vicine alla tradizione polacca. Il ritorno alla forma classica del sonetto si verifica nei primi decenni dell'800 ed è legato alla tarda fortuna del Petrarca. I cambiamenti dell'atteggiamento dei traduttori polacchi di fronte alla forma del sonetto vengono interpretati nella prospettiva delle proposte teoriche dei polisistemi letterari di I. Even-Zohar e quelle della traduzione della forma poetica di J. Holmes.