



MEANDER

ROK LXXVII 2022: s. 67–92
ISSN 0025-6285
DOI: 10.24425/meander.2022.142250

JULIUSZ DOMAŃSKI

e-mail: juldom@poczta.onet.pl

Institut Filologii Klasycznej, Uniwersytet Warszawski

SAFONA – KATULLUS – KOCHANOWSKI. PRZEKŁAD TEKSTÓW I PRZEKŁAD KULTUR

SAPPHO – CATULLUS – KOCHANOWSKI: RENDERING TEXTS, RENDERING CULTURES

Streszczenie: Esej zestawia epigram Jana Kochanowskiego *Do Anny* zarazem ze słynnym fr. 31 Voigt Safony, zachowanym w piśmie Pseudo-Longinosa *O wzniosłości*, oraz utworem 51 Katullusa (*Ille mi par esse*). Autor podejmuje próbę określenia, ile dokładnie Kochanowski czerpie z każdego z tych utworów.

Słowa kluczowe: Safona; Katullus; Jan Kochanowski; literatura starożytna; literatura staropolska; przekład; naśladownictwo

Summary: An essay comparing Jan Kochanowski's epigram *Do Anny* simultaneously with Sappho's famous fr. 31 Voigt, which is preserved in Pseudo-Longinus' *De sublimitate*, and Catullus 51 (*Ille mi par esse*). An attempt is made to ascertain the exact debt of Kochanowski's epigram to both poems.

Keywords: Sappho; Catullus; Jan Kochanowski; ancient literature; Old Polish literature; translation; imitation



Ten utwór jest dostępny na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0), która umożliwia nieograniczone korzystanie, rozpowszechnianie i kopiowanie utworu pod warunkiem odpowiedniego oznaczenia autora i źródła. Zob. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pl>

Uwagi wstępne

Przystępując do analizy porównawczej 31 (w numeracji Evy-Marii Voigt, tak samo w najnowszym wydaniu Camilla Neriego) liryku Safony i 51 utworu Katullusa, zacznę od omówienia wzoru greckiego, który najpierw osobno chciałbym poddać dokładnej analizie. Zacytuję więc cztery jego strofy zachowane niemal w całości i fragment piątej najpierw w wersji oryginalnej, opatrzonej aparatem krytycznym, potem również w (cudzym) przekładzie. Po tych cytatach i analizie immanentnej tekstu greckiego przypatrzę się najdokładniej, jak potrafię, tym czterem strofom i kawałkowi piątej jako możliwej kompozycyjnej całości. Dopiero po takim przeanalizowaniu greckiego oryginału przystąpię do analizy porównawczej i przypatrzę się lirykowi Katullusa jako rezultatowi jednocześnie trzech czynności: przekładu, naśladownictwa i współzawodnictwa. Na koniec zajmę się lirykiem Jana Kochanowskiego jako owocem podobnego Katullusowemu zabiegu odtwórczo-twórczego.

Wszystko to warto poprzedzić przypomnieniem, skąd utwór Safony jest nam znany. Otóż znany jest od dawna z cytatu w *Περὶ ὕψους* (*O wzniosłości*) Pseudo-Longinosa (10, 1–3), ten zaś prozaiczny utwór z dziedziny greckiej krytyki literackiej i retoryki pochodzący zapewne z I wieku n.e. zachował się w jednym tylko rękopisie, i to dla utworu Safony w nie najlepszej niestety tekstologicznie postaci, bo językowo zmodyfikowany i nie bez błędów. Znaczący liryki eolskiej i eolskiego języka poetyckiego ciągle jeszcze próbują tekst Safony ulepszać językowo, to znaczy między innymi odtwarzać szczegóły form leksykalnych i gramatycznych pojedynczych wyrazów i całych fraz, jak też odgadnąć sens zachowanego u Pseudo-Longinosa strzępu strofy piątej, zaczynając od tego, czy jest to istotnie dodatkowy wers poetycki, czy tylko zniekształcony fragment tekstu Pseudo-Longinosa, a jeśli to pierwsze, to jaka była zewnętrzna postać zakończenia utworu Safony, jaka się tam mieściła puenta i tym samym jaki był sens ostateczny całości. Ważne znaczenie w tych dociekaniach miał i nadal ma – jako punkt odniesienia i jako swoisty sprawdzian – utwór 51 Katullusa, jak się zdaje, zarazem przekład, naśladownictwo i emulacyjna przeróbka liryku Safony. Jaka jest ostatecznie wymowa Katullusowego przekładu i poczynionych przezeń przeróbek, to osobne zagadnienie. W próbach rozwiązania tego zagadnienia zniekształcenia językowe eolskiego dialektu Safony i inne przeinaczenia nie mają, jak się zdaje, większego znaczenia, ważniejszy natomiast od wszelkich niedostatków integralnego tekstu czterech pierwszych strof jest status tekstologiczny i kształt oraz sens ostatniej, ułamkowo tylko zachowanej i nie tylko wskutek tego wielce problematycznej strofy. Toteż równolegle do immanentnych analiz samego liryku powstało istne

mare magnum rozmaitego typu opracowań porównawczych. Sądzę, że jednego i drugiego nie sposób nie tylko czytelniczo opanować, ale choćby nawet zebrać w jako tako pełny wykaz bibliograficzny. W każdym razie dla celów niniejszych uwag byłoby to mało użyteczne.

Utwór rodzimego poety XVI-wiecznego to w pewnym szczególnym sensie poantyczna replika czynności naśladowczych poety rzymskiego. Warto więc przyjrzeć mu się na nowo w świetle tych samych odtwórczo-twórczych czynności, choć i on obrósł w obfitą literaturę, która brała je pod uwagę.

To wszystko musiałem mieć na uwadze przystępując do porównawczej analizy jednego i drugiego utworu starożytnego, a wszcząłem ją pierwotnie dla skromnych celów dydaktycznych. Był to roczny wykład wybranych utworów rzymskiej literatury okresu republikańskiego mający charakteryzować ją za pomocą trzech już wymienionych kategorii: przekładu, naśladownictwa, współzawodnictwa. Tym bardziej muszę być całej tej skomplikowanej sytuacji źródłowej i bibliograficznej świadomy, próbując teraz z epizodu już sporo lat temu prowadzonego wykładu skonstruować osobne miniopracowanie monograficzne. Czy w ogóle warto było podejmować raz jeszcze takie zadanie, czy może ono liczyć na jakiegokolwiek powodzenie? Chyba tylko w imię hasła *audaces fortuna iuvat*, a może i dlatego również, że nawet jeśli powtórzy się tu rzeczy już nieraz powiedziane, samo przemyślenie sobie na nowo trzech będących tu przedmiotem dyskursu tekstów i podjętych dla ich powstania zabiegów twórczych już jakąś wartość w sobie zawiera.

Liryk Safony

Oto tekst utworu Safony wycytowany z wydania sporządzonego przez Jerzego Danielewicza:

Φαίνεται μοι κῆνος ἶσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὦνῆρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδω φωναί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὲν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

5

ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ'
αὐτίκα χρωὶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδὲν ὀρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

10

ἴεκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχρος κακχέεται†, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδύης
 φαίνομ' ἔμ' αὐτ[αι] 15

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†¹

A oto przekład Anny Komornickiej:

Bogom równy wydaje mi się ów człowiek,
 który siedzi na wprost ciebie
 i z bliska wsłuchuje się w słodycz
 twego głosu

i w twój śmiech uroczy. Stąd też, jak widzisz, 5
 me serce trzepocze się w piersi, bo gdy spojrzę
 na ciebie, ani jedno słowo nie przychodzi
 mi na myśl;

język zdrętwiały milknie i nagle lekki
 płomień biegnie po całej skórze, 10
 wszystko niknie mi z oczu, a w uszach
 szumi.

Pot mnie oblewa, dreszcz ogarnia całą,
 jestem zieleńsza od trawy i zda mi się,
 że mało brakuje, a stracę przytomność 15
 i umrę².

Do tego zaś dodajmy owo ostatnie, niepełne, a i niepewne zdanie:

lecz na wszystko trzeba się ważyć, skoro i nieszczęsną...

¹ *Liryka grecka*, t. II: *Melika*, wyd. i oprac. J. Danielewicz, PWN, Warszawa 1999, s. 163–164; tekst lekko zmieniony. Dodaję też warianty z aparatu krytycznego w tejże książce: 2–3 τοι ἰσδάνει Toupus : τοιζάνει „Longin.” cod. P ἰζάνει apogr. 3–4 ἀδὺ φωνείσας Neue : ἀδύφων· σαῖς P 5 γελαῖσ<ας> Buttmann : γελαῖς P^{pc} μ' ἢ μᾶν Lobel : μὴ ἐμᾶν P μοι ἐμᾶν apogr. 7 ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω Edmonds : ὥς γὰρ σίδω P βρόχεώς P : distinxit Tollius 7–8 φώναισ' Danielsson : φωνᾶς P 8 ἵκει Toupus : εἵκει P 9 ἀλλὰ κάμ apogr. : ἀλλὰ κᾶν P ἀλλὰ κατὰ Plut. ἀλλ' ἄκαν Lobel-Page <μ'> ἔαγε Sitzler prob. West (qui et γλῶσσαν ἔαγα admittit) πέπηγε Barnes γλῶσσ' ἀ<π>ἔαγε Beattie ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα πέπαγε Fowler 11–12 ἐπιβρόμεισι Bergk 13 καὶ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται Schneidewin καὶ δέ μ' ἴδρωσ ψῦχρος ἔχει Page ἐκ δέ μ' ἴδρωσ ψῦχρος ἔχει Privitera : ἔκαδεμ' ἰδρῶς ψυχρὸς κακχέεται P 15 ἔπιδύης Hermann : ἔπιδύην Ahrens ἔπιδύσῃν West πιδεύσῃν P.

² A. Komornicka, *Poezja starożytnej Grecji. Wybrane gatunki literackie*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1987, s. 92.

I dopowiedzmy, że ten strzęp zdania na różne sposoby próbowano poprawić (na przykład przez pominięcie *kat*³). Wywnioskować jego sens, a więc i puentę utworu, próbowano, rzecz jasna, także za pomocą Katullusowego przekładu-naśladownictwa-współzawodnictwa (między innymi nadając lirykowi Safony – po przekształceniach – i takie znaczenie: „byleby tylko ona zechciała być tutaj” albo „skoro ona jest tutaj”). Nad sensem zarówno tego strzępu wersu 17, który zazwyczaj ignoruje się przy interpretacjach i komentarzach, jak i nad jego funkcją w całości utworu trzeba będzie jeszcze pomyśleć przy analizie porównawczej.

Zacytujmy dodatkowo jeszcze inny przekład liryku Safony razem z kontekstem utworu retorycznego, w którym się ów liryk zachował jako cytat, to jest razem z obszernym wypisem z Pseudo-Longinosa *O wzniosłości* w przekładzie Henryka Podbielskiego:

A teraz rozpatrzmy, czy istnieje jeszcze jakiś inny czynnik zdolny zapewnić wzniosłość stylu. Skoro więc wszystkie rzeczy z natury posiadają takie składniki, w których tkwi ich właściwa substancja, to również przyczyną wzniosłości musi być zdolność wybierania spośród elementów tworzących rzeczywistość tych, które są najbardziej dla niej właściwe, i takiego ich ze sobą połączenia, by mogły tworzyć organiczną całość. Jeden bowiem uwodzi słuchacza wyborem celnych wyrażań, drugi zaś ich zagęszczeniem. Tak postępuje na przykład Safona, która zawsze ujmuje cierpienia związane z szalem miłosnym poprzez ich objawy i w pełnej zgodzie z rzeczywistością. W czymże więc objawia swój talent? Gdy po mistrzowsku wybiera i łączy ze sobą ich najistotniejsze i pełne krańcowego napięcia elementy.

Wydaje mi się w szczęściu równy bogom
mąż, który siadł przed tobą i z bliska
słodczą twoich słów się upaja
oczarowany.

Twój uśmiech czuły budzi w nim tęsknotę, 5
a moje serce drży w piersi lękliwe!
Zaledwie tylko spojrzała na ciebie,
już mówę tracę.

Głos mi się łamie, po całym mym ciele 10
łagodny płomień pod skórą wędruje,
ciemność mam w oczach, to znów w uszach słyszę
dźwięk przejmujący.

Zimny pot mnie oblewa, cała drżąca z lęku
od trawy bledsza jestem, oddychać nie mogę,
wydaje mi się, bliska jest już chwila, 15
a padnę martwa.

Jednak wszystko znieść trzeba, skoro nawet biedny...

³ Ta prosta poprawka sięga *editio princeps* traktatu *O wzniosłości*, opublikowanej w 1554 r. w Bazylei przez Francesca Robortella.

Czy nie podziwiasz, jak Safona przywołuje naraz duszę, ciało, słuch, język, oczy i skórę, jakby to wszystko było czymś obcym i do niej nie należało? I jak łącząc przeciwieństwa, jednocześnie ziębnie i płonie, traci i odzyskuje rozum, trwoży się i bliska jest śmierci, tak że nie jedno jej uczucie mogło się objawić, lecz cały zastęp uczuć? Wszystkie tego rodzaju objawy spotyka się u zakochanych, ale dopiero wybór tych najcelniejszych, jak powiedziałem, i połączenie ich w jeden obraz stworzyło arcydzieło. W podobny, jak sądzę, sposób poeta, przedstawiając burzę, wybiera z towarzyszących im zjawisk najgroźniejsze⁴.

Cztery strofy liryku Safony zachowane zasadniczo integralnie wydają się, mimo drobnych usterek przekazu, przejrzyste. Czy także jako treść ideowa? Jest to studium psychofizjologicznych objawów mocnego uczucia, które, choć bynajmniej nie jest jednoznaczne, najbardziej przypomina zrazu uczucie podziwu i zazdrości. Z dyskursu *O wzniosłości* okazuje się jednak, że to uczucie ma (homoseksualne) podłoże erotyczne. Tak właśnie rozumie je autor Περί ὕψους, jako uczucie, a nawet szaleństwo erotyczne, podziwu i zazdrości zaś nie dostrzega. Jednak w samym utworze na erotyczny jego sens wskazuje dopiero to, że podmiot liryczny, którym jest kobieta, z nieukrywaniem podziwem i utajoną zazdrością stwierdza, że siedzący naprzeciw młodej dziewczyny mężczyzna jest spokojny i opanowany wsłuchując się w słodycz jej głosu i śmiech uroczy, podczas gdy ona, zauroczona kobieta, ledwie raz na nią (w takim momencie i w takiej sytuacji) spojrzawszy, doznaje uczuć silnych i niemiłych, które dokładnie opisuje. Ściśle rzecz biorąc, wprost nie ma tu o zakochaniu mowy, jednak w drugiej części utworu zainteresowanie podmiotu lirycznego przenosi się z mężczyzny na dziewczynę („gdy spojrzę na ciebie”), a przy tym jednoznaczna, obfita tradycja starożytna opisu miłości jako choroby, wyrastająca z utworu Safony, potwierdza diagnozę zawartą w traktacie *O wzniosłości*⁵.

W opisie właśnie owych gwałtownych uczuć autor Περί ὕψους widzi moment wzniosłości, a podkreślając zarówno ich nagromadzenie, jak zwłaszcza ich różnorodność, a nawet pewne skonstrastowanie, każe podziwiać też napięcie między nimi, zwracając specjalną uwagę na to, że podmiot liryczny odczuwa doznania z natury sobie wzajem przeciwne – takie jak gorąco i zimno, ale też, że są to doznania duszy i doznania ciała. Podkreślając te przeciwieństwa i te napięcia, ogranicza się jednak do czterech strof pierwszych. Nie wiemy, czy – jeżeli rzeczywiście zacytował początek strofy piątej – brał pod uwagę, że jego obserwację można by może rozciągnąć i na nią. Warto będzie przypomnieć sobie to pytanie we właściwym momencie.

⁴ Pseudo-Longinus, *O wzniosłości*, przeł. Henryk Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016, s. 103–104, gdzie tłumacz zamieszcza (w przyp. 98) obfity rejestr starożytnych i późniejszych inspiracji utworu Safony oraz dodatkowo informuje: „własnego przekładu tej pieśni dokonałem wspólnie z moją małżonką Jadwigą Skibińską-Podbielską”.

⁵ Por. np. R. Höschel, ΚΡΑΔΙΑΙ ΓΝΩΣΤΟΣ ΕΝΕΣΤΙ ΤΥΠΙΟΣ (*Meleager*, Anth. Pal. 5.212.4). *Self-Reflexive Engagement with Lyric Topoi in Erotic Epigram*, Aitia 8, 2018, nr 1, <https://doi.org/10.4000/aitia.1979> (dostęp 24 października 2022).

Liryk Katullusa – przekład i nie-przekład

Wziąłem sobie jednak za przedmiot mojej analizy nie sposób wyrażenia emocji i ich zewnętrznych objawów w utworze Safony, lecz sposób, w jaki go spożytkował Katullus. Przeczytajmy więc teraz jego utwór:

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi,
<Lesbia, vocis>,* 5

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.* 10

*otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis.
otium et reges prius, et beatas
perdidit urbes.* 15

A oto możliwie dosłowny przekład prozą:

Ten bogom równy mi się wydaje, ten, jeśli tak się godzi, przewyższa bogów, kto, siedząc naprzeciw ciebie, raz po raz na ciebie patrzy, a zarazem słucha twego słodkiego śmiechu, co mnie odbiera wszelkie czucie; bo skoro tylko cię ujrzałem, Lesbio, już głos, Lesbio, całkiem tracę, język mi ustaje, po ciebie płomień delikatny spływa, w uszach dzwoni, oczy przesłania podwójna noc. Bezczytność szkodzi ci, Katullu: z bezczytności podniecasz się i masz zbyt silne pragnienia. Bezczytność zgubiła i królów, i szczęśliwe przedtem miasta.

I – przekład, na jaki mnie stać rytmicznym wierszem:

Ten oto mi się zdaje bóstwu dorównywać,
ten, jeśli rzec tak wolno, i przewyższać bogów,
kto, naprzeciwko ciebie siedząc, ustawicznie
patrzy i słucha,

jak się ty słodko śmiejesz, a to mnie biedaka 5
czucia całkiem pozbawia, bo jak tylko na cię,
Lesbio, choć raz popatrzę, już zupełnie braknie,
Lesbio, mi głosu,

język mi kołkiem stanął, po ciele łagodnie
 płomień spływa, a dźwiękiem zgoła nieproszonym 10
 dzwonią uszy, podwójna ciemnością okrywa
 noc moje oczy.

To beczynność, Katullu, tak ci uciążliwa,
 z beczynności niepokój i pragnień za wiele.
 Bezczynność niegdyś królów i miasta szczęśliwe 15
 w zgubę wciągnęła.

Analizę porównawczą rozpoczniemy od skonstatowania szczegółów całkiem zewnętrznych. Najpierw od tego, że Katullus – gdyby nie liczyć słów *ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ καὶ πένητα* – zmieścił swój utwór w dokładnie tej samej liczbie szesnastu wersów, co Safona. Po drugie jednak – że ostatnia strofa Katullusowa nie ma wtedy wśród owych szesnastu wersów Safony żadnego odpowiednika, choć miała może jakiś odpowiednik w domniemanym zgodnie z przekazem Pseudo-Longinosa wersie siedemnastym, który by u Safony zaczynał strofę nową. Gdyby natomiast przyjąć, że ów dodatkowy siedemnasty wers do poematu Safony nie należał, to trzeba by tym samym przyjąć, że Katullus w swym przekładzie-naśladownictwie (że nie przekładzie tylko, to widzimy wyraźnie już teraz, ale dokładniej zajmiemy się tym dopiero niżej) w dwunastu wersach oddał, posługując się przynajmniej częściowo dość dokładnym, czasem wręcz literalnym przekładem, zawartość szesnastu wersów Safony. Wygląda więc na to, że dążył do prześcignięcia zwięzłości swojego wzoru. A jeśli tak, to, po trzecie, starał się zarazem wyraźnie o to, żeby utrzymując się być może w tej samej liczbie wersów, treść naśladowanego utworu Safony wzbogacić. Wzbogacanie widzimy już w dwu pierwszych wersach, gdzie „równość bogom” z utworu Safony została wprawdzie oddana bardzo wiernie, nawet z powtórzeniem konstrukcji frazeologiczno-syntaktycznej, ale zarazem, żeby tak rzec, przebita wyrażeniem silniejszym, owym „przewyższaniem bogów”, które wszelako zostało jednocześnie opatrzone oględnym zastrzeżeniem: „jeśli tak się godzi” czy nawet „jeśli to zbożne”. Innego rodzaju wzbogacenie widzimy u Katullusa także w strofie końcowej. Wprowadza ona treści zupełnie – jak się zdaje – u Safony nieobecne, nawet jeżeli przyjąć, że do jej utworu należał zaczynający nową strofę i wyrażający jakąś próbę retraktacji czy pogodzenia się z cierpieniami miłosnymi wers siedemnasty i dalsze, które zaginęły. W dwu tedy szczególnie ważnych miejscach Katullusowego liryku, na początku i na końcu, pojawiają się jego własne dodatki, których nie sposób uznać za integralne składniki nawet najbardziej liberalnie traktowanego przekładania.

Że zarazem Katullus w wersach 1 i 3–12 starannie przekłada większość i treści, i wyrażen, i nawet słów poszczególnych składających się na utwór Safony, to widać wyraźnie i mimo wspomnianych oraz innych jeszcze dodatków i „wzmocnień”. Warto przyjrzeć się szczegółom i tego przekładania, i tego wzmacniania, także powtarzając w innym ujęciu to, co już zostało powiedziane.

Ille mi par esse deo videtur – jeśli nie liczyć zmiany (metrycznie niekoniecznej, może raczej pożądanej stylistycznie) liczby mnogiej *θεοισιν* na pojedynczą *deo* – to jest to przekład najdosłowniejszy.

Ale już następne słowa: *ille, si fas est, superare divos*, jakżeśmy to już stwierdzili, żadnego odpowiednika u Safony nie mają. Przerywając rozpoczęte przekładanie, wnosząc do niego rozszerzenie i ubogacenie wywiedzione z własnej inwencji tłumacza. Dodatkowo zaś jeszcze, w stylistycznej, rzecz można, mikroskali, wprowadzają jednocześnie, również nieobecny u Safony, ozdobnik stylistyczny, mianowicie anaforę *ille*.

Podjmując od wersu trzeciego na nowo przekładanie, Katullus traktuje je swobodniej, nie tak rygorystycznie, jak potraktował wers pierwszy, incipit liryku Safony, swoisty zatem jego znak rozpoznawczy. Nie jest już tedy wiernym przekładem (przekładem-kalką) zdanie *qui sedens adversus identidem te spectat et audit dulce ridentem*. Katullus pominął obecny u Safony przysłówek *πλάσιον* rezygnując z „bliskości” tego „siedzenia naprzeciw”, a więc chyba z jakiejś intymności, ale dodał od siebie nieobecne u Safony *identidem*, „raz po raz”, przez co – jak zauważa w swoim komentarzu Wilhelm Kroll – wzmocnił przeciwstawienie sytuacji tego, czyje zachowanie jest w utworze opisywane, i sytuacji własnej (sytuacji podmiotu lirycznego), albowiem „kto jest zdolny wytrzymać stałe towarzystwo dziewczyny, jest szczęśliwy i szczęśliwszy od Katulla, któremu już pierwsze spojrzenie odbiera zmysły”⁶.

Zauważmy dalej – również za Krollem – przerzutnię *dulce ridentem* odpowiadającą przerzutni Safony, ale zauważmy zarazem, że Katullus wzbogacił to zdanie drugim orzeczeniem, którego u Safony nie ma, mianowicie czasownikiem *spectat* (*te spectat et audit dulce ridentem*⁷); jest to wzbogacenie opisanych doznań wrażeniem wzrokowym, podstawowym chyba wrażeniem także w doznaniach miłosnych.

Dokładnie odpowiadająca w wersie piątym składni liryku Safony *constructio relativa*, rozpoczęta łacińskim *quod*, równoważnikiem eolskiego i w ogóle poetyckiego τό (atyczny-go ὅ), odnosi ten zaimek względny pospółu do *dulce ridentem* i do *spectat et audit*, czyli do całości opisanej sytuacji, tak samo jak u Safony. Jako konstrukcja składniowa jest więc przekładem dosłownym. Ale, po pierwsze, poprzedza ją u Katulla przymiotnik *misero*, co tworzy szyk wyrazów sztuczny i zarazem kunsztowny, swoście emfatyczny, treściowo pozwalający wyraźniej zaakcentować złą dla podmiotu lirycznego kondycję emocjonalną, mocniej podkreślić odczucie jego własnego udręczenia. Co więcej, po tej sztucznej i kunsztownej zarazem przestawnej konstrukcji *misero quod* przychodzi – po drugie – treść inna niż po prostu i zwyczajnie zaczętej zaimkiem *coniunctio relativa* Safony. U niej słodki śmiech dziewczyny spowodował wzmożone bicie serca, u Katulla całkowicie pozbawił podmiot liryczny czucia. Słowami τό μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν Safona komunikuje, że zaobserwowana scena spowodowała przyspieszone bicie serca jak gdyby z przerażenia czy osłupienia, Katullusowe *misero quod omnis / eripit sensus mihi* mówi o czymś, co bliższe utracie czucia w ogóle, więc znów wyrażenie Katullusowe wydaje się mocniejsze, skutek udręki miłosnej bardziej dotkliwy i radykalny, innymi słowy: trzepotanie czy nawet chwilowe zatrzymanie serca i omdlenie (utrata przytomności) nie są ani subiektywnie doznaniem tym samym, ani także tym samym obiektywnym faktem fizjolo-

⁶ Tu i dalej C. Valerius Catullus, wyd. W. Kroll, wyd. V, Teubner, Stuttgart 1968, s. 92.

⁷ Warto przy okazji przypomnieć, że to *dulce ridentem*, a także w znacznej mierze saficko-katuliański obraz, powtórzy Horacy, *Carm.* I 22, 23–24: *dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*.

gicznym. Do tego dochodzi jeszcze u Katulla znamieny zabieg stylistyczny: przerzucenie *mihi* (u Safony to w zwykłym, naturalnym szyku umieszczone $\mu' = \mu\omicron\iota$) na koniec zdania, dodatkowo wzmacniające efekt wysuniętego na początek frazy *misero* [...] *mihi*; ten zaimek osobowy umieszczony na końcu jest nawet pewnego rodzaju niespodzianką po pełnym składniowo i semantycznie stwierdzeniu pozornie uogólnionym: „taka sytuacja (możemy sobie przetransponować Katullusową kunsztowność) pozbawia nieszczęśnika – nieszczęśnika w ogóle – wszelkiego czucia, ale tym nieszczęśnikiem jestem ja!”. Z drugiej strony, zakochany podmiot liryczny jest nieszczęśliwy w tej konkretnej sytuacji, która musi budzić w nim szczególnie rodzaj zazdrości z powodu spokoju rywala. Wszystko to wygląda na świadome cyzelowanie materiału treściowego i leksykalnego, i syntaktycznego Safony w tym celu, aby mu przydać i stylistycznej ozdobności, i treściowej mocy.

Tutaj dwie uwagi przerywające tok analityczny. Tak jak to uczyniłem dotąd, trzeba te Katullusowe zabiegi oceniać w zgodzie z konwencjonalnym językiem liryki miłosnej w ogóle, ale w języku i konwencji Katullusa kochanek czy kochanka bywają nieszczęśliwi niejako z samej swej istoty, samo zakochanie jest nieszczęściem, nawet jeśli główną przyczyną owej nieszczęśliwości jest zazdrość i zdrada, jakby wpisane w stan zakochania (jak w utworze 8). W taki sposób na przykład – znów cytuję i to stwierdzenie, i egzemplifikację za komentarzem Krolla – w Katullusowym utworze 35, 14 *misella* jest dziewczyna, ukochana poety Cecyliusza, a w 99, 15 nieszczęśliwa jest sama miłość, niezależnie od okoliczności, które jej towarzyszą, i nieszczęśliwy jest również ten, który nią pała (wers 11). To po pierwsze. Po drugie zaś, co się tyczy owego totalnego „odchodzenia od zmysłów”, z którym mamy do czynienia u Katulla w miejsce wzmożonego bicia serca u Safony, to podobna sytuacja jest obecna również w liryku Safony, ale ujawnia się ona tam dopiero w ostatnich dwóch wersach czwartej strofy, i tam jest to z kolei rzecz od Katullusowego „odchodzenia od zmysłów” jeszcze mocniejsza, jeszcze bardziej jednoznacznie dramatyczna: $\tau\epsilon\theta\nu\acute{\alpha}\kappa\iota\nu\ \delta'\ \acute{\omicron}\lambda\acute{\iota}\gamma\omega\ \prime\pi\iota\delta\epsilon\upsilon\eta\varsigma\ /\ \phi\alpha\acute{\iota}\nu\omicron\mu\prime\ \epsilon\mu\prime\ \alpha\upsilon\tau\alpha\iota$ – „zdaje mi się, że muszę zaraz umrzeć” – to bodaj jeszcze więcej niż *eripit mihi omnis sensus*, chyba że zechcemy twierdzić, że u Safony $\phi\alpha\acute{\iota}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ relatywizuje tę moc i dramatyczność, a zarazem też słowną wyrazistość wrażenia rychłej śmierci. Tu jednak stale pamiętać trzeba o tym, że w języku liryki najważniejszy jest nie obiektywny stan rzeczy, lecz to, co subiektywne, co się odczuwa. Jeśli wziąć pod uwagę to wszystko, wygląda na rzecz dla nas istotną to, że Katullus dokonał transpozycji, przeniesienia tego szczegółu z czwartej strofy wiersza Safony na początek drugiej strofy swego przekładu-nie-przekładu, najmocniejszy akcent stopniującego kolejne doznania oryginału, eksponując ów szczegół w tym właśnie, niemal początkowym miejscu. Jeśli tak, to wzbogaciwszy przekładany materiał grecki już w drugim wersie przez amplifikujące odporność na urodę dziewczyny słowa *ille, si fas est, superare divos*, teraz, w drugiej strofie, po raz drugi nadaje materiałowi Safony nową amplifikację. Wzmaga mianowicie doznanie grozy przenosząc ważny element z oryginału na bardziej eksponowane, bliższe początku miejsce. Z punktu widzenia przyjętego dla tych analiz to, co wskutek takich zabiegów powstaje, przestaje być prostym przekładem, a staje się na tyle swobodną parafrazą, że i coś do swojego wzoru po prostu dodaje (wers 2), i jego – treściowe zresztą, nie zaś tylko formalno-słowne – składniki przekomponowuje. To wszystko nie są czynności tłumacza, przynajmniej według dzisiejszego rozumienia jego czynności.

Lecz po tym odstępstwie od czynności translatorskich Katullus wraca do toku swojego wzoru, czyli znów przekłada, co zresztą niekoniecznie znaczy, iżby wracał do dosłowności zastosowanej w pierwszym wersie. Wers 6 od *nam simul te* i następne aż do 12 włącznie to powtórzenie doznań, które Safona opisuje w swoich wersach 7–16 (do φαίνομ' ἔμ' αὐται). Tyle tylko, że po pierwsze nie zostały powtórzone wszystkie doznania, po drugie nie została zachowana ich kolejność, po trzecie wreszcie frazeologia i konstrukcja składniowa poszczególnych opisów nie są dokładnie takie same jak w oryginale. O ile to ostatnie nie jest jeszcze odstępstwem od istoty przekładu⁸, dwa pierwsze stawiają już postrzeganie efektu Katullusowej pracy jako przekładu pod znakiem zapytania, nawet jeśli uznać, że *licentia poetica* pozwala na odstępstwo od rygorystycznej tekstowej tożsamości.

Mamy więc u Katulla kolejno całkiem dosłowny odpowiednik ὥς γὰρ <ἐς> σ' ἴδω βρόχεα Safony w *nam simul te* [...] *aspexi* z dodaną apostrofą *Lesbia*, a następnie jako odpowiednik nieco inaczej skonstruowanej frazy Safony ὥς με φώναι- / σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει wyrażenie *nil est super mi*. Po nim następuje już z koniektury wydawców albo *Lesbia*, *vocis*, czyli uzupełnienie z powtórzeniem apostrofy z poprzedniego wersu (zaproponowane chyba niezależnie przez kilku uczonych, między innymi przez Gustava Friedricha), a oparte na fakcie, że Katullus lubi takie swoiste anafory, albo *vocis in ore* (przypisywane na ogół Franzowi Ritterowi), albo *in pectore vocis* (Carl Pleitner; to uzupełnienie zakłada synafię). Dalej przychodzi rzeczowo wiernie oddane ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα ἔαγε przez *lingua sed torpet*, choć leksykalnie i także, by tak to nazwać, wyobraźniowo nietożsame (greckie ἄγνυμι przywołuje wyobrażenie złamania czy załamania się, łacińskie *torpeo* raczej sztywności). Następnie λέπτων δ' / αὐτίκα χροῖ πῶρ ὑπαδεδρόμακεν tłumaczy Katullus prawie dosłownie przez *tenuis sub artus flamma demanat*, a więc z troskliwym i celnym oddaniem określającej podmiot zdania przydawki (λέπτων = *tenuis*), z zachowaniem równoważnej w obu językach prepozycji (ὑπο- i *de-*), z pieczołowitym oddaniem konstrukcji składniowej, ale jednak z odstępstwem od dosłowności w użytym czasowniku – ὑπαδεδρόμακεν to jednak semantycznie i wyobraźniowo nie to samo, co *demanat* – a nadto też niejako z uogólnieniem greckiego χροῖ w łacińskie *artus*.

Wszystko to jednak (powtarzam) nie jest sprzeniewierzeniem się istocie przekładania. Zaraz potem jednak przychodzi niezgodne już raczej z nią przestawienie dwu kolejnych elementów tekstu greckiego – już drugie w tym krótkim utworze. Pierwsze, jak pamiętamy, było o wiele śmielsze, miało też inny wymiar: burzyło obecne u Safony stopniowanie siły kolejnych doznań. Tu, w wersach 11–12 (Safona) / 10–12 (Katullus), nie było u Safony i nie ma chyba u Katulla żadnej pomiędzy wrażeniami wzrokowymi i słuchowymi gradacji, toteż trudno zaiste wyjaśniać, dlaczego utrata doznań wzrokowych, która u Safony wymieniona jest pierwsza (ὀπτάτεσσι δ' οὐδὲν ὀρημυ), a słuchowych jako druga (ἐπιρ-

⁸ Nie tylko w naszym współczesnym rozumieniu tego, czym jest przekład literacki, ale i starożytnym, przynajmniej tym, które reprezentują Cyceon i św. Hieronim, a po nich cała plejada tłumaczy poantycznych. Zob. – oprócz mojego studium *O teorii i praktyce przekładania w łacińskim obszarze językowym*, [w:] Cyceon, św. Hieronim, Burgundiusz z Pizy, Leonardo Bruni, *O poprawnym przekładaniu. Teksty łacińskie i przekłady polskie*, przeł. W. Seńko, J. Domański, W. Olszaniec, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006 (Ad Fontes 1), s. 5–90 – W. Olszaniec, *Od Leonarda Bruniego do Marsilia Ficina. Studium renesansowej teorii i praktyki przekładu*, Instytut Filologii Klasycznej UW, Warszawa 2008.

ρόμβεισι δ' ἄκουαι), u Katulla uległa odwróceniu. Co się zaś tyczy słownego ich sformułowania, to każde z zastosowanych przez Safonę do ich opisu wyrażeń zostało u Katulla jako wzmocnione i wzbogacone: ἐπιρρόμβεισι δ' ἄκουαι, frazeologicznie właściwie tożsame z *tintinant aures*, rozszerzone zostało o *sonitu suopte*, a jeszcze znacznie wyraźniejszemu wzmocnieniu uległo stwierdzenie – przekształcone również pod względem frazeologicznym – ὀπάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι. Albowiem Katullusowe *gemina teguntur / lumina nocte* jest i wyrazistsze przez swą metaforyczność, i jeszcze bardziej efektowne dzięki swej zarazem sztuczności i kunsztowności, jaką zyskało przez *enallage adiectivi*, boć to nie noc jest podwójna, lecz oczy.

Wszystko, co daje się w liryku Katullusa zakwalifikować albo przynajmniej rozważać sensownie jako przekład liryku Safony, kończy się wraz ze strofą trzecią. Wszystko, co z ewentualnej strofy czwartej liryku Safony pozostało w utworze Katulla, musi być rozważane w kategoriach innych niż translatorskie. O pewnej równoważności treściowej zdania Safony τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης / φαίνομ' ἔμ' αὐται i Katullusowego *misero quod omnis / eripit sensus mihi* była już mowa. Teraz trzeba dodać z naciskiem, że nawet dalekie od translatorskiej dokładności samo podobieństwo treści daje się odnaleźć jedynie przy drobiazgowym porównywaniu obu tekstów. Obraz spływającego po ciele podmiotowi lirycznemu potu pozostawił swój słaby ślad także słowny, jako że został zastosowany do podobnego, lecz nietożsamego przecież zjawiska: mianowicie owo „spływanie” z wiersza Safony (καχέεται) zostało tu być może wchłonięte przez *demanat*, to zaś słowo odniesione przez Katulla jako orzeczenie do „delikatnego płomienia”. Towarzyszącą natomiast poczuciu umierania zieloność Safony (czyli bledość – χλωροτέρα δὲ ποῖας / ἔμμι) Katullus pominął całkowicie.

Te wszystkie zabiegi pozwoliły ostatecznie Katullusowi skrócić cztery strofy Safony do trzech własnych. Mechanicznie rzecz biorąc, czwarta strofa Safony zastąpiona została przez – być może całkowicie pozbawioną swego odpowiednika u Safony (o czym za chwilę) – refleksyjną i gnomiczną raczej niż wyznającą uczucia i namiętności (czyli liryczną) strofę ostatnią.

Greckość zromanizowana

Tyle szczegółowej, drobiazgowej, lecz zarazem tylko powierzchownej analizy porównawczej, skoncentrowanej przede wszystkim na pytaniu o to, czy utwór Katullusa to przekład, czy nie przekład. Analiza ta nie wchodzi w zagadnienia psychologii twórczej, w sens intencji podmiotu lirycznego jednego i drugiego wiersza – na przykład w to, czy liryk Safony wyraża zazdrość kobiety zakochanej w innej kobiecie, czy inne jakieś uczucia – nie uwzględnia też prawie terminologii nowoczesnego literaturoznawstwa, nie wchodzi też – *last but not least* – w te elementy Katullusowego *libellus*, z których można budować jakąś historię i zarazem dramaturgię jego romansu z Lesbią-Klodią. Dla rozeznania się w możliwych analogicznych zakresach, jeśli idzie o liryk Safony, mogę zalecić komentarz Jerzego Danielewicza do dwujęzycznego wydania, z którego cytuję tekst tego liryku⁹. Moja analiza jest zatem czysto filologiczna, a to znaczy przede wszystkim językowo-tekstologiczna, i to

⁹ Zob. wyżej, przyp. 1.

ograniczona do semantycznego głównie porównania przekładu-przeróbki z oryginałem. Taka zaś analiza wykazuje rzecz nader prostą, to mianowicie, że utwór Katulla, który się często i bezrefleksyjnie uważa za przekład, nie jest tylko przekładem, a raczej – że jest przekładem tylko w niektórych partiach, a w całości jest dekompozycją, parafrazą i emulacyjnym naśladownictwem, nie bez subtelnych własnych – tłumacza, parafrasty i naśladowcy w jednej osobie – dodatków i innowacji¹⁰.

Dwie spośród nich – dające się zresztą łatwo wywieść z jednej potrzeby wyrażenia poprzez frazeologię i pomysły Safony własnych Katullusowych doznań i myśli – zasługują na kilka jeszcze uwag. Jedna to przemienienie homoseksualnego erotyku Safony (bo taki jego charakter ostaje się przy wszystkich, jakie uczyniono, jego zakwalifikowaniach gatunkowych) w erotyk heteroseksualny. Drugą stanowi dodanie przez Katullusa owej samorodnej (na co wiele wskazuje niezależnie od tego, czym się kończył utwór Safony) strofy końcowej. Obie te innowacje chciałbym potraktować jako okazy tego, co nazwałem w tytule przekładem kultur i co przywołuję teraz jako pomocniczą kategorię tych analiz¹¹.

Przekształcenie przez Katullusa erotyku homoseksualnego Safony na własny erotyk heteroseksualny nie oznacza zgoła jakiegś Katullusowej tendencji do zastąpienia tego, co mogło być postrzegane jako grecka anomalia erotyczno-kulturowa, czymś, co mogłoby uchodzić za rzymską normalność. Katullus ma w swoim zbioru również erotyki homoseksualne, i to noszące piętno osobiste, a przynajmniej formalnie napisane w pierwszej osobie, co zawsze skłania do utożsamiania podmiotu lirycznego z autorem, na przykład utwór 99:

*Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi,
suaviolum dulci dulcius ambrosia.*

To zatem nie chęć „przełożenia” pomysłu Safony na inną obyczajowość i inną kulturę estetyczną, lecz może tylko chęć nawiązania do sytuacji osobistej spowodowała owo przekształcenie. Sugeruje to zresztą apostrofa, imię własne adresatki Katullusowego liryku, a takiej apostrofy u Safony w ogóle brak, gdyby zaś nawet była, jak to wśród licznych innych domysłów kiedyś suponowano (i o czym będzie tu jeszcze mowa), to zostałaby użyta dopiero w wersji ostatnim czwartej strofy, czyli w miejscu, gdzie apostrofy w lirykach raczej się nie pojawiają (albo tylko zupełnie wyjątkowo). Jakkolwiek było, zajmijmy się teraz ostatnią strofą utworu Katullusa.

¹⁰ Por. np. Th. E. Kinsey, *Catullus 51*, Latomus 33, 1974, s. 372–378.

¹¹ Użyłem tego terminu z języka antropologii kulturowej, wyjaśniając go, jak umiałem, już wcześniej w szkicu *Lutacjusz Katulus. Epizod z dziejów przekładu, naśladownictwa i współzawodnictwa w literaturze rzymskiej*, Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria 7, 1998, nr 3 (27), s. 115–132; cytuję według przedruku w: *Philologica, litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziełnictwa antycznego*, Instytut Filologii Klasycznej UW, Warszawa 2009, s. 117–118. Późniejsza moja próba zilustrowania tego zjawiska na przykładzie właśnie utworu 51 Catullusa to *Osservazioni sul ruolo culturale della traduzione. Prospettiva romana*, [w:] *Traduzioni et volgarizzamenti – Traduzione e volgarizzamento – Translations and volgarizzamenti*, oprac. W. Olszaniec et al., Humanistica. An International Journal for the Early Renaissance Studies 6, 2011, nr 1, s. 13–16.

Że jest ona niespodziewanym załamaniem toku trzech strof poprzednich i ich nastroju, a zarazem – chciałoby się powiedzieć – wręcz odejściem od gatunku literackiego (bo z erotyku przeskakujemy nagle w atmosferę jakiejś refleksji moralistycznej) i że jest zarazem bardzo rzymska, to widoczne samo przez się: stosunek autora do *otium* jest po starorzysku nieufny i krytyczny. Filologowie od dawna zauważyli tę zmianę i twierdzili czasem, że oto mamy do czynienia z dodatkiem autorskim, który jest późniejszy od pierwotnego erotyku i został dokończony do niego w wyniku rozczarowania zdradliwą kochanką. Wielki komentarz Gustava Friedricha traktuje tę strofę wręcz jako taki osobny utwór wtórnie przez Katullusa dodany w chwili zakłócenia relacji z kochanką¹². Jest to interpretacja zdroworozsądkowa: kontrast między trzema pierwszymi i czwartą strofą kwalifikuje ją jako istne ἀπροσδόκητον i zarazem ἀπροσδιόνυσον. Jeśli jednak na rzecz popatrzeć w optyce przekładu, naśladownictwa i współzawodnictwa jako stałych czynników tworzenia się literatury rzymskiej poczynając od *Odysei* Liwiusza Andronika, będzie może sensownie uznać tę czwartą strofę Katullusowego liryku nie tylko za pierwotną i od początku zamierzoną, ale też za całkowicie z resztą utworu jednorodną. Proponuję takie oto rozumowanie, wynikające z założonej jako temat utworu sytuacji.

Katullus bierze na swój warsztat tłumacza-naśladowcy-współzawodnika liryk Safony: adaptuje go do swojej kondycji osobistej i zarazem do ideowej kondycji swego rzymskiego środowiska. Bierze na siebie dość zwyczajne od wielu już dziesięcioleci zadanie rzymskiego poety-naśladowcy-współzawodnika dawnych poetów greckich. Tworzy sytuację, w której on sam jako podmiot liryczny, znalazłszy się w okolicznościach analogicznych do tych z liryku Safony, podejmuje próbę naśladowczego opisania rzeczywistych czy wymyślonych przeżyć własnych tekstem utworu Safony i zarazem emulacyjnego skonfrontowania tego z rzymskim stereotypem aksjologicznym. Inaczej mówiąc: to, co przełożył z Safony, adaptuje i użytkuje na sposób rzymski.

Patrząc teraz na rzecz od strony słownego tworzywa, przyjmijmy, że było pierwotnie nie cztery, lecz pięć strof Safony i że ostatnia, z której ocalał dla nas jeden tylko niejasny wers, miała sens taki, jakiego pozwalają się domyślać pierwsze trzy słowa tego wersu, sens zachęcania siebie do otrząśnięcia się z przykrego doznania, a może wręcz do rezygnacji i pogodzenia się z losem. Jeżeli tak, to rzymskiemu przekładowi i współzawodniczącemu naśladownictwu tej piątej strofy Safony nadany został sens taki: „jesteś, Katullu, beczzynny, więc jako zazdrosny kochanek przeżywasz bezsensowne cierpienia i marniejąc moralnie, doprowadzisz się do zupełnej ruiny, wiadomo bowiem, że beczczynność gubi nie tylko takie jak ty jednostki, ale też władców i kwitnące państwa”.

To nie odbiera tworowi Katullusowemu ani sensowności, ani myślowej spójności i kompozycyjnej jednolitości. Nie wymaga też dociekania, czy i jaki ma to związek z rzeczywistymi perypetiami miłosnymi poety, zawsze niepewnymi i zawsze jakoś – co wolno domniemywać analizując starożytną poezję erotyczną, a zwłaszcza rzymską elegię miłosną i Katullusowe jej prekursorstwo – ukrytymi i uwikłanymi w konwencje gatunku i naśladownictw. Chwila namysłu wystarczy, aby stwierdzić, że tak samo nie odbierałaby utworowi Katullusa ani sensowności, ani myślowej spójności i kompozycyjnej jednolitości taka sytuacja, że liryk Safony miałby prymarnie tylko cztery strofy, że żadnego wezwania i żadnej

¹² Catulli Veronensis *Liber*, wyd. G. Friedrich, Leipzig 1908, s. 237.

autorefleksji w nim by nie było, a jego Katullusowy na rzymską modłę zrobiony przekład byłby nie tylko kunsztownym skróceniem czterech greckich strof do trzech łacińskich, ale jeszcze wzbogaceniem tego skrótu strofą puentującą go za pomocą rdzennej, z rodzimego ducha poczętej refleksji Rzymianina o wartości czy antywartości moralnej *otium*.

Nie tu, rzecz jasna, miejsce na dyskurs o rzymskim *otium*, o wartościowaniu tego pojęcia i o stosunku dawnych oraz rdzennych Rzymian z epoki republikańskiej do wysublimowanej i wyrafinowanej greckiej kultury literackiej i myślicielskiej z epok dawniejszych i epoki hellenistycznej, o przełamywaniu tego zrazu niechętnego, z biegiem czasu coraz bardziej ambiwalentnego stosunku zarówno do niej samej, jak i zwłaszcza do tych poczynañ pisarzy rzymskich, które tworzą rdzeń rzymskiej kultury literackiej i myślicielskiej poczynając od Liwiusza Andronika i jego następców w wieku III przed Chr. oraz w wiekach późniejszych. Niech wystarczy zatem samo tylko hasłowe zasygnalizowanie tej problematyki ze względu na obecność pojęcia *otium* w liryku Katullusa¹³.

Jeszcze o zakończeniu liryku Safony

Aby uzasadnić taką interpretację czwartej strofy jego *Carmen* 51, wróćmy raz jeszcze do owego strzępu domniemanej piątej strofy liryku Safony.

Z jednej strony jego nie całkiem wierny i nie całkiem jasny przekaz w Περὶ ὕψους, z drugiej liryk Katulla każą się liczyć z istnieniem także owej piątej strofy greckiego oryginału. Jest prawdopodobne, że Katullusowe naśladownictwo miało inspirację w słowach ἄλλα πᾶν τόλματον, łatwych do odczytania jako początkowe słowa refleksji nad stanem podmiotu lirycznego opisanym w poprzedzających je czterech strofach. Jest zatem prawdopodobne i to, że Pseudo-Longinos zacytował początek pierwszego wersu piątej strofy dla umownego zaznaczenia – nietypowo, ale prawie równoznacznie z konwencjonalnym „itd.”, κτλ. (καὶ τὰ λοιπὰ) – że poprzednie strofy obejmują niecały utwór, poniechał cytowania dalszego ciągu, bo nie był mu on już do ilustracji środków osiągnięcia wzniosłości potrzebny. Dodajmy, że to również rozmiar utworu Katullusa skłania do myślenia, że strofa piąta u Safony była ostatnia, nic zaś nie wyklucza możliwości, że jej liryk był od Katullusowego jeszcze więcej niż o jedną strofę dłuższy, skoro tendencja do skracania greckiego wzoru tak jawna jest w obrębie czterech strof Safony zachowanych.

Lecz uzasadnienie to dalej zbudowane jest tylko na psychologiczno-kulturowym prawdopodobieństwie, wspartym zupełnie już niedowodliwymi, choć, jak mi się zdaje, nie bezsensownymi domysłami. Jednocześnie zarówno sytuacja osamotnionego przekazu jest niezwykle niekorzystna, jak też liczba poprawek zarówno końcowego wersu strofy piątej,

¹³ Niech je wesprze ten odsyłacz do fundamentalnego, choć już nie najnowszego, klasycznego opracowania J.-M. André, *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*, Paris 1966. Dodać jednak tu przy okazji warto również nowsze studium tegoż Jeana André: *La Sociologie antique du loisir et son apport à la réflexion moderne*, [w:] *Arbeit, Musse, Meditation. Studies in the vita activa and vita contemplativa*, oprac. B. Vickers, wyd. II, Verlag der Fachvereine – Teubner, Zürich – Stuttgart 1991, s. 35–63. Zob. teraz także F. C. Eickhoff, *Der lateinische Begriff otium. Eine semantische Studie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2021 oraz D. Wiegandt, *Otium. Historisch-semantische Studie eines aristokratischen Konzepts in Später Republik und Früherm Prinzipat*, de Gruyter, Berlin, w druku.

jak i zresztą też czterech strof poprzednich jest nawet większa, niż to notuje aparat krytyczny w zacytowanym na początku polskim wydaniu Jerzego Danielewicz.

Aby to wszystko jakoś możliwie syntetycznie zobrazować, posłużę się obszernym komentarzem do liryku Safony, który sporządzili Enzo Degani i Gabriele Burzacchini¹⁴. Czytamy tam najpierw taki komentarz do wiersza 16:

φαίνομ' ἔμ' αὐται: lekcja trafna (do skonfrontowania z Sapph. 26, 11 n. ἔγω δ' ἔμ' αὐται / τοῦτο συνοίδα) została przywrócona z papirusu z wieku III po Chr. (*PSI* n. 1470) zawierającego komentarz do tej ody, opublikowanego po raz pierwszy przez M. Manfrediego. Lekcja ta wymierza sprawiedliwość rozlicznym i często sprzecznym ze sobą koniekturom lansowanym przez uczonych (z uporem zupełnie osobliwym kazano nam widzieć w wersie 16 imię dziewczyny [...]).

Tyle komentarza do wersu 16, a do owego imienia dziewczyny jeszcze wróć. Do wersu zaś 17 piszą komentatorzy:

Kodeks P [tzn. główny przekaz zawarty w *Περὶ ὕψους*] ma ἀλλὰ παντόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα, słowa problematyczne, które wielu uważało za zepsuty ciąg dalszy prozaicznego wywodu Longinosa, dla którego oda kończyłaby się na wersie 16 [...]. Trafnie jednak spostrzeżono, że akcent τόλματον (Bergk, wyd. II) zapewnia Safickie pochodzenie wersu, zepsutego zresztą na końcu, gdzie καὶ πένητα jest metrycznie nie do obronienia. Co by miała zawierać ostatnia strofa (jeśli braknie jednej tylko, jak się przyjmuje), nie sposób powiedzieć. Myślano ogólnie o jakiejś gnomie, za pomocą której Safona miałaby wprowadzić konkluzję mówiąc, że „wszystko jednak znieść można [mniej dobrze „trzeba”]” („na wszystko się ważyć”, Del Grande); Marzullo [...] zwraca uwagę, że konstrukcja ἀλλὰ πὰν τόλματον „ma za sobą tradycję, a jeśli nie naśladownictwo Sofoklesa (*Phil.* 633 n.: ἀλλ' ἔστ' ἐκείνῳ πάντα [...] τολμητὰ) czy nawet już Kratinosa (fr. 324 Kock [= *361, 2 Kassel-Austin]: πάντα φορητὰ, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ), to przecież prawdopodobną paralełę Katullusową (51, 13), *otium, Catulle, tibi molestum est*, zachęcając zresztą do obowiązkowej ostrożności w myśleniu o tej ostatniej konfrontacji. Aby wykluczyć, wraz z πένητα, jakąkolwiek osobę nieszczęśliwą i nędzną, Wilamowitz poprawił na ἐπεὶ κεν ἦ τά („jeśli sprawy tak się mają”). Przy obecnym stanie tekstu wypada zrezygnować z hipotez, jakie by można mnożyć (a przecież to czyniono!) paralelnie do różnych całościowych interpretacji ody¹⁵.

Jedną z takich hipotetycznych koniektur w wersie 16 – trzeba to przyznać, niezbyt przekonującą, choć paleograficznie dobrze dającą się uzasadnić – było czytanie tam nie tego, co zawiera podany na początku cytat, ani nie, jak to można spotkać w niektórych dawnych wydaniach, φαίνομαι ἀλλὰ (zatem z wykorzystaniem tego ἀλλὰ, które się uważa za przynależne do wersu 17), lecz φαίνομ', Ἀγαλλί. Taką koniekturę uczynił jeszcze w roku 1900 William Roger Paton¹⁶, wprowadzając w ten sposób do liryku Safony imię jego adresatki,

¹⁴ W wydaniu *Lirici greci. Antologia*, wyd. i oprac. E. Degani, G. Burzacchini, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1978, s. 146–147.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ W. R. Paton, *Two Emendations of Sappho*, CR 14, 1900, s. 223. Pisze tam Paton: „W sławnej odzie Φαίνεται μοι κῆνος proponując φαίνομ', Ἀγαλλί zamiast φαίνομαι ἀλλὰ w wersie 16. «Agal-

przedtem w utworze nie wspomnianej, a zatem – w jego końcowym fragmencie – apostrofę do niej, takie zaś zamknięcie utworu imieniem jego adresata mogło być wzorem apostrofy Katullusowej nie tylko z końca utworu (do samego siebie), ale i z jego początku (do Lesbii). Taki obraz liryku Safony był przez jakiś czas w obiegu¹⁷, dopóki nie odczytano wspomnianego przez cytowanych wyżej komentatorów włoskich papirusowego komentarza z III wieku po Chr. (test. 213 B Voigt). Otóż komentarz ten nie potwierdził tej koniektury, a przy okazji także i istnienia w czasie, kiedy powstał, żadnej strofy dalszej oprócz czterech zachowanych całkowicie, to jest strofy piątej, której strzęp widzi się u Pseudo-Longinosa w *Περὶ ὕψους*; kończy się bowiem ten komentarz na strofie czwartej, na wyznaniu owego ostatniego uczucia bliskiego wrażeniu śmierci. Co nie znaczy, że istnienie strofy piątej zostało w ten sposób wykluczone – po prostu podobnie jak Pseudo-Longinosa, owego anonimowego komentatora interesuje wyłącznie opis fizycznych doznań u Safony. O tym z kolei dowiedziałem się kiedyś z pięknego szkicu z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku pod tytułem *Fine di Agallide* Quintina Cataudelli, relacjonującego wykład Manfreda Manfrediego, wydawcy owego papirusowego komentarza¹⁸:

Ten papirus zawiera osiem czytelnych wierszy. Pod koniec brak paru liter, ale w przeważającej części można je z dużą dozą pewności uzupełnić. Mamy tu do czynienia z komentarzem do słynnej drugiej ody Safony. Poetka opisuje tam z fizjologiczną precyzją, jak działa na nią obecność ukochanej osoby.

Zrelacjonowawszy wypowiedź papirologa, Cataudella pisze już od siebie:

Być może nie jest to jednak komentarz *sensu stricto*, lecz prezentacja ody, umieszczonej w krytycznoliterackim czy retorycznym traktacie, na wzór traktatu *O wzniosłości*, również przytaczającego ody jako przykład wzniosłości i komentującego ją za pomocą spostrzeżeń precyzyjnych a przejmujących. Albo wprowadzonej w celu zilustrowania pewnych zjawisk do traktatu etyczno-psychologicznego o namietnościach, zwłaszcza o takiej namietności, jaką jest miłość. Rzecz bez znaczenia: tak czy inaczej autor pokrótce przedstawił oznaki cierpienia fizycznego spowodowanego obecnością ukochanej osoby takie jak te opisane w odzie [...], w tradycji nowelistycznej i medycznej należą one do głównych oznak zjawiska. O innych opisanych w odzie oznakach komentarz musiał mówić wcześniej. Autor cytuje wprost końcowe wersy [zachowanego tekstu] ody: „jestem zieleńsza od trawy, zdaje mi się, żem niedaleka śmierci”. Nie ma miejsca na inne słowa, nie ma miejsca na zawołanie: „Agallido!”, które wyobraźnia angielskiego filologa [...] Patona wniosła po to, by zapłacić lukę w rękopisach ostatniej części¹⁹.

lis» to imię kobiety, do której Safona się zwraca, zaświadczone w późniejszych czasach jako imię kurtyzan, a wiemy, że imiona przyjaciółek Safony były ulubionymi pseudonimami kurtyzan”.

¹⁷ Przyczyniło się do tego zwłaszcza bardzo swego czasu poczytne komentowane wydanie Wilhelma Krolla (op. cit., s. 92), gdzie na początku komentarza liryk Safony cytowany jest – bez zaznaczenia zresztą, że to wynik koniektury – w tej właśnie wersji.

¹⁸ Za odnalezienie tego artykułu serdecznie dziękuję redaktorowi „Meandra”.

¹⁹ Q. Cataudella, *Fine di Agallide*, [w:] id., *Intorno ai lirici greci. Contributi alla critica del testo e all'interpretazione*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1972, s. 74–75 (przedruk artykułu z 1965 r.). Warto może dodać, że ściśle biorąc nie było tu potrzebne „zapełnianie luki” (Cataudella pisze dosłownie: „a colmare la lacuna”), bo wers 16 ody Safony u Pseudo-Longinosa jest metrycznie pełny, jeśli uznać (jak rzeczywiście kiedyś uznawano), że przynależy do niego owo *ἀλλά* (czy

Po tej dygresji wróćmy do problemu piątej strofy Safony. Czy kwestia Katullusowej strofy czwartej została rozwiązana tym wywodem na temat stanu zachowania „dalszego ciągu” czterech strof Safony, to – jak widać – więcej niż wątpliwe. Dalej też co do Katullusowego przekładu-naśladownictwa-współzawodnictwa pozostajemy przy probabilistycznych tylko psychologiczno-obyczajowych spekulacjach na temat mentalności rzymskiej. Czy można odę Katullusa na takiej podstawie uważać za twór jego o tyle własny, że w swojej puencie od Safony niezależny albo raczej zależny tylko formalnie, jako ramy kompozycyjne i swoiste elementy opisu namiętności, który potem nabiera innego, nieobecnego u Safony sensu, na to pytanie nie ma, jak sądzę, odpowiedzi na drodze analizy porównawczej wzoru i naśladownictwa. Może trzeba by jej szukać raczej na drodze analizy porównawczej, jeśli tak ją można nazwać, wewnątrzkatullusowej, analizy kompozycji innych jego utworów. Między innymi także na drodze analizy tego, co się uważa za przekład i zarazem parafrazę, czyli Katullusowego *Warkocza Bereniki* (Catull. 66 w zestawieniu z Πλόκαμος Βερενίκης Kallimacha, *Aet.* fr. 110–110f Harder).

Ja takiej analizy w tym artykule nie przeprowadzę. Chciałbym za to zwrócić uwagę na coś innego. Tylko aprioryczne przyjęcie absolutnej spontaniczności i całkowitej szczerości zapisu stanów psychicznych w poetyckim utworze lirycznym sprawia, że taka interpretacja może budzić zastrzeżenia i domagać się uznania ostatniej strofy Katullusa 51 za dodatek z innego czasu i z innego stanu psychicznego autora, jak czasem sądzono i o czym już wspomniałem. Jeśli jednak wyrzekniemy się myślenia o twórczości w ten uproszczony postromantyczny sposób, jeśli bardziej serio będziemy traktować ją jako pracę podporządkowaną konwencji zarówno rzemiosła, jak i kulturowo-obyczajowym, to zaproponowany przeze mnie punkt widzenia będzie do przyjęcia, przynajmniej jako hipoteza robocza. I będzie można traktować taką pracę translacyjno-imitacyjno-emulacyjną jako objaw własnie towarzyszącego przekładowi literackiemu przekładu kultur, do której to kategorii – używanej niekiedy przez kulturoznawców i etnografów – teraz wracam, aby, porzuciwszy starożytnego łacińskiego naśladowcę Safony, przypatrzeć się naśladowcy postantycznemu i rodzimemu, naśladowcy Katullusa i zarazem Safony. Spróbuję to zrobić podobnie, jak to kiedyś uczyniłem w odniesieniu do jednego z utworów Lutacjusza Katulusa.

Translatorsko-imitacyjno-emulacyjny liryk szesnastowieczny

Oto dość szeroko znany i wielokrotnie analizowany liryk Jana Kochanowskiego, *Fraszka* II 91:

Do Anny

Królowi rówien, a jeśli się godzi
Mówić co więcej, i króla przechodzi,
Anno, kto siedząc prawie przeciw tobie
Przypatruje się co raz twej osobie

ἄλλα) rozpoczynające w dzisiejszych wydaniach wers 17. W tej wersji jednak wers 16 jest i metrycznie, i semantycznie wadliwy – metrycznie, bo zawiera elizję (φαίνομαι ἄλλα), i semantycznie, bo jak rozumieć owo φαίνομαι ἄλλα, z czego być może nie zdawał sobie sprawy zafascynowany bardziej zjawiskami fizjologicznymi niż tekstologicznymi filolog.

I słucha twego śmiechu przyjemnego, 5
 Co wszystkich zmysłów zbawia mię smutnego.
 Bo skoro najmniej wzrok skłonię ku tobie,
 Słowa nie mogę domagać się w sobie;
 Język mi zmiłknie, płomień się w mię kradnie,
 W uszu mi piszczy, noc przed oczy padnie, 10
 Pot przez mię bije, drzę wszystek i bladnę,
 Tylko że martwy przed tobą nie padnę.

Jest to przekład i naśladowniczo-emulacyjna przeróbka zarówno Safony, jak Katullusa, jest to tyleż przekład, co parafraza, a nadto jest to – z innego punktu widzenia – właśnie to, co nazywam przekładem kultur. Spróbuję uzasadnić te trzy ogólnikowe konstatacje.

Zanim przejdziemy jednak do szczegółowej analizy, wypada powiedzieć dwa słowa o historii badań nad źródłami Kochanowskiego w tym utworze²⁰. Jest mianowicie zarówno możliwe, że Kochanowski zetknął się z wydaniem już za jego życia przez Francesca Robortella (Bazylea 1554) tekstem greckim Pseudo-Longinosowego *De sublimitate* zawierającym odę Safony, jak i to, że korzystał również z wydanego drukiem za jego życia łacińskiego przekładu ody Safony, sporządzonego przez Eliasza Andreasa. Otóż o pierwszej możliwości, mianowicie o tym, że Kochanowski pisząc swój utwór wspierał się Katullusem, zasadniczo myśląc jednak o Safonie, może w wydaniu Robortella – i wręcz o prawdopodobieństwie osobistego zetknięcia się przez Kochanowskiego z Robortellem w czasie padewskich studiów – pisze w niedawnym szkicu Robert Sucharski, w którym dodatkowo sugeruje, że Kochanowski czyta może Safonę przez filtr parafrazy Ronsarda²¹. Z drugiej strony, jak zasugerowała Alicja Szastyńska-Siemion, możliwym źródłem Kochanowskiego jest nieco nietypowe tłumaczenie zawarte w zbiorze łacińskim przekładów greckich liryków pióra Eliasza Andreasa²². W tym ciekawym okazie translatorskiej pracy

²⁰ Za cenne wskazówki dziękuję anonimowemu, jak zwyczaj i przepisy każą, recenzentowi prymarnej wersji mojego artykułu.

²¹ R. Sucharski, *Ronsardum vidi albo o Jana Kochanowskiego parafrazie wiersza Safony*, *Meander* 71, 2016, s. 45–54. Ewentualny wpływ Ronsarda widać w ostatnim wierszu utworu Kochanowskiego i być może jest on do tej końcówki ograniczony. Innym greckim tekstem Safony, który mógł znać Kochanowski, jest wydanie Anakreonta i liryków greckich z oficyny Guillaume’a Morela i Roberta II Estienne’a (*Anacreontis et aliorum lyricorum aliquot poetarum Odae*, Parisiis 1556), ale podobnie jak w przypadku erotyku Ronsarda prawdopodobniejszym źródłem wydaje się tekst Robortella (zob. niżej). O XVI-wiecznych francuskich wersjach wiersza Safony zob. R. Autolotte, *Sur quelques traductions d’une ode de Sappho au XVI^e siècle*, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé. Lettres d’Humanité* 17, 1958, s. 107–122. O dawnych przekładach (jeszcze innych) ody Safony, w tym łacińskich, zob. P. Derks, *Die sapphische Ode in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*, rozprawa doktorska, Münster 1969, s. 67–93, zwł. s. 73 o porównaniu wiersza Safony i Katullusa w padewskim komentarzu nie kogo innego, lecz Francesca Robortella: *Variorum locorum [...] annotationes*, [w:] id., *De convenientia supputationis*..., Patavii 1557, k. 9–9v.

²² *Anacreontis Teii antiquissimi poetae lyriici Odae ab Helia Andrea Latinae factae*, Lutetiae 1556 (także z oficyny Morela i Estienne’a), s. 52. Zob. A. Szastyńska-Siemion, *Katullus czy Safona? Czyli jeszcze raz fraszka Jana Kochanowskiego Do Anny (II 91)*, *Classica Wratislaviensia* 20, 1996, s. 137–142.

humanisty-latynisty pierwsze trzy strofy to odrobinę zmieniony tekst Katullusa (zamiast Lesbii jest w wierszu 7 Cypryjka, czyli Afrodyta), a ostatnia strofa to już dokonany z własnej prawdopodobnie inwencji przekład brakującej u Katullusa strofy Safony, na którą składają się wiersze 13–16 zachowanego fragmentu greckiego. Odnotowuję, że porównanie śmiertelnego zbladnięcia Safony do trawy zielonej Eliasza Andreas zmienił na własne porównanie do trawy wyschłej, gwoźli ścisłości wspominam, że nie widzę jednak, iżby obraz ten pozostawił jakieś ślady w liryku Kochanowskiego – może poza obrazem blednięcia. Warto ten przekład w całości zacytować zarówno jako okaz techniki translatorskiej humanisty z późnego XVI wieku, jak zwłaszcza dla pomysłowych jego uzupełnień brakujących szczegółów greckiego tekstu Safony. Przy tym pozwala on sobie wyrobić pogląd i na to, jaką postać tekstową miał ówczesnie wiersz Katullusa, i na to, jak rozumiano świeżo pozyskany tekst grecki, zwłaszcza nowo poznaną czwartą strofę Safony:

*Ille mi par esse deo videtur,
Ille, si fas est, superare divos,
Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit*

Dulce ridentem, misero quod omnes 5
Eripit sensus mihi: nam simul te
Cypria, aspexi, nihil est super mi,
Quod loquar amens,

Lingua sed torpet, tenues sub artus
Flamma demanat, sonitu suo 10
Tinniunt aures, gemina et teguntur
Lumina nocte.

Defluit sudor, tremo tota prorsus,
Sicca iam non me mage pallet herba,
Proxima ut morti, videor perinde 15
Exanimata.

Wspomnijmy jednak od razu, że innym źródłem zestawiającym utwór Katullusa z nowo opublikowanym fragmentem Safony, które przecież mógł znać Kochanowski w formie drukowanej lub nawet w jakiejś wcześniejszej, ustnej wersji z osobistych kontaktów, jest komentarz Robortella do tej zdobyczy filologicznej²³. Nie rozstrzygając więc, czy Kochanowski znał wersję łacińską Eliasza Andreasa, widzę w każdym razie przesłanki pozwalające sądzić, iż zwraca się on również ku tekstowi greckiemu, może i wspierając się dostępnymi sobie komentarzami, parafrazami i przekładami łacińskimi, których egzemplifikacją są wspomniane dokumenty literackie. Ponieważ przyglądając się recepcji tekstów starożytnych u autorów renesansowych musimy przynajmniej prowizorycznie wskazać wydania, z których korzystano współcześnie, jako punkt odniesienia w myśleniu o tekście

²³ Zob. wyżej, przyp. 21.

Katullusa przyjmuję czysto roboczo łaciński tekst Eliasza Andreasa (który nie odbiega specjalnie od ówczesnych wydań), a w odwołaniach do oryginału greckiego – tekst wydrukowany przez Robortella²⁴.

Na ślad trzech pierwszych strof Katullusa u Kochanowskiego naprowadza nas od razu po pierwsze sama liczba dwunastu wierszy, po drugie wers drugi, który nie ma swego odpowiednika u Safony, ma go natomiast u Katullusa, mianowicie Kochanowskiego „przechodzi” w miejsce Katullusowego *superare*. Z kolei zauważmy brak u Kochanowskiego Katullusowego *mi videtur*, co nasuwa na myśl wersję tekstu Safony wydrukowaną przez Robortella – usuwa on bowiem z początku ody kanoniczne dzisiaj Φαίνεται μοι. Następująca natychmiast zbitka „przypatruje się co raz twej osobie / i słucha twego śmiechu przyjemnego” jest raczej z Katullusa niż z Safony: z *adversus identidem te / spectat et audit / dulce ridentem* powtarza nie tylko Katullusowe „patrzenie”, ale też – za pomocą „co raz” – Katullusowe *identidem*, „raz po raz”, natomiast „prawie przeciw tobie”, oznaczające „dokładnie naprzeciw ciebie”, jest z obu źródeł, a zarazem gubi πλάσιον Safony. Tak samo wers 6: „co wszystkich zmysłów zbawia [rozumie się: „pozbawia”] mię smutnego”, boć przecie to Katullus ma *misero quod omnes sensus eripit mihi*, podczas gdy Safona inaczej, jakby bardziej „częstkowo”: τὸ μοι καρ- / διὰν ἐν στήθεσσιν ἐπεπτόασσεν, co zarazem też raczej wyraża wzmożone doznanie niż całkowity brak doznania, a taki brak, dosłownie biorąc, oznaczają i zwrot użyty przez łacińskiego poetę, i użyty przez poetę polskiego.

Wers 8 jednakowo swobodnie parafrazuje oba zwroty oryginalne, grecki i łaciński, ale pełna frazeologicznej inwencji i odznaczająca się nawet pewną szokującą (przynajmniej dla mnie) zmysłowością parafraza Kochanowskiego – „słowa nie mogą domacać się w sobie” (jest ona szokująca, jakże bowiem wyobrazić sobie „domacywanie się słów”?) – jest jednakowo daleka od dosłowności w stosunku do obu wzorów i zarazem ma też siłę ekspresji w tym sensie obu im równą, że i Safona, i Katullus podkreślają całkowitość niezdolności mówienia, wręcz zanik głosu (φωνᾶς οὐδέν Safony i *nil est super, quod loquar* Katullusa).

Jakby w przeciwieństwie do poprzednich pomysłów, udobitniających i wzmacniających ekspresywność zwrotów użytych w obu antycznych językach, w wersji 9 Kochanowski posłużył się słabszą, jak sądzę, transpozycją: „język mi zmiłknie” to jednak coś innego niż *lingua torpet*, „język drętwieje”, coś właśnie mniej dosadnego, mniej fizjologicznego; u Robortella ten wiersz w ogóle został pominięty. Następne zdanie w tym wersie, „płomień się w mię wkradnie”, nie jest dokładnym frazeologicznie odpowiednikiem ani αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑποδεδράμακεν, ani *tenuis sub artus flamma demanat*, ale dzięki słowu „wkradnie się” jest dokładnie tożsamy obu zwrotom zarówno semantycznie, jak też jako środek ekspresji artystyczny, boć i ὑπο-, i *sub* taką ukradkowość, niedostrzegalność jakoś sygnalizują. Warto jednak zauważyć i inny szczegół. Świadczy on o dyskretnym zabiegu redukcjonistycznym, dokonany może *metri causa*: to zignorowanie przez Kochanowskiego przydawki *tenuis*, może i pod wpływem tego, że tekst Robortella pomija drukowane dziś λέπτων.

²⁴ Tekst grecki zamieszcza Sucharski, op. cit., s. 46. Można go też znaleźć wraz z łacińskim tekstem Katullusa, wydrukowanym w wersji bardzo zbliżonej do tej u Eliasza Andreasa, w przywołanym wyżej (w przyp. 21) komentarzu Robortella.

Nie umiem ocenić, czy „w uszu mi piszczy” z dziesiątego wersu jest staropolskim odpowiednikiem współczesnego potocznego „w uszach mi szumi” albo „w uszach mi dzwoni”, mogę więc tylko odnotować prawdopodobieństwo pójścia za potocznością językową w oddaniu ἐπιβομβεῦσιν δ’ ἄκουαί i *timniunt aures* (że z potoczności i z naturalności języka pochodzi zamiana obu tych wyrażen – dosłownie „uszy szumią”, „uszy dzwonią” – na konstrukcję bezosobową, to mi się wydaje oczywiste jako frazeologiczna swoistość języka polskiego).

Tutaj kończy się dwujęzyczność wzoru, który naśladuje Kochanowski, i pozostaje już tylko wzór grecki, najwyżej wsparty komentarzem czy tłumaczeniem nowołacińskim.

Ciekawe jest Kochanowskiego w wersie 11 „pot przez mię bije”, obrazujące gwałtowność przenikania potu przez skórę, podczas gdy u Safony – i tylko u niej, bo Katullus to pominął – pot wyraźnie spływa po ciele z góry na dół i jest zimny: ἐκ δὲ μεῦ / ψυχρὸς ἰδρὼς ἐκχέεται (notabene Elias Andreas pozostaje wierny grece: *defluit sudor*). Jeszcze ciekawsze jest jednak, że właśnie ten szczegół, a potem też drżenie i bladeść w tym samym wersie – jedno i drugie w ogóle nieobecne u Katullusa – świadczą dowodnie o tym, że Kochanowski idzie tu właśnie za Safoną, choć nie można wszak wykluczyć, że wspierając się przekładem nowołacińskim czy współczesnym komentarzem. Idzie za nią, ale upraszcza i – w znacznej mierze – osłabia jej drugie określenia: o ile τρῶμος δὲ πᾶσαν / ἄγρεϊ zostało przetłumaczone co do mocy i wyrazistości adekwatnie jako „drzę cały” i tylko frazeologicznie zmienione (*metri causa?*), to co do drugiego wyrażenia – χλωροτέρα ποίας ἔμμι – Kochanowski zrezygnował z wyrazistego obrazowania Safony i poprzestał na znacznie mniej wyrazistym, ale też i zarazem przesadnie chyba uogólnionym, a nawet wręcz nielogicznym „wszytek bladnę” (nielogicznym, bo błędnie przecież tylko twarz, więc jest to swoista *enallage adiectivi*, przy czym przymiotnik staje się tu okolicznikiem: „bladnę całkowicie”), wszystko to oczywiście, jeśli założyć (może nietrafnie), że „wszytek” użyte zostało ἀπὸ κοινοῦ – czyli dotyczy i pocenia się, i bladnięcia. To bladnięcie mogłoby być ewentualnie echem *pallet* w przekładzie Eliasza Andreasa, choć nie można wykluczyć, że wynika po prostu z greckiego χλωροτέρα.

Z Safony też pochodzi ostatni wers Kochanowskiego, pięknie cieniujący jej frazeologię i zarazem tę frazeologię upraszczający. Być może to uproszczenie wynika z tego, że Kochanowski, tak jak założyliśmy, spogląda na wersję tekstu Robortella, bo w niej zakończenie fragmentu jest wydrukowane w niejasnej postaci, tak że ostatnim zrozumiałym elementem składniowym jest fraza τεθνάκην δ’ ὀλίγω δέω. Z niego właśnie musi się brać jakże wyraziste zdanie „tylko że martwy przed tobą nie padnę”, w którym jest i cała niedosłowność owej konieczności umierania, i utrafienie za pomocą postaci dokonanej czasownika w sens greckiego *perfectum* τεθνάκην. Może to znaczące, że widać w tym zakończeniu Kochanowskiego tylko frazę Robortella, a nie widać śladu dodatku, który znajdujemy w przekładzie Eliasza Andreasa: jego *proxima ut morti, videor perinde / examinata* jest niewątpliwie echem tekstu nie Robortella, lecz owego wydania paryskiego z 1556 r.²⁵, w którym czytamy na końcu τεθνᾶναι δ’ ὀλίγου δέοισα / φαίνομαι ἄπνους. Tego u Kochanowskiego brak. Przedtem, jeszcze w poprzedniej strofie, zignorował też Kochanowski Katullusowe „oczy przykryte mgłą podwójną”, bliższy pozostając Safonie,

²⁵ Ponownie zob. wyżej, przyp. 21.

która zadowolili się, by tak rzec, całkowitą i zarazem prosto nazwaną niewydolnością oczu: ὀμμάτεσσιν δ' οὐδὲν ὀρόμι.

Zauważmy, że zarówno w oddanych w przekładzie Katullusa strofach Safony, jak i w tej, którą Katullus pomiął, Kochanowski z własnej inicjatywy skracał tekst tłumaczony, dzięki czemu, przełożywszy faktycznie treść czterech strof Safony, cały swój liryk zamknął w Katullusowej liczbie dwunastu wierszy, tak samo jak uczynił to Katullus pominiawszy treść całej strofy czwartej. Również w tym zabiegu odczytać trzeba wyraźny zamiar: liryk jego nie miał być dokładnym, wiernym przekładem żadnego z dwóch starożytnych wzorów, lecz ich swobodną przeróbką.

Ze strzępu problematycznej końcowej strofy nie pozostał żaden ślad. Bo i po co zresztą miałby pozostać, skoro Kochanowski zignorował też całą integralną, refleksyjną i niejako rewokacyjną strofę ostatnią Katullusa? Pierwsze pominięcie na swój sposób (czyli przez nieobecność) potwierdza wzorowanie się i na Katullusie, i na jego greckim wzorze, co i tak już z paru szczegółów widać było dość wyraźnie. Drugie pominięcie ma natomiast inną rangę i inną wymowę, bo implikuje zapewne jakieś krytyczne odczytanie i jakąś krytyczną ocenę Katullusowej kompozycji, a tym samym każe domniemywać, że Kochanowskiemu ta zaskakująca kompozycja Katullusowa się nie nadała. Skorzystawszy więc z Katullusowego pomysłu na początku swej pieśni i przeplatając potem jego pomysły pomysłami Safony, koniec tej pieśni ukształtował już wyłącznie z pomysłów Safony, odrzucając być może tylko jako niejasny i nieużyteczny ów strzęp piątej strofy, jeśli jej tekst czytał z edycji traktatu Pseudo-Longinosa.

Jest więc ostatecznie utwór Kochanowskiego nie przekładem, lecz parafrazą i kontaminacją utworów obojga starożytnych poetów. Innymi słowy: jest i takim naśladownictwem, jakie zastosował Katullus, i takim zarazem, jakie stosowali w swojej praktyce naśladowców i współzawodników inni starożytni poeci rzymscy. Naśladując zaś nie tylko pojedyncze utwory czy pojedyncze z tych utworów szczegóły, lecz i sam ich sposób naśladowania poetów greckich, Kochanowski jest poetą prawdziwie renesansowym.

I tyle szczegółowej analizy porównawczej.

Co się natomiast tyczy tego, co nazywam „przekładem kultur”, to widać go u Kochanowskiego w zamianie „bogów” Safony i Katullusowego „boga” na „króla”, w zamianie, chciałoby się spontanicznie powiedzieć, pożądanej w kręgu kultury chrześcijańskiej już nie tylko dlatego, że transcendentny Bóg judeochrześcijański nie mógłby tu sensownie wejść na miejsce „bogów” Safony, ale i dlatego również, że Bóg judeochrześcijański nie jest przeciwieństwem tym samym, co pojedynczy „bóg” Katullusowy, nie jest zaś tym samym, ponieważ w przeciwieństwie do antropomorficznego „boga” Katullusowego (któregokolwiek z politeistycznego panteonu, czy nawet całkiem abstrakcyjnie „istoty tak potężnej jak antyczny bóg”) nie może w ogóle być sensownie przez chrześcijanina umieszczony w takim kontekście sytuacyjnym, kontekst ten bowiem implikuje ludzkie odczucia lub (jeśli tak ze względu na zbyt spontaniczne ludzkie doznania wolimy) odczucia i uczucia nadludzkie, ale jakoś porównywalne z ludzkimi. Nie można – mówiąc prościej – sensownie odnieść do judeochrześcijańskiego Boga opanowania czy nieopanowania wobec piękności i uroku dziewczyny, tak jak nie można by go zresztą odnieść również do Boga niektórych filozofów antycznych; natomiast do jakiegokolwiek boga antycznej religii i antycznej mitologii, do antropomorficznie rozumianego boga, który podobnie jak człowiek wrażliwy jest na

urok ziemianek, odnieść sensownie takie opanowanie można. Kochanowski, jak widać, nie chce w swym przekładzie, który wyraźnie umieszcza we własnym, a nie antycznym kontekście kulturowym i któremu przez sam tytuł *Do Anny* nadaje barwę zarazem osobistą i swojską (a przecież mógł był zatytułować swój przekład na sposób bardziej antyczny), na samym przekładzie poprzestać. Czyni dokładnie to, co widać także w innym jego utworze (*Fraszka I 5*), naśladowanym z Lutacjusza Katulusa: i tu, i tam przekładając, by tak rzec, „użytkowo”, a to znaczy: adaptując antyczny utwór do wymogów swojego, nie antycznego świata, stworzył z poetyckiej materii antycznej rzecz całkowicie sobie współczesną.

To bardzo znamieny, jak mi się zdaje, przykład recepcji dziedzictwa antycznego w renesansie i warto było, sądzę, zwrócić na niego uwagę dlatego przede wszystkim, że ciągle podlegamy jakoś tej fałszywej wizji renesansu, która każe nam widzieć w nim restytucję pogaństwa i osłabienie inspiracji chrześcijańskich.

A przecież i „król” Kochanowskiego – na co mi swego czasu zwrócił uwagę w dyskusji Jerzy Mańkowski – jest również materiałem poetyckim, czyli motywem, toposem, całkowicie antycznym. Król mianowicie to uosobienie szczęśliwości, także tej, która jest pochodną sytuacji erotycznych. Wystarczy przypomnieć odę Horacego (III 9, 1–4):

*Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior brachia candidae
cervici iuvenis dabat,
Persarum vigui rege beatior.*

Co zresztą wcale nie znosi chrześcijańskiego motywu usunięcia z przekładu-naśladownictwa antropomorficznego boga poezji klasycznej i zastąpienia go wziętym z tejże poezji szczęśliwym z tytułu samej swej funkcji królem.

Jeszcze na zakończenie dwa słowa o podobnym przekładzie-imitacji-emulacji Kochanowskiego²⁶. Myślę o jednym z dwu zachowanych epigramatów Lutacjusza Katulusa, który Kochanowski odda następująco we *Fraszce I 5*:

Serce mi zbiegło, a nie wiem inaczej,
Jedno do Hanny, tam bywa naraczaj.
Tom był zakazał, by nie przyjmowała
W dom tego zbiega, owszem, wypychała.
Pójdę go szukać, lecz się i sam boję
Tam zostać. Wenus, powiedz radę swoją.

5

Idzie mi tylko o ostatnie jej słowa, o tę apostrofę do Wenus. Cóż uczynić z pogańską boginią, która ma Kochanowskiemu „powiedzieć radę swoją” w przekładzie-parafrazie utworu Lutacjusza Katulusa dokładnie tak samo, jak miała ją dać rzymskiemu poecie? Tu hamował się renesansowy poeta przed użyciem nazwy „bóg”, a tam nie zawahał się przed inwokacją do nazwanej własnym imieniem boginki? Jak to wytłumaczyć? Różnicą gatunków, stopniem powagi czy żartu? Myślę – trochę wykrętnie – że poetyka to nie

²⁶ Por. mój artykuł *Lutacjusz Katulus...*

spójny i konsekwentny system, w którym jeden szczegół nie może pozostawać w logicznej czy praktycznej sprzeczności z drugim, a mniej wykrętnie – tłumaczę to zleksykalizowaniem się pewnych wyrazów pospolitych i pewnych imion własnych, także mitologicznych i wziętych z antycznej religii pogańskiej jako metafory z dawien dawna używane w języku literatury tworzonej przez chrześcijan, zwłaszcza zaś w poezji. Kiedyś przygodnie stwierdziłem obecność u starożytnego poety chrześcijańskiego Prudencjusza przymiotników utworzonych od mitologicznych imion, nie tylko takiego jak *Romuleus*, który mógł dla niego być odmiennym przymiotnikiem wskazującym na historycznego, więc rzeczywistego i ludzkiego protoplastę Rzymian, ale takiego jak *Eous*, od *Eos*, Jutrzenki równie dobrze astronomicznej i meteorologicznej jak mitycznej, wrośniętej jednak w język łaciński jako przymiotnik, którym się określało porę ranną. Apostrofa Kochanowskiego do Wenus to niewątpliwie coś śmielszego, coś, czego mityczne konotacje są silniejsze od tych, które pozostały dla chrześcijańskiego poety z IV wieku w *Eous*. Ale dwanaście stuleci dzielących Prudencjusza od Kochanowskiego i znaczna odmienność samej ich twórczości są tej różnicy w śmiałości użycia materiału leksykalnego z mitologii wytłumaczeniem dostatecznie racjonalnym. Nie darmo Giovanni Boccaccio już na dwa stulecia przed Kochanowskim tłumaczył przeciwnikom swoich *Genealogiae deorum gentilium* (w XIV księdze), że nikt już nigdzie nie wierzy w bogów starożytnych Greków i Rzymian.

Argumentum

Comparatur hic epigramma Cochranovianum, cui titulus est Ad Annam, cum illustri carmine Sapphico in commentario De sublimitate asservato (fr. 31 Voigt) nec non cum Catulli carmine 51, cuius initium Ille mi par esse. Auctor disputat, quantum utriusque carminis usurpaverit Cochranovius suo epigrammati.

Bibliografia

- André, J.-M., *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*, Paris 1966
- André, J.-M., *La Sociologie antique du loisir et son apport à la réflexion moderne*, [w:] *Arbeit, Musse, Meditation. Studies in the vita activa and vita contemplativa*, oprac. B. Vickers, wyd. II, Verlag der Fachvereine – Teubner, Zürich – Stuttgart 1991, s. 35–63
- Aulotte, R., *Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVI^e siècle*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'Humanité 17, 1958, s. 107–122
- Cataudella, Q., *Fine di Agallide*, [w:] id., *Intorno ai lirici greci. Contributi alla critica del testo e all'interpretazione*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1972, s. 74–75
- Danielewicz, J. (wyd. i oprac.), *Liryka grecka*, t. II: *Melika*, PWN, Warszawa 1999
- Degani, E., G. Burzacchini (wyd. i oprac.), *Lirici greci. Antologia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1978
- Derks, P., *Die sapphische Ode in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Eine literaturgeschichtliche Untersuchung*, rozprawa doktorska, Münster 1969, s. 67–93

- Domański, J. *Lutacjusz Katulus. Epizod z dziejów przekładu, naśladownictwa i współza- wodnictwa w literaturze rzymskiej*, Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria 7, 1998, nr 3 (27), s. 115–132 (przedruk w: *Philologica, litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*, Instytut Filologii Klasycznej UW, Warszawa 2009, s. 117–118)
- Domański, J., *O teorii i praktyce przekładania w łacińskim obszarze językowym*, [w:] Cyceon, św. Hieronim, Burgundiusz z Pizy, Leonardo Bruni, *O poprawnym przekładaniu. Teksty łacińskie i przekłady polskie*, przeł. W. Seńko, J. Domański, W. Olszaniec, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006 (Ad Fontes 1), s. 5–90
- Domański, J. *Osservazioni sul ruolo culturale della traduzione. Prospettiva romana*, [w:] *Traductions et volgarizzamenti – Traduzione e volgarizzamento – Translations and volgarizzamenti*, oprac. W. Olszaniec et al., Humanistica. An International Journal for the Early Renaissance Studies 6, 2011, nr 1, s. 13–16
- Eickhoff, F. C., *Der lateinische Begriff otium. Eine semantische Studie*, Mohr Siebeck, Tübingen 2021
- Friedrich, G. (wyd.), Catulli Veronensis Liber, Leipzig 1908
- Höschele, R., ΚΡΑΔΙΑΙ ΓΝΩΣΤΟΣ ΕΝΕΣΤΙ ΤΥΠΙΟΣ (*Meleager*, Anth. Pal. 5.212.4). *Self-Reflexive Engagement with Lyric Topoi in Erotic Epigram*, Aitia 8, 2018, nr 1, <https://doi.org/10.4000/aitia.1979> (dostęp 24 października 2022)
- Kinsey, Th. E., *Catullus 51*, Latomus 33, 1974, s. 372–378
- Komornicka, A., *Poezja starożytnej Grecji. Wybrane gatunki literackie*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1987
- Kroll, W. (wyd.), C. Valerius Catullus, wyd. V, Teubner, Stuttgart 1968
- Olszaniec, W., *Od Leonarda Bruniego do Marsilia Ficina. Studium renesansowej teorii i praktyki przekładu*, Instytut Filologii Klasycznej UW, Warszawa 2008
- Paton, W. R., *Two Emendations of Sappho*, CR 14, 1900, s. 223
- Podbielski, H. (przeł.), Pseudo-Longinus, *O wzniosłości*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016
- Sucharski, R., *Ronsardum vidi albo o Jana Kochanowskiego parafrazie wiersza Safony*, Meander 71, 2016, s. 45–54
- Szastyńska-Siemion, A., *Katullus czy Safona? Czyli jeszcze raz fraszka Jana Kochanowskiego Do Anny (II 91)*, Classica Wratislaviensia 20, 1996, s. 137–142
- Wiegandt, D., *Otium. Historisch-semantische Studie eines aristokratischen Konzepts in Später Republik und Frühem Prinzipat*, de Gruyter, Berlin, w druku