

JEDNA PIEŚŃ – DWA DZIEŁA

Szkice o dwóch wersjach
Pieśni nad pieśniami
w romantyzmie

Dorota Szagun

JEDNA PIEŚŃ – DWA DZIEŁA

Szkice o dwóch wersjach
Pieśni nad pieśniami
w romantyzmie

Zielona Góra 2011

RECENZENT
prof. dr hab. Stanisław Koziara



KOREKTA
Beata Mirkiewicz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Grabias-Banaszewska

SKŁAD
Kamil Banaszewski

Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Zielonogórskiego

ISBN

© Copyright by Dorota Szagun, 2011

WYDAWCA
Księgarnia Akademicka, Al. Wojska Polskiego 69,
65-762 Zielona Góra,
tel./fax (068) 324 70 46,
e-mail: aka@aka.com.pl, www.aka.com.pl

Druk i oprawa: ArsLibri, ul. Ratuszowa 11, 03-450 Warszawa,
<http://www.arslibri.pl>

*Położ mię jak pieczęć na twoim sercu,
Jak pieczęć na twoim ramieniu,
Pieśń nad pieśniami 8, 6a*

Mężowi

SŁOWO WSTĘPNE

Niniejsza książka stanowi zbiór szkiców związanych z poetyckimi realizacjami biblijnej *Pieśni nad pieśniami* dokonanymi w dobie romantyzmu przez dwóch poetów, oddalonych od siebie czasowo i stylistycznie, ale zafascynowanych jednym dziełem i podejmujących trud jego lirycznej adaptacji – Kazimierza Brodzińskiego i Kornela Ujejskiego. Temat podjęty w opracowaniu przybrał postać rozważań skomponowanych jako całość i ułożonych wokół jednego tematu – analizy oraz porównania dwu poetyckich, romantycznych realizacji jednej księgi biblijnej. Poszczególne szkice zawarte w proponowanej książce powstawały w różnym czasie, wszystkie dotyczą jednak zagadnień językowo-stylistycznych włączonych w refleksje na temat przekładu artystycznego jako szczególnego aktu komunikacji międzykulturowej wyrażonego w przyjmowanych schematach językowo-stylistycznych bądź autorских próbach ich przełamywania.

Zarys prezentowanych tu dociekań wynika głównie z olbrzymiego zestawu pytań i zagadnień, które w efekcie prac nad tłumaczeniami, i to tłumaczeniami ksiąg biblijnych, jawią się jako warte zgłębienia, wyświeatlenia, oraz z bogactwa perspektyw analitycznych i metodologicznych, które można do tego rodzaju analizy zastosować. Zagad-

nień i wątpliwości atrakcyjnych badawczo jest więc wiele, szkice podejmują tylko niektóre z nich, w zamierzeniu autorki prowokując raczej do dalszych rozważań o statusie przekładu artystycznego w badaniach stylistycznych oraz o roli wzorów językowych w kształtowaniu poszczególnych tekstów artystycznych i własności stylistyczno-językowych twórców.

Część zagadnień składających się na niniejszy zbiór autorka podejmowała już wcześniej¹, teraz przyszła pora na scalenie różnych wątków, uzupełnienie i opublikowanie poszczególnych tekstów w postaci zwartej – książkowej.



Każda książka powstaje w konkretnym czasie i środowisku naukowym jako wynik własnych przemyśleń, ale i inspirujących dialogów i sprzyjającej atmosfery. Za wszelkie słowa zachęty i wsparcia oraz ukierunkowanie naukowe szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Pana Profesora Stanisława Borawskiego. Panu Profesorowi Stanisławowi Koziarze bardzo dziękuję za życzliwość i wyrozumiałość lekturę książki oraz za wszelkie opinie i uwagi, które pomogły nadać tekstowi właściwy kształt. Składam też podziękowania Panu Profesorowi Leszkowi Jazownikowi, bez którego pomocy książka nie ujrzałaby światła dziennego. Dziękuję także wszystkim tym, którzy wspierali mnie intelektualnie i emocjonalnie na poszczególnych etapach tworzenia książki, Rodzinie i Przyjaciołom.

¹ Rozdziały 4, 5 i 6 posiadają swoje pierwowzory w formie publikowanych artykułów. Szczegółowe opisy bibliograficzne znajdują bezpośrednio przy tych rozdziałach.

1. W KRĘGU PROBLEMATYKI PRZEKŁADU ARTYSTYCZNEGO

Frapujący sentymentalistów i romantyków temat miłości połączony z atrakcyjnym w epoce obrazowaniem orientalnym dał efekt w postaci *Sulamitki* Kazimierza Brodzińskiego (1830) oraz *Pieśni z pieśni* Kornela Ujejskiego (1846), a może i innych, mniej znanych prób translatorskich. Spośród licznych recepcji *Pieśni nad pieśniami* w historii poezji polskiej, wybraliśmy te dwa utwory kierując się różnymi względami. Po pierwsze sentymentalizm i romantyzm w sposób szczególny zwracają uwagę na wielkie namiętności, a zwłaszcza miłość, która jest bezsprzecznie głównym tematem *Pieśni nad pieśniami*. Zwrócenie się do epoki romantyzmu w poszukiwaniu translacji *Pieśni nad pieśniami* warunkowane jest więc tym, że romantyzm – jak żaden inny okres – podnosił szczególną wartość czułości serca i wrażliwości ducha i w tym sensie otwierał się na miłosny temat księgi biblijnej. Po drugie, romantyzm wprowadza do literatury polskiej fascynujący świat egzotyki, Orientu, który splota z charakterystyczną wschodnią zmysłowością. Doskonale znana jest romantyczna fascynacja Biblią, malowniczą i egzotyczną kulturą Wschodu¹, która zaowoco-

¹ Por. J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Zmi-

wała licznymi translacjami, parafrazami i amplifikacjami ksiąg biblijnych, w tym *Pieśni nad pieśniami*, przy jednoczesnej dyskredytacji „szkoły naśladowców i tłumaczy” na rzecz nowatorstwa i oryginalności². Po trzecie wreszcie, obydwa utwory, choć zasadniczo zaliczane do jednej epoki literackiej, wyznaczają, chociażby pod względem chronologicznym rodowodów poetyckich ich twórców, pewne charakterystyczne cezury. Pierwszy można włączyć wyraźnie w okres preromantyzmu, napisany został przez sentymentalistę i poetę, „który tworzył w świadomej opozycji wobec romantyzmu”³ i powstał u zmierzchu twórczości poetyckiej Brodzińskiego, drugi – w okresie drugiego pokolenia romantyków, jako wyraz twórczości poetyckiej „ostatniego romantyka”, jak nazywano Ujejskiego⁴ u samych początków jego poetyckiej drogi. Zestawienie obu tłumaczeń wyznacza w obfitej serii translacji pewien zamknięty krąg obserwacji, początek i koniec romantyzmu. W kilkusetletniej tradycji polskich tłumaczeń biblijnych obydwie edycje dzieł jednak zaledwie 16 lat, wydaje się więc, że pod wieloma względami pozostają sobie bliskie na tyle, by uzasadniać porównanie.

Dodatkową motywacją zestawienia dzieł tych dwóch poetów jest bliskość ich zainteresowań biblijnych, przejawiająca się tłumaczeniami Starego Testamentu, a zwłaszcza parafraz *Trenów* Jeremiasza autorstwa Brodzińskiego

grodzkiej, Wrocław 1974, s. 289; A. Merdas, *Romantycy a Biblia*, w: eadem, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983, s. 9; A. Bağlajewski, *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna K. Ujejskiego*, Lublin 1999, s. 272.

² Por. E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 145.

³ A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966, s. CXXXIV.

⁴ Zob. A. Bağlajewski, *op. cit.*, s. 8.

i *Skarg Jeremiego* Ujejskiego, wpisujących się w konwencję porównywania losów powstaniowych Polski i Warszawy z narodem wybranym oplakującym upadek Jerozolimy⁵. Efektem fascynacji Biblią są także stanowiące przedmiot niniejszych szkiców poetyckich wersje *Pieśni nad pieśniami*.

Zasygnalizowane w tytule książki zagadnienie wymaga pewnego wyjaśnienia. Tytuł publikacji postawiony został raczej jako szeroki problem, który autorka szkiców próbuje rozwiązać, nie zaś retrospektywnie, *ex post facto* dokonanych analiz. Pierwsza jego część, a zwłaszcza wprowadzona do niego antynomia „jedna pieśń – dwa dzieła”, wyraża przekonanie, że translacją literacką rządzi cały szereg napięć natury semantycznej: między wzorcem a tłumaczeniem; między tym, co od autora, a tym, co od tłumacza; między reprodukcją a dziełem. Obydwa utwory są interesujące poznawczo jako dzieła, czyli teksty będące poza funkcjonalnym istnieniem jako przekład, emanacją twórczych wyborów i możliwości poetyckich tłumaczy. „Jedna pieśń” rozumiana jest jako pierwowzór – jeden szczególny tekst oryginalny *Pieśni nad pieśniami*, jako jedna w rozumieniu genetycznym – jako wzorec, a także jako jedyna w swoim rodzaju – w rozumieniu wartościująco-ekspresywnym, opatrywana często w tradycji przydawką waloryzującą w postaci superlatywu *najpiękniejsza*. W rozumieniu polskiej tradycji biblijnej ta jedna pieśń w rzeczywistości nie ma jednakże swojej jednej konkretyzacji, trudno bowiem zdecydować, czy wzorcem – prototypem jest dla czytelnika tekst hebrajski, czy raczej jego transla-

⁵ Zob. A. Bałajewski, *Lamentacje polskiego Jeremiasza. Brodziński – Witwicki – Ujejski*, w: *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku*, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1998, s. 73-94.

cje na grekę, łacinę, czy może właśnie tłumaczenie polskie (z *Biblią* Jakuba Wujka na czele). Wydaje się, że utwór biblijny, w przeciwieństwie do każdego innego tekstu stanowiącego bardzo konkretną, fizyczną podstawę tłumaczenia, funkcjonuje w świadomości odbiorców, a tymi są przecież także Brodziński i Ujejski, jako tekst konkretny, źródło translacji, ale przede wszystkim jako rezultat wielu odczytań, pewna suma wyobrażeń i wzorców związanych z przekładami już zakorzenionymi w tradycji.

Ta jedna, jedyna w swoim rodzaju pieśń, niezaprzecalnie jedna z ważniejszych w literaturze światowej, genologicznie także nie jest jednoznacznie jedną pieśnią. W badaniach coraz częściej pojmuje się ją jako zbiór pieśni weselnych śpiewanych na cześć młodej pary, albo jako utwór metaforyczny, opierający się na tychże pieśniach weselnych. Tak zresztą proponują ją widzieć i czytać badacze XIX wieku, a za nimi Brodziński i Ujejski, taki pogląd staje się dość powszechny także współcześnie. Przyjmuje się, „że *Pieśń nad pieśniami* w swej obecnej formie jest *epithalamium*, czyli księgą śpiewów zaślubinowych. Wskazanie na ich *Sitz im Leben* pozwala zrozumieć kolekcję jako wytwór życia narodu”⁶. Sama pieśń jest pełna zagadek i niejasności, które dodatkowo komplikują postrzeganie jej tłumaczenia. „W przypadku Biblii, tekstu niezwykle zawilego, pełnego niejasnej symboliki, obcych realiów, a na dodatek obciążonego znamieniem tekstu świętego, sprawa jest szczególnie trudna”⁷.

⁶ T. Brzegowy, *Psalmy i inne pisma*, Tarnów 1999, s. 191. Brzegowy powołuje się na badania Karla Budde, *Das Hohelied erklärt*, Freiburg im Br., 1898 oraz J. G. Wetzsteina, *Die syrische Drescht-afel*, „Zeitschrift für Ethnologie“ 5, 1873.

⁷ E. Belcarzowa, *Warsztat tłumacza pierwszej polskiej drukowanej Biblii*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, pod red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konicznej-Twardzikowej, Kraków 1996, s. 15.

Obecność *Pieśni nad pieśniami* w języku polskim

Pieśń nad pieśniami wielokrotnie tłumaczona była na język polski, znane są także poetyckie odwołania i reminiscencje z tej księgi biblijnej. Po raz chyba pierwszy pojawia się w polszczyźnie już wraz z pierwszymi tłumaczeniami Biblii na język polski. Wyraźne nawiązanie do tej pieśni znajdujemy bowiem już w *Kazaniach świętokrzyskich* (XIII-XIV w.) w tekście *Kazania na dzień św. Katarzyny*, które zaczyna się właśnie, jak pisze Ewa Ostrowska, cytatem z *Pieśni nad pieśniami*:

surge, propera, amica mea, et veni. W oryginalnym tekście *Pieśni* nie ma „et veni”. Trudno powiedzieć, czy to autor odpowiednio do swoich potrzeb rozszerzył cytaty o jeden jeszcze rozkaźnik, czy też wprowadził jakąś istniejącą wersję interpretacyjną. W każdym razie incipit z trzema rozkaźnikami odpowiadał jego intencjom, intencjom chyba przede wszystkim natury artystycznej. Przekładając go powie tak: Wstań, prawi, pośpiej się, miluczka m<oja>, i pojdzi⁸.

Pierwszym pełnym, a więc być może zawierającym także *Księgę Pieśni nad pieśniami*, tłumaczeniem *Pisma świętego* na język polski jest *Biblia Królowej Zofii*, jedynej znany nam przekład biblijny z XV wieku. Niestety, nie znamy pełnego tekstu tej Biblii, zachowało się jedynie pierwszych 19 ksiąg. Do II wojny światowej zachowało się 185 kart, a na nich *Stary Testament* do *Księgi Estery* włącznie, a więc bez interesującej nas księgi *Pieśni nad pieśniami*. w czasie wojny zabytek jednak niemal w całości uległ zniszczeniu. Posiadamy późniejsze

⁸ E. Ostrowska, *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych*, Kraków 1967, s. 77.

edycje tego wydania biblijnego, z których jako pierwsze ukazało się wydanie lwowskie z 1871 r., *Biblia Królowej Zofii żony Jagiełły. Z Kodeksu Szarospatackiego. Nakładem Księcia Jerzego Henryka Lubomirskiego wydał Antoni Małecki*. Ostatnie opracowanie natomiast wydali Stanisław Urbańczyk i Vladimir Kyas w latach 1965-1971 w ramach wydawnictw źródłowych Ossolineum pt. *Biblia Królowej Zofii (Szarospatacka) wraz ze staroczeskim przekładem Biblii. Z najwcześniejszych zachowanych tłumaczeń Pieśni nad pieśniami* znany jest nam przekład dokonany przez Tomasza ze Zbrudzewa, który wszedł, obok tłumaczenia *Księgi Liczb* i *Księgi Powtórzonego Prawa*, w skład *Brulionu* z 1549 roku⁹. Najwcześniejsze tłumaczenia *Pieśni nad pieśniami* zwykle towarzyszą większym przedsięwzięciom translacyjnym pewnej grupy starotestamentowych tekstów lub pełnego kanonu ksiąg biblijnych (tu trzeba zaznaczyć, że sam kanon świętych pism nie jest rozumiany jednakowo, *Pieśń nad pieśniami* raz była włączana, a raz wyłączana ze składu tekstów Biblii hebrajskiej. Są to szesnastowieczne: kalwińska *Biblia Brzeska* (zwana też *Radziwiłłowską*) z 1563 roku¹⁰ z *Pieśnią najzacniejszą Salomonową*; ariańska *Biblia Nieświeska* Szymona Budnego z lat 1570-1572¹¹; *Biblia Leopoldy* zwana też *Szarffenbergowską* (1561)¹² z *Pieśnią*

⁹ *Brulion przekładu Biblii pióra Tomasza ze Zbrudzewa. Cz. II. Księgi Liczb, Powtórzonego Prawa, Pieśni nad Pieśniami*, z rękopisu wydała i oprac. I. Kwilecka, Wrocław 1995, s. 301-331

¹⁰ *Biblia święta, tho iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, wlasnie z Zydowskiego, Greckiego, y Łacińskiego, nowo na Polski ięzyk z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563.

¹¹ *Biblia. To iest księgi starego y nowego przymierza znowu z ięzyka Ebreyckiego, Greckiego, Łacińskiego na polski przelożone*, Nieśwież 1572.

¹² *Biblia to iest Kxięgi Stharego y Nowego Zakonu na Polski*

z *pieśni Salomona*; do niedawna powszechna w użyciu *Biblia* ks. Jakuba Wujka (całość wydana w 1599 roku)¹³ zawierająca *Pieśń nad pieśniami*; a także nieco późniejsza luterkańska i kalwińska *Biblia Gdańska* (1632)¹⁴, również zawierająca księgę pod tytułem *Pieśń nad pieśniami Salomonowa*. W najstarszych polskich tłumaczeniach biblijnych była więc ta księga obecna, choć pod różniącymi się nieco od siebie tytułami. Ten repertuar bezsprzecznie należy uzupełnić współczesnymi wydaniem Biblii, z których wymienimy tłumaczenie tynieckie, tzw. *Biblię Tysiąclecia* z 1965 roku¹⁵, z przekładem *Pieśni nad pieśniami* kameduły o. Piotra Rostworowskiego; *Biblię Poznańską* z 1975 roku¹⁶, z tłumaczeniem *Pieśni nad pieśniami* przez ks. Jana Drozda; *Biblię Warszawską* z 1975 roku¹⁷, najpopularniejszy współcześnie w Polsce przekład protestancki; a także *Biblię Warszawsko-Praską* w tłumaczeniu ks. Ka-

język z pilnością według Łacińskiej Biblii od Kościoła Krześcijańskiego powszechnego przyjętey, nowo wyłożona, Kraków 1561.

¹³ *Biblia to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza według Łacińskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyjętego, na Polski język z nowu z pilnością przełożone, z dokładaniem textu Żydowskiego y Greckiego, y z wykładem Katholickim, trudniejszych miejsc, do obrony wiary świętej powszechniej przeciw kacerstwóm tych czasów należących: przez D. Iakuba Wuyka z Wągrowca, Theologa Societatis Iesu*, Kraków 1599.

¹⁴ *Biblia Święta to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632.

¹⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Kraków 1965 (I wydanie).

¹⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, Poznań 1975.

¹⁷ *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Nowy Przekład*, Warszawa 1975.

zimierza Romaniuka z 1997 roku¹⁸, uznaną za tekst z pogranicza przekładu dynamicznego i parafrazy.

Pieśń nad pieśniami niekiedy tłumaczona była osobno, nie jako element pełnego wydania biblijnego, ale ze względu na wartość samą w sobie. Takie są jednak głównie późniejsze, dziewiętnasto- i dwudziestowieczne tłumaczenia, dokonywane najczęściej nie tyle przez teologów, zakonników czy księży, ale przez poetów. Choć nie będzie to wykaz kompletny, wymieńmy, oprócz *Sulamitki* Kazimierza Brodzińskiego z 1830 roku i *Pieśń z Pieśni* Kornela Ujejskiego z 1846 roku, stanowiących przedmiot niniejszej książki, poetycką translację Kazimierza Brzozowskiego z 1899 roku pod tytułem *Salomonowa pieśń nad pieśniami*, przekład Janusza Artura Ihnatowicza z 1960 roku pt. *Pieśń nad pieśniami*¹⁹, tłumaczenie *Pieśni nad pieśniami* Czesława Miłosza z 1982 roku²⁰ oraz Romana Brandstaettera z 1988 roku pt. *Pieśń nad pieśniami. Poemat biblijny*²¹. Nie zawsze jednak poeci podejmowali trud pełnego tłumaczenia biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, była ona także parafrazowana lub stanowiła po prostu źródło inspiracji poetyckiej, obserwowane w licznych do niej odniesieniach, aluzjach, z niej czerpanych motywach. Zebranie wszystkich odwołań z pewnością dostarczyłoby materiału na kolejną książkę, ograniczymy się więc do wymienienia tylko kilku wyrazistych przykładów, jak choć-

¹⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. K. Romaniuk, Warszawa-Praga 1997.

¹⁹ J.A. Ihnatowicz, *Pieśń nad pieśniami*, „Znak” 1960, nr 2-3(68-69), s. 196-208.

²⁰ *Księgi pięciu megilot: Pieśń nad pieśniami, Księga Ruth, Treny, Eklezjasta, Księga Estery*, tłum. z hebrajskiego i greckiego C. Miłosz, Paryż 1982.

²¹ *Pieśń nad pieśniami. Poemat biblijny*, przeł. z hebrajskiego R. Brandstaetter, Poznań 1988.

by wiersze: Kazimierza Przerwy-Tetmajera pt. *Salomon i Sulamitka*, Tomasza Augusta Olizarowskiego *Salomon i Sulamitka*, Józefa Łobodowskiego *Na śmierć Szulamity*, aluzje do *Pieśni nad pieśniami* znajdziemy także w wierszu Antoniego Słonimskiego pt. *Noc nad książką (Nie plamila ciemności zaranna planeta, / Gdy w ramionach królewskich Sulamit tonęła)* i wierszu pt. *O róży jerychońskiej (Tyś doliną Saronu i różą Jerycho, / Tyś jest mój śnieżny Liban, ciemnowłosa panno)*; Wacława Rolicza-Liedera w wierszu pt. *Do jednej Hebrajki* (np. *Włos twój czarny, jak stare chaty na Kiedarze*) oraz w wielu innych utworach polskich twórców, poetów. Jest to więc zaledwie skromny wycinek obecności i trwałego wpływu tego biblijnego poematu miłosnego na polską twórczość. Nie należy także zapominać o całej mozaice dzieł twórców obcych wyrastających z silnej inspiracji *Pieśni nad pieśniami*, dzieł tłumaczonych i udostępnianych czytelnikowi polskiemu.

Sposoby interpretacji i egzegezy *Pieśni nad pieśniami*

Podjmując trud analizy i interpretacji poetyckich przekładów *Pieśni nad pieśniami*, należy choć w zarysie przedstawić główne sposoby interpretacji ksiąg biblijnych w ramach strategii hermeneutycznych, a zwłaszcza znane w tradycji sposoby odczytania tej szczególnej księgi biblijnej.

W zakresie egzegezy ksiąg biblijnych chrześcijańska szkoła interpretacji Pisma świętego wykształciła pojęcie sensów biblijnych jako różnych sposobów rozumienia tekstu²². Teoria sensów biblijnych zwana jest noematyką

²² Por. *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1998; hasło *Biblia*, s. 109.

(grec. *noema* ‘myśl, rozum’) i w jej zakres wchodzi różne sposoby rozumienia tekstów biblijnych. Noematyka wymienia wiele sensów, z których obok sensu wyrazowego zwanego też dosłownym, pozostałe sensy mają wymiar duchowy. Główny podział jest więc z zasady dwudzielny i obejmuje sens dosłowny (przez egzegetów opatrywany terminami: *sensus literalis*, *sensus obvius*, *sensus naturalis* lub *sensus historicus*) oraz sens duchowy (*sensus spirytualis*). W zakresie sensu duchowego w zależności od dominanty interpretacyjnej wyodrębniano między innymi takie sensy, jak:

- sens typiczny, alegoryczny, będący analizą teologiczną i wykładnią duchową Biblii (*sensus typicus*, *sensus alegoricus*);
- sens moralny (*sensus moralis*, *sensus tropologicus*);
- sens anagogiczny, eschatologiczny (*sensus anagogicus*);
- sens etiologiczny;
- sens analogiczny;
- pełen sens lub sens pełniejszy (*sensus plenior*).

„Obecnie podstawą interpretacji Biblii jest sens dosłowny i typiczny, gdyż sens alegoryczny prowadził często do licznych dowolności hermeneutycznych”²³. W odniesieniu do *Pieśni nad pieśniami* w tradycji egzegetycznej znajdujemy dwa zasadnicze sposoby interpretowania tekstu księgi:

1. interpretację dosłowną, naturalną pieśni, a więc *sensus literalis*, czyli przekonanie, że pieśń opowiada o miłości ludzkiej oraz
2. poszukiwanie sensu duchowego przez interpretację alegoryczną, w której miłość oblubieńcza jest alegorią miłości Jahwe do swego wybranego ludu czy Chrystusa do Kościoła.

²³ K. Bukowski, *Biblia a literatura polska*, Poznań 1988, s. 25.

Badania nad kształtem językowo-stylistycznym oryginału *Pieśni nad pieśniami* wskazują, że pierwszym i głównym motywem i sensem utworu było ukazanie piękna miłości ludzkiej (a więc pierwotnym jest sens literalny utworu), na którą wtórnie kolejni redaktorzy tekstu nałożyli sensory alegoryczne i duchowe. Jak pisze teolog i bibliista, ksiądz Józef Kudasiewicz:

Wracając do Pnp trzeba powiedzieć, że pierwotnie opiewała ona szlachetną miłość ludzką w duchu teologii Jahwisty i innych ksiąg mądrościowych. Dopiero w etapie późniejszym redaktor Pnp inspirując się lekturą proroków wprowadził subtelne nawiązania do tych ksiąg, aby czytelnicy mogli łatwiej odczytać sens wyższy tej księgi. Wspomniane więc ślady stylu antologicznego pochodzą od ostatecznego redaktora Pnp, który – podobnie jak wszyscy współcześni mu Żydzi – był przeświadczony o szlachetności i świętości miłości ludzkiej²⁴.

O silnym powiązaniu *Pieśni nad pieśniami* z jej znaczeniem literalnym świadczy także zasadniczy dla tej *Pieśni* spór o jej kanoniczność. Właśnie niereligijną treść, a zwłaszcza silny erotyzm *Pieśni*, obok braku konkretów w treści przesłania, a więc wielość możliwości interpretacyjnych oraz literackie i kulturowe wpływy asyryjsko-babilońskie i egipskie, wysuwano jako główne argumenty przeciwko uznaniu obecności *Pieśni nad pieśniami* w kanonie biblijnym. *Pieśń* ta mocno osadzona w kulturze żydowskiej odtwarzana była zresztą w niektórych fragmentach podczas ceremonii weselnych²⁵, a pewne jej fragmenty

²⁴ J. Kudasiewicz, *Styl antologiczny a alegoryczna interpretacja Pieśni nad pieśniami*, „Studia Warmińskie” t. 12, Olsztyn 1975, s. 415.

²⁵ „Według zachowanych w Talmudzie babilońskim świadectw *Pieśń nad Pieśniami* recytowano jeszcze w II w. n.e. podczas uroczystości weselnych i świeckich spotkań (Sanhedrin, IOla, Tosefia,

traktowane dosłownie śpiewano w szynkach i gospodach starożytnego Izraela²⁶. Jak pisze Witold Tyloch

Poezja hebrajska nie zajmowała się wyłącznie tematyką religijną. Nawet w Psalterzu, będącym zbiorem lirycznej poezji hebrajskiej, znajduje się zupełnie świecka pieśń miłosna. Jest nią Psalm 45, będący świeckim hymnem weselnym, skierowanym do króla i jego małżonki z okazji ich zaślubin. Do tego samego rodzaju twórczości należy także księga zatytułowana „Pieśń nad Pieśniami Salomona”²⁷.

Pomimo że niekwestionowany jest urok wersetów *Pieśni nad pieśniami*, jak pisze dalej W. Tyloch

przetrwiała ona do naszych czasów tylko dlatego, że nadała jej religijne znaczenie, tłumacząc ją alegorycznie, tłumacząc ją alegorycznie. Pieśń mówi o narodzinach miłości i jej dojrzewaniu, o próbach, jakim ją poddano, i jej utwierdzeniu, o radości i owocach, jakie przynosi, oraz o jej potędze i triumfie. Tak rozumiano Pieśń nad Pieśniami w judaizmie jeszcze w I w. n.e. Dlatego istniały znaczne opory przeciw włączeniu jej do kanonu ksiąg świętych. Opory te przełamał Rabbi Akiba ben Josef, który interpretując ten poemat alegorycznie, twierdził, że stanowi on opis miłości Jahwe, ukazanego pod postacią miłującego, czyli Salomona, do Izraela, przedstawionego w postaci umiłowanej, czyli Szulamit. Dzięki temu księga świecka stała się księgą świętą i została włączona do kanonu biblijnego²⁸.

Sanhedrin, 12, 10)” - W. Tyloch, *Dzieje ksiąg Starego Testamentu. Szkice z krytyki biblijnej*, Warszawa 1994, s. 224.

²⁶ Por. Rabbi Akiba, *Mekhilta* do Wj 15,2., za W. Tyloch, *Ibidem*.

²⁷ W. Tyloch, *op. cit.*, s. 221.

²⁸ *Ibidem*, s. 224.

Już od najdawniejszych czasów doszukiwano się w *Pieśni nad pieśniami* sensów duchowych, ale interpretacja alegoryczna jest wtórna wobec wywodzonych z *Pieśni* sensów dosłownych. Jak pisze Tadeusz Brzegowy:

Interpretacja alegoryczna wywodzi się z żydowskiego Targumu. Według tego poglądu pieśń opowiada historię Narodu Wybranego od Wyjścia do rozproszenia Izraela w imperium rzymskim. Na gruncie chrześcijańskim interpretację alegoryczną zaszczerpił św. Hipolit Rzymski, zaś rozwinął Orygenes, a za nim św. Hieronim²⁹.

Jednym z najbardziej znanych komentarzy egzegetycznych o charakterze alegorycznym *Pieśni nad pieśniami* jest odczytanie Orygenes³⁰. W swojej egzegezie Orygenes posługuje się analogią obrazu człowieka składającego się z ciała, duszy i ducha. Orygenes jako przedstawiciel aleksandryjskiej szkoły egzegetycznej właśnie alegorię przyjmował jako główny element interpretacji Pisma świętego, w tym także *Pieśni nad pieśniami*. I tak pierwsze, podstawowe i powierzchniowe odczytanie *Pieśni* wiąże Orygenes z człowiekiem cielesnym, zdolnym pojąć najbardziej oczywisty sens tekstu, bez rozpoznania metafor czy innych figur poetyckich – sens literalny, z człowiekiem opierającym się na poznaniu duszy wiąże natomiast sens psychiczny. Najważniejszy dla Orygenes jest jednak sens pełniejszy tekstu, którego zrozumienie dane jest jedynie człowiekowi duchowemu, gdyż, jak pisze Orygenes, cała treść tekstu „wyrażona jest za pomocą mistycznych wy-

²⁹ T. Brzegowy, *Psalmy i inne pisma*, Tarnów 1999, s. 210-211.

³⁰ Orygenes, *Komentarz do Pieśni nad pieśniami*, z j. łacińskiego przeł. i przypisami opatrzył S. Kalinkowski, Kraków 1994.

powiedzi”³¹. Odczytanie alegoryczne *Pieśni nad pieśniami* skrupulatnie rozwija Orygenes krok po kroku w całym swym komentarzu, czego pewną sumą jest następująca konstatacja:

Moim zdaniem Salomon napisał epitalamium, czyli pieśń weselną w formie utworu scenicznego: pieśń tę włożył w usta wychodzącej za mąż Oblubienicy, pałającej niebieską miłością do swego Oblubieńca, którym jest Słowo Boże; umiłowała je zarówno dusza stworzona na Jego obraz, jak i Kościół³².

Interpretacja alegoryczna u różnych egzegetów przybiera odmienne realizacje, od miłości Boga Jahwe do Izraela, przez interpretację chrystologiczną (związek Chrystusa z Kościołem), po mariologiczną (Maryja jako rzeczywista Oblubienica) oraz wiele innych. Pod wpływem interpretacji alegorycznej znalazły się także współczesne katolickie wydania Biblii, takie jak *Biblia Poznańska*³³ i *Biblia Tysiąclecia*³⁴ łączące w jedno tę wielowarstwowość sensów³⁵. Nie można jednak uznać, że właśnie interpretacja alegoryczna jest dominująca w zakresie rozumienia *Pieśni nad pieśniami* w tradycji chrześcijańskiej, tym bardziej we współczesnych komentarzach biblijnych. Interpretacja dosłowna, jako genetycznie pierwsza odnowiona zo-

³¹ Orygenes, *op. cit.*, s. 7.

³² *Ibidem*.

³³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. pod red. ks. M. Petera (*Stary Testament*) i ks. M. Wolniewicza (*Nowy Testament*). t. 1-4, Poznań 1975.

³⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktów Tynieckich, Poznań 1965.

³⁵ Por. T. Brzegowy, *op. cit.*, s. 212.

stała przez Sebastiana Castellio w okresie reformacji (za Teodorem z Mopswestii z V wieku), a później utrwalona w egzegezie protestanckiej w XIX i XX wieku, w katolicyzmie stale upowszechnia się obok egzegezy alegorycznej do dziś³⁶.

Przyjęcie w niniejszej pracy perspektywy analitycznej naturalnej pieśni ma więc swoje podłoże w jej genezie, jako właściwe pierwszej redakcji tekstu biblijnego oraz w interpretacji dziewiętnastowiecznej. W tym kontekście wydaje się właściwsze wobec różnorodności odczytań metaforycznych, niedających wszakże jednoznacznych odpowiedzi w zakresie interpretowania niektórych przenośni, a tym bardziej trudnych do zweryfikowania w zakresie świadomości i przekonań translatorów XIX wieku.

Przekład a parafraza – uwagi genologiczne

Tłumaczenie rozumiane jest przez badaczy i realizowane przez translatorów na dwa zasadnicze sposoby, które współcześnie odzwierciedlają się w stawianych w opozycji terminach: przekład statyczny i przekład dynamiczny. Przy czym konkretne tłumaczenia wydają się dość płynnie przechodzić od jednego do drugiego, dając całą gamę realizacji w różnym stopniu bliskich tłumaczeniu dosłownemu lub skłaniających się ku parafrazie.

Jak można zauważyć, w zakresie tłumaczeń przeciwstawia się dwie formuły translatoryczne: tłumaczenie jako przybliżenie i objaśnienie obcego językowo i kulturowo tekstu rodzimemu czytelnikowi, przy silnym zachowaniu znamion obcości oraz jako spolszczenie, czyli dostosowanie tekstu przekładanego do struktury

³⁶ Por. J. Kudasiewicz, *Bóg oblubieńcem...*, op. cit., s. 15-16.

języka polskiego i polskiego postrzegania rzeczywistości. „Wybór i kombinacja środków językowych i tekstowych w przekładzie podyktowany jest nie tylko repertuarem, jaki ma do dyspozycji inny język, ale zarazem uzależniony jest od społecznych oczekiwań względem dokonywanych wyborów”³⁷. Jak dalej pisze Ewa Sławkowa – translator „podejmuje próbę zmierzenia się z odmienną duchowością”³⁸, odzwierciedlenia cech oryginału i uszanowania etnoretorycznego charakteru dzieła, ale w taki sposób, aby nie naruszyć podstawowych oczekiwań i przyzwyczajęń odbiorcy³⁹. Według Zenona Klemensiewicza z kolei, „zadanie przekładu polega na [...] wprowadzeniu za elementy i struktury oryginału takich elementów i struktur własnego języka, które by były w miarę możliwości substytutami i ekwiwalentami o takiej samej funkcjonalnej wydolności, zdatności i skuteczności, w czym właśnie okazuje się ich adekwatność, współstosowność, równowartościowość”⁴⁰.

Przekład dzieła literackiego to szczególny akt komunikacji międzykulturowej, dający twór hybrydyczny, noszący znamiona dwóch różnych paradygmatów językowo-kulturowych⁴¹. Wymienione dwie skrajnie różne strategie tłumaczy przyjmują albo kierunek eksponowania tej inności i jej objaśniania przy zachowaniu jej egzotyki lub prowadzą do jej niwelowania poprzez konsekwentne zastępowanie odpowiednikami rodzimymi, czyli pełnej deskrypcji zna-

³⁷ E. Sławkowa, J. Warchoń, *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (Studia kulturowo-literackie)*, Katowice 2000, s. 23.

³⁸ *Ibidem*, s. 32.

³⁹ *Zob. Ibidem*, s. 23-24.

⁴⁰ Z. Klemensiewicz, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 85-97, cyt. za: E. Balcerzan, *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*, Katowice 1998, s. 199.

⁴¹ *Zob. E. Sławkowa, J. Warchoń, op. cit.*, s. 23.

ków językowych. Obydwie strategie zarysowują dwa bieguny opozycyjne (w czystej postaci nierealizowane chyba przez żadne znane translacje), pomiędzy którymi rozpięte są konkretne realizacje, próbujące w różnym stopniu i na różnych poziomach: stylistyczno-językowym i pragmatycznym (ukształtowania językowego, stylistycznego, oddania wewnętrznych gier językowych, struktury formalnej tekstu, analogicznej wymowy emocjonalnej i oddziaływania na odbiorcę) realizować jedną lub drugą. W zależności od dominacji jednej z przyjętych strategii mówimy o którymś z wcześniej wymienionych typów przekładu: statycznym lub dynamicznym. W obrębie tekstów przyjętych do analizy w niniejszej pracy nie podejmujemy jednak próby jednoznacznego rozstrzygnięcia terminologicznego w zakresie uznania omawianych utworów za mniej czy bardziej wierne tłumaczenia, teksty bliższe tłumaczeniu czy parafrazie⁴². Problematyczne bowiem i nie do końca oczywiste wydaje się ustalenie stosunku opisywanych pieśni do innych istniejących w świadomości twórców tłumaczeń. O ile na przykład wiemy, jak powstawały niektóre translacje, czyli że Jakub Wujek dokonywał przekładu pośredniego (a więc nie z *Biblii* hebrajskiej, ale z łacińskiej *Wulgaty*), a *Biblia brzeska*, *Biblia nieświeska* czy *Biblia gdańska* są tłumaczeniami z języków oryginalnych, o tyle trudno wskazać jednoznacznie na źródło przekładu Kornela Ujejskiego, a i przekład Kazimierza Brodzińskiego, choć w dużej mierze oparty na niemieckim tłumaczeniu Herdera, posiada silne korzenie w polskiej tradycji biblijnej. Obydwaj poeci pośrednio traktują swój tekst właśnie jako tłumaczenie poprzez umieszczenie w tomie wśród

⁴² T. Michałowska, *Oryginalność*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, *op. cit.*, s. 602-610.

innych przekładów (Brodziński)⁴³, czy poprzez opatrzenie utworu obszernym komentarzem odwołującym się do tradycji przekładu *Pieśni nad pieśniami*, osadzającym go na równych prawach wśród innych tłumaczeń (Ujejski)⁴⁴. Dodatkowo, o ile wymienione wcześniej tłumaczenia biblijne wpisują się w trud przekładu *verbum sacra*, eliminując indywidualne potrzeby twórcze tłumaczy i dążący do „wygaszania” oznak „przekładowości”⁴⁵, o tyle dla obydwu romantyków jest to w pewnej mierze realizacja indywidualnej ekspresji twórczej na poziomie języka i częściowo stylu, choć oczywiście przy zachowaniu wzorca gatunkowego i indywidualnej funkcji tekstu.

Przekonująca wydaje się tu ponadto opinia Marka Pielei, że nie ma ostrej granicy (zwłaszcza przy poetyckich wersjach tekstów biblijnych – uzupeł. moje, D. S.) „dzielącej przekłady od parafraz, można tylko umieścić daną parę utworów (pierwowzór i jego przerobioną wersję) na skali, której punkty krańcowe wyznaczają przekład wiernie przekazujący sensy oryginału (biegun A) i utwór, w którym tylko wykorzystano pewne motywy czy wątki pierwo-

⁴³ „Brodziński tłumaczy m.in. *Pieśń nad pieśniami* za pośrednictwem przekładu Herdera z 1788 r. zatytułowanego *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande*”, zob. hasło *Biblia*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 83.

⁴⁴ „Immanuel Hoch rozciął pierwszy ten węzeł w kilkanaście kawałków, z których każdy chociaż na jednym tle osnuty, ma osobną tkankę. On dopiero stosując się do oryginału, przełożył tę pieśń wierszem i dowiódł jasnym przekładem, że ona nie zawiera w sobie jednej akcji, ale jest zbiorem pojedynczych, miłośnych pieśni, niby w jeden bukiet związanych. Opierając się na tym twierdzeniu, zmieniłem nazwę *Pieśń nad pieśniami* na *Pieśń z pieśni*, jak to już i Mendelson w swoim tłumaczeniu uczynił”, zob. K. Ujejski, *Pieśni Salomona*, Poznań 1846, s. 9.

⁴⁵ Por. E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, op. cit., s. 122.

wzoru (biegun B)”⁴⁶. Przyjmując, że obydwa analizowane teksty znajdują się blisko początku skali, niedaleko biegunu A, będziemy je nazywać tłumaczeniami czy przekładami, mimo że w niektórych, wąskich fragmentach mogą nosić znamiona parafrazy. Niezależnie zresztą od rozstrzygnięć terminologicznych interesuje nas, jak obydwa teksty oddają znaczenia i styl poszczególnych fragmentów tekstu i w jakich kierunkach przebiegają wybory stylistyczne twórców. Analiza porównawcza nie dotyczy tekstu oryginalnego (choć ze zrozumiałych względów szukamy podstaw oryginalnych), ale różnic pomiędzy omawianymi tłumaczeniami, celem analizy nie jest bowiem ocena poprawności czy wartości translacji. Niemniej będziemy się częstokroć posługiwać określeniami typu: tradycyjny, wierny, mając jednakże na myśli polską tradycję stylu biblijnego⁴⁷ i pełną świadomość wpływu innych tłumaczeń biblijnych *Pieśni nad pieśniami*⁴⁸ na teksty Brodzińskiego i Ujejskiego.

Takie rozwiązanie wydaje się uzasadnione o tyle, że w zakresie tradycji stosowania terminów: tłumaczenie i parafraza nie ma wyraźnie przyjętych zasad, terminy są nieścisłe, pojęcia rozmyte. Za tłumaczenie uznaje się bowiem przekłady pośrednie, jakimi są np. przekłady Biblii dokonywane nie z języków oryginalnych, ale za pośrednictwem przekładu greckiego lub łacińskiego, jak i translacje z faktycznego, pierwszego źródła konstytuującego cały szereg kolejnych tłumaczeń. Brak formuł deskryptywnych, pozwalających uznać, jaki poziom odstępstwa

⁴⁶ M. Piela, *Piela vs Obremski*, „Studia Judaica” 2006, nr 1, s. 92.

⁴⁷ Zob. D. Bieńkowska, *Polski styl biblijny*, Łódź 2002.

⁴⁸ Niniejszy szkic z oczywistych względów nie wyczerpuje wszystkich nurtujących problemów związanych z analizą romanetycznych tłumaczeń *Pieśni nad pieśniami*.

tłumacza od tekstu oryginalnego każe kwalifikować efekt translacji jako parafrazę, a jaki jest dopuszczalny, aby uznać go za przekład. W świetle tak rozbudowanej teorii i braku jednoznacznych, wymiernych przesłanek pozwalających postawić wyraźne oraz niebudzące kontrowersji granice pomiędzy tłumaczeniem a parafrazą, a zwłaszcza wobec braku tradycji w jednoznacznym kategoryzowaniu pewnych typów tłumaczeń, nie podejmujemy się jednoznacznego i szczegółowego weryfikowania tekstów Kazimierza Brodzińskiego i Kornela Ujejskiego pod kątem ich zgodności i odstępstw od oryginału. Stosujemy zamiennie terminy *tłumaczenie*, *przekład*, *translacja* czy *poetycka wersja* biblijnej *Pieśni nad pieśniami* ze względu na zamierzenia twórców. Różne efekty językowo-stylistyczne nie będą więc rezultatem inaczej postawionego celu, ale innej przyjętej dominanty w zakresie istniejących strategii tłumaczenia, by go ostatecznie osiągnąć. Zarówno Brodziński, jak i Ujejski balansują pomiędzy zachowaniem ducha poezji hebrajskich, swoistego i niepowtarzalnego piękna *Pieśni nad pieśniami*, a próbą włączenia jej w poetycką tradycję języka polskiego, który zdążył już wypracować zakorzenioną w świadomości odbiorców postać rodzimą. Każdy kolejny element serii posiada więc dwa punkty odniesienia, według Edwarda Balcerzana „Możemy iść drogą wskazaną przez Franciszka Karpińskiego: nie pozbawiać cudzej książki znaków *przez które by, że cudzą jest, poznaną być mogła*. Możemy też ulec autorytetowi Onufrego Kopczyńskiego – przywłaszczać obce myśli i obrazy, włączać je w obręb naszej biografii, zapominając o biografiiach nadawców. *W ten sposób dzieło cudzoziemskie tak się na nasz krój przerobi* – powiada Kopczyński – *że i znaku nie zostanie tłumaczenia*. Ilekroć jednak dążymy do pełni wrażeń (lub porażen wspaniało-

ściami utworu), tylekroć nie ograniczamy się do jednej tylko możliwości. Przeciwnie. Szukamy punktu przecięcia sprzecznych porządków. Usiłujemy być pomiędzy teraźniejszością a przeszłością tekstu. Prowokujemy rozgrywkę niepamięci i przypominania o tłumaczu”⁴⁹. Tłumacz mierzy się z trudem translacji, własnymi upodobaniami i ograniczeniami twórczymi, mając na uwadze dwa punkty odniesienia: dzieła oryginalnego, względem którego obowiązuje go wierność przekładu w zakresie sensów i w zakresie waloru artystycznego, a także innych dokonanych przekładów, które pragnie „poprawić” czy prześcignąć. Za uznaniem obu tekstów za tłumaczenia przemawia głównie to, że niezależnie od uzyskanych efektów poetyckich, obydwaj twórcy pragną dać przekład pełnowartościowy, z zachowaniem sensów oryginału, nie zaś własnych.

Serie translacji jako przyczynek do badań stylistycznych

Translacja, w przeciwieństwie do tekstu oryginalnego, zakłada pewną seryjność, jest zawsze zaledwie jedną z wersji, jedną z możliwości czy wielości wizji. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego⁵⁰, jeśli bowiem przyjmujemy za Jeanem Paulem pogląd, że „Utwór przekładalny nie jest wart przekładu”⁵¹, to można przypuszczać, że utwór uznawany za trudny do przekładania będzie szczególnym wyzwaniem literackim i doczeka się całej serii prób translatorskich. Takim dziełem bez wątplenia jest Biblia, a w konsekwencji także szczególna

⁴⁹ E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, op. cit., s. 127.

⁵⁰ Zob. E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, op. cit., s. 18.

⁵¹ *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*, wybór i opracowanie, E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 97.

księga biblijna, niewolna od wątpliwości natury interpretacyjnej i kontrowersji w zakresie obecności w kanonie ksiąg świętych. *Pieśń nad pieśniami*, bo o niej mowa, rozumiana jest jako pieśń najpiękniejsza ze wszystkich i jako taka była inspiracją dla tłumaczy i poetów czy poetów-tłumaczy przez wszystkie epoki w dziejach literatury, w tym literatury polskiej⁵². „*Psalmy, Hiob, Kohelet czy Pieśń nad pieśniami* – pisze Roman Brandstaetter – należą do tego rodzaju utworów, które podobnie jak Homer czy *Hamlet*, czy *Boska komedia* powinny być tłumaczone w każdym pokoleniu, czyli, mówiąc innymi słowami, każde pokolenie powinno mieć swój własny przekład tych arcydzieł”⁵³. Jakby w odpowiedzi na poetycki postulat, seria tłumaczeń biblijnych jest bogata w realizacje (funkcjonujące zarówno w porządku kultury laickiej jako fakty literackie, jak i w porządku wyobrażeń religijnych⁵⁴) i wciąż potencjalnie otwarta.

Językoznawca – stylistyk, badacz własności językowo-stylistycznych języka osobniczego analizuje tłumaczenie jako tekst z tekstu, szukając swoistego piętna tłumacza. Im tłumaczenie mniej wierne, nieliteralne, tym więcej mówi o języku samego tłumacza i konwencjach stylistycznych epoki. Wydaje się, że twórcy romantyzmu niewolni byli od imperatywu Friedricha von Schillera „Żądam, by w dziele tłumacza żył geniusz języka, na który je tłumaczono, a nie języka oryginału”⁵⁵. W takim rozumieniu tłumacz nie gra, nie zastępuje autora, ale staje się nim, zapośredniczając tekst, interpretując go, a więc w pewnym sensie tworząc

⁵² Wystarczy wymienić niektóre współczesne przekłady artystyczne *Pieśni nad pieśniami* dokonane przez J. Ichnatowicza (1960), R. Brandstaettera (1964) czy C. Miłosza (1982).

⁵³ Cyt. za:

⁵⁴ Zob. E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 122.

⁵⁵ *Pisarze polscy...*, *op. cit.*, s. 99.

własny. To napięcie między autorem a tłumaczem, między tekstem oryginału a tekstem tłumaczenia, jest szczególnie widoczne przy translacjach biblijnych. W ich przypadku nie podejmuje się nawet próby stwarzania dystansu między tekstem oryginału a tekstem tłumaczenia (brak nawet formalnego wyznacznika w tytulaturze utworu, mówi się wprost o *Psalmach* Kochanowskiego czy *Psalmach* Miłosza), a mimo to dystans ten jest wyraźny, wprowadzany przez charakterystyczny tytuł, a jeszcze częściej gatunek informujący o przynależności do biblijnego kanonu. I chociaż „przekład Biblii [...] chce wycofać osobowość tłumacza jako przypadek indywidualny”⁵⁶, to właśnie to piętno indywidualizmu twórczego, staje się wyraźną cechą jednostkowego, nie zaś kolektywnego tłumaczenia biblijnego. Tłumaczenie księgi biblijnej staje nie tyle, czy nie tylko wobec oryginału, co wobec innych prób translatorskich wchodzących w skład serii. Względem oryginału według Balcerzana „najmniejsze rozbieżności w granicach serii obserwujemy czytając przekłady Biblii”⁵⁷, ale, należałoby dodać, przy założeniu, że tłumacze wybierają podobną strategię translacji i mają wspólną wizję roli tłumacza i jego swobód twórczych. Wydaje się, że w zakresie dwu prezentowanych tłumaczeń romantycznych można mówić o dwu różnych strategiach tłumaczy, które zaowocowały zupełnie różnymi tekstami. Jednocześnie przekłady istnieją na tle tradycji i tłumacz nie jest w stanie odciąć się, zwłaszcza od rodzimej pod względem języka, tradycji przekładowej, stąd stałe napięcie między usankcjonowanymi w tradycji formami a nowymi próbami tłumacza. „Istnienie przekładów równoległych stanowi najlepszą okazję do przyjrzenia się temu, jak silna jest energia znaczenia tekstu

⁵⁶ E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 125.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 23.

i zarazem jak zmieniają się «retoryki lektury»⁵⁸. Różnice pomiędzy tłumaczeniem Brodzińskiego i Ujejskiego wynikają przede wszystkim z przyjętego sposobu pogodzenia planu wyrażania z planem zawartości, a właściwie innego rozumienia formy poetyckiej, na którą obaj twórcy *Pieśń nad pieśniami* przełożyli: Brodziński przyjął dość swobodny wzorzec poezji ludowej (wynikający z przeświadczenia poety, że rymy obciążają poezję)⁵⁹, Ujejski model poetycki silnie zorganizowany wewnętrznie. Różnice w zakresie przyjętej formy lirycznej, pociągają za sobą kolejne rozbieżności formalne, stylistyczne i semantyczne przekładu. Większość pozaformalnych zmian (czyli tych, które nie są podyktowane przyjętymi rygorami wiersza, potrzebami rytmizacyjnymi i rymotwórczymi) wynika z pewnych indywidualnych upodobań tłumaczy. Charakteryzują one postawę tłumacza, jego bardziej świadome lub nieświadomione wybory językowo-stylistyczne, szczególnie widoczne w warstwie leksykalnej.

W tym sensie, chociaż przekład odwołuje się i jest pewną reprodukcją oryginału, przeniesienie tekstu do innego języka, a więc i do innego porządku wyobraźniowego i kulturowego, jest zawsze pewną jego interpretacją, sumą wyborów dokonywanych przez tłumacza, czyli twórczością w jakimś sensie oryginalną. Warsztat tłumaczy interesujący jest zarówno „pod kątem ich językowo-kulturowego wtajemniczenia, mającego na celu świadome i dociekliwe

⁵⁸ J. Świąch, *Przekład w warsztacie badacza literatury*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 61.

⁵⁹ „Utyskuje też Brodziński na rymy, obciążające poezję, wręcz oświadcza, że nie doczekamy się doskonałych tłumaczeń poetów łacińskich, dopóki nie weźmiemy rozbratu z rymowaniem”, zob. F. Peçherski, *Brodziński a Herder*, Kraków 1916, s. 82.

nawiązywanie dialogu z tekstem oryginału”⁶⁰ oraz pod kątem ich relacji z innymi elementami serii tłumaczeń. Interesuje nas to, co pochodzi od tłumacza i wynika z jego indywidualnych wyborów językowo-stylistycznych – tłumaczenie właściwe równoważy odpowiedniki semantyczne i emocjonalne znaków oryginału. Poza tym, jak pisze Danuta Bieńkowska, „językowa analiza tekstu przekładowego może m.in. wskazać interpretację sensu poematu, jaką przyjął tłumacz”⁶¹.

Przekład na tle niektórych poglądów epoki

Romantyczne tłumaczenia księgi biblijnej kładą nacisk na dosłowne (nie zaś alegoryczno-mistyczne) odczytanie *Pieśni nad pieśniami* jako poematu lub zbioru pieśni o tematyce miłosnej, analogicznego do ludowych pieśni, ze szczególnym odwołaniem do scenerii pasterskiej. W tym sensie przekład „uwolniony” został od rozumienia alegorycznego, dając twórcom większą swobodę w wyborze i kombinacji środków językowych i tekstowych. Widać w tym typowe dla romantyzmu, a wywodzące się m.in. z koncepcji Johanna Gottfrieda Herdera, przekonanie o ludzkim wymiarze poezji hebrajskiej:

Bóg stworzył w człowieku źródło odczuć, umieścił wokół niego wszechświat z jego prądami, skierował te prądy na niego i zmieszał je z wewnętrznymi odczuciami jego serca. Dał mu więc siły poetyckie i język, i w tym stopniu

⁶⁰ E. Sławkowa, J. Warchoł, *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (Studia kulturowo-literackie)*, Katowice 2000, s. 12.

⁶¹ D. Bieńkowska, *Określenia bohaterów w polskich przekładach „Pieśni nad pieśniami”*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, t. XLIV, 1999, s. 6.

pochodzenie poezji jest boskie. Jest ono jednak ludzkie zgodnie z rozmiarem, zgodnie z właściwościami tych odczuć i sposobem ich wyrażania, gdyż tylko człowiek odczuwał i mówił⁶².

Przekonanie, że duch języka widoczny jest w literaturze każdego narodu, ma swoje źródła we wcześniejszej myśli gramatyków z Port-Royal z przełomu XVIII-XIX w., którzy, oprócz uniwersaliów językowych, za ważny element uznali indywidualizm poszczególnych języków zawarty w tkance duchowej, czyli semantyce języka⁶³. Pogląd ten wybrzmiał także w licznych pracach autorów XIX wieku. Ze względu na ten szczególnie silny prąd zainteresowania literackimi wytworami ducha ludzkiego, a zwłaszcza szukania ducha poezji, wzrosło zainteresowanie tak rodzimą, jak i obcą poezją ludową. Przekłady, oprócz tego, „łączą się ściśle z ideą kosmopolityzmu literackiego. Z chwilą jej zatryumfowania i one zakwitły, uprawiane starannie przez wszystkich, nawet najznakomitszych, poetów. Romantyzm, pragnący przeniknąć twórczość całego świata w jej niewyczerpanej różnorodności, na ten rodzaj pracy literackiej szczególnie zwrócił uwagę”⁶⁴.

Przekład niósł w rozumieniu twórców epoki liczne korzyści, ale również liczne zagrożenia. Wilhelm von Humboldt uważał, że „przekład to jedna z najniezbędniejszych form literatury; służy poszerzeniu możliwości znaczeniowych i wyrazistości mowy ojczystej”⁶⁵. Podobnego zdania

⁶² J. G. Herder, *O duchu poezji hebrajskiej*, (przeł. M. Jaroszewski) w: idem, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Naumowicz, Wrocław 1987, s. 459.

⁶³ Por. Z. Florczak, *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVII i XIX wieku*. Wrocław 1978, s. 104.

⁶⁴ C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 79.

⁶⁵ *Pisarze polscy...*, *op. cit.*, s. 101.

był K. Brodziński, uważając, że tłumaczenia wzbogacają język ojczysty, ale przy założeniu, że język ojczysty „przy tym przez wierność, nie tylko myślom autora, ale i językowi jego zaprzysiężoną, właściwe sobie piętna nieznacznie zaciera”⁶⁶. Podobnie Herder formułuje myśl na temat korzyści przekładu dla rozwoju języka, ujmując ją w kunsztowną metaforę florystyczną, wyjętą niczym z kart *Pieśni nad pieśniami*: „Przebiegam cudze ogrody jedynie po to, aby dla mowy mojej, oblubienicy mego sposobu myślenia, nazbierać kwiatów”⁶⁷.

⁶⁶ Zob. C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 42.

⁶⁷ *Ibidem*.

2. CICHA WIELKOŚĆ I SZLACHETNA PROSTOTA¹. WZORCE STYLISTYCZNE SULAMITKI KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

Kazimierz Brodziński (1791-1835) – poeta, krytyk, historyk i teoretyk literatury – jest reprezentantem polskiego nurtu sentymentalizmu w jego fazie końcowej, tradycyjnie uznawanym za najwybitniejszego twórcę preromantyzmu w Polsce², choć sam od mistyki, mrocznej fantastyki i zachwyty średniowieczem zdecydowanie się odzegnował. Jego przekonania teoretyczne, warsztat pisarski, a zwłaszcza uczuciowość sentymentalną, stanowiącą pewną kontynuację dzieł Franciszka Karpińskiego i Franciszka Dionizego Książnika, kształtowały wzorce literackie brata Andrzeja Brodzińskiego i przyjaciela Wincentego Reklewskiego oraz oryginalne poezje z kręgu literatury niemieckiej: Salomona Gessnera, Christiana Ewalda Kleista, Albrechta von Hallera, a później także poezje i pisma Johanna Gottfrieda Herdera, Friedricha Schillera i Johanna

¹ Znana formuła Johanna Joachima Winckelmanna określająca styl rzeźby greckiej: *stille Grösse und edle Einfalt*, zob. A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. XLVI.

² Por. A. Witkowska, *Romantyzm do roku 1831*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 210.

Wolfganga Goethego³. Inspiracji tworzących światopogląd i warsztat pisarski Kazimierza Brodzińskiego było, rzecz jasna, o wiele więcej. I tak „rozwinęta wkrótce obszernie przez Brodzińskiego estetyka prostoty i specjalnego doboru elementów rzeczywistości «pięknej» w sielance wiele zawdzięcza Winckelmannowi”⁴. Łączy więc Brodziński klasyczne ideały harmonii sztuki i natury, prostoty i piękna z „czuciem romantycznym” rozumianym jako uczuciowość sentymentalna – czułe wzruszenie, miły smutek i subiektywnie, na skutek budzonych uczuć rozumiane piękno, wywołujące w poecie uczucie tkliwości⁵. Jest to zatem próba realizacji formułowanej przez Brodzińskiego idei literatury narodowej. „W zakresie stylów i poetyk literatura narodowa winna być próbą połączenia klasycyzmu i sentymentalizmu, a więc kierunków w wielu momentach nieantagonistycznych i właściwie zawsze sobie bliskich”⁶.

Jednym z utworów wyrosłych na bazie pisarskich zainteresowań literaturą ludową pod wpływem silnego oddziaływania twórczości Herdera, jak i własnych zachwytych poezją biblijną, jest, obok *Księgi Hioba* i *Psalmu Jeremiasza*, liryczna i zgodna z sentymentalnym pragnieniem opisywania uczuć parafraza biblijnej *Pieśni nad pieśniami*. Kazimierz Brodziński postanowił swą literacką wersję⁷. Salomonowej *Pieśni nad pieśniami* zatytułować

³ Por. A. Łucki, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, z wstępem i objaśnieniami A. Łuckiego, Kraków 1920, s. 16; R. Przybylski, *Czasy Królestwa Kongresowego (1815-1830). Od idylli do elegii*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *op. cit.*, s. 162.

⁴ A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1966, s. XLVII.

⁵ Por. *Ibidem*, s. LI.

⁶ *Ibidem*, s. LII.

⁷ Wybitni badacze polskiego romantyzmu i znawcy twórczo-

odmiennie, bo od imienia głównej bohaterki nazwał ją *Sulamitką*⁸. „Według chronologicznego spisu utworów Brodzińskiego, sporządzonego przez F.S. Dmochowskiego, tłumaczenie to powstało w r. 1830”⁹. W zasadzie tłumaczenie to, jak wynika z badań historycznoliterackich¹⁰, powstało w dużej mierze nie jako przekład z języków oryginalnych, czy też z wydań tradycyjnych: *Wulgaty* czy *Septuaginty*, ale raczej na kanwie dwóch innych tekstów: rodzimego tłumaczenia *Biblii* przez Jakuba Wujka¹¹, a przede wszystkim niemieckiego przekładu Herdera *Lieder der Liebe*¹². Jak pisze Cezary Pęcherski „W *Pieśni nad pieśniami* Brodziński jest więcej niż naśladowcą, bo wręcz tłumaczem Herdera. Że tak

ści K. Brodzińskiego: A. Witkowska i A. Łucki wymiennie stosują w odniesieniu do tego tekstu terminy parafraza i tłumaczenie, por. K. Brodziński, *Wybór pism*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1966, s. 198; K. Brodziński, *Wybór poezyj*, w oprac. A. Łuckiego, Kraków 1921, s. 14.

⁸ K. Brodziński, *Sulamitka*, w: *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, wyd. zupełne popr. i dop. z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego, t. 2, *Przekłady i naśladowania*, Poznań 1872, s. 123-138. Dalej opatrywane skrótem – Sul.

⁹ K. Brodziński, *Wybór pism*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1966, s. 198.

¹⁰ Zob. C. Pęcherski, *Brodziński a Herder*, Kraków 1916, s. 174.

¹¹ *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, według łacińskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyjętego, na polski język znowu z pilnością przełożone*, w przekł. J. Wujka, Kraków 1599. W niniejszej pracy korzystamy z: *Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy J. Frankowski, Warszawa 2000 – dalej opatrywane skrótem BW.

¹² J. G. Herder, *Lieder der Liebe*, Wien 1819, dalej opatrywane skrótem - Herder. „*Pieśń miłości* ogłosił Herder w tym samym roku, co pierwszą część *Volklieder*, tj. 1778, Należą więc one niejako do kategorii pieśni ludowych.” – Zob. C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 85.

istotne było, tego nie zachwieją słabe, niewyraźne reminiscencje z Wujka”¹³.

W wielu miejscach uwidacznia się w tłumaczeniu nie tyle wpływ Herdera czy Wujka, lecz własna wypracowana przez Brodzińskiego koncepcja kompozycyjna oraz stylistyczna tekstu. Inaczej niż Herder zapatrywał się Brodziński na kwestię tytułu tłumaczonego dzieła, a przecież tytuł jest szczególnie istotnym elementem kompozycji utworu lirycznego. Nie przekłada go Brodziński jako *Pieśń nad pieśniami* zgodnie z tradycją hebrajską, grecką czy łacińską, ani wzorem swego mistrza jako *Pieśni miłości* (z podtytułem *Salomonowa Pieśń nad pieśniami*), ale daje tytuł całkiem nowy. Zmiana dokonana w tytule tłumaczonej *Pieśni* zdaje się być pierwszym sygnałem dokonywanych modyfikacji językowo-stylistycznych. Kobiece imię *Sulamitki*, w samym oryginalnym tekście *Pieśni nad pieśniami* użyte tylko jeden raz, u Brodzińskiego dwukrotnie, przesuwając akcenty na świat indywidualnych i subiektywnych doznań i uczuć bohaterki miłosnego poematu. Wydaje się przez to stawać w linii innych bohaterów, a zwłaszcza bohaterek lirycznych tego okresu, jak *Maria* Antoniego Malczewskiego, *Laura* z poematu Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, *Luiza* Johanna Henricha Vossa, *Dorota* z idylli Johanna Wolfganga Goethego z *Hermana i Doroty* czy wreszcie *Filis* z sielanki *Mikon i Filis* samego Brodzińskiego. Wydaje się, że wprowadzanie imion bohaterów do tytułów poematów czy sielanek (najbardziej znana sielanka Brodzińskiego także nosi odmienny tytuł *Wiesław*) stanowi jeden z charakterystycznych, żeby nie powiedzieć konwencjonalnych elementów gatunku sielanki, częsty także w idylli, ale też w licznych poematach, zwłaszcza sentymentalnych. W kontekście takiego spektrum tytułów

¹³ C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 83.

przekształcenie *Pieśni nad pieśniami* na *Sulamitkę*, bez jakichkolwiek sygnałów odautorskich o związkach z konkretną księgą biblijną, wydaje się szczególnie wymowne.

Brodziński zasadniczo pozostawał jednak pod wielkim wpływem myśli i dzieł Herdera. Urzeczony jego poglądami Brodziński pisze¹⁴: „Herder jest tylko u mnie pisarz, którego jak przyjaciela kocham i do którego utęszniam w świat przyszedł”¹⁵. I choć ulubiony przez Brodzińskiego teoretyk i tłumacz podkreślał w swych pismach, że „nie ma rzeczy trudniejszej do przetłumaczenia od psalmu hebrajskiego, zwłaszcza zaś od śpiewu do tańca i pieśni chóralnej z najdawniejszych czasów. Dźwięki w nim płyną w swobodnym rytmie, ciężkie stopy metryczne naszego języka, jego długie, twarde głoski wloką się po ziemi. Tam jedno lekkie, radosne, melodyjne słowo wystarczało za całą frazę, tu potrzeba dziesięciu, aby wyrazić wszystko wprawdzie dokładniej, ale jakże nieporadnie”¹⁶, Brodziński podjął się tej karkołomnej próby z bardzo dobrym, rzecz można, rezultatem. Jak pisze Alina Witkowska: „wśród polskich, wysokiej w końcu próby, tradycji poezji opartej na motywach biblijnych, znakomicie rozwiniętych przez romantyków (Ujejski), Brodziński zajmuje miejsce wybitne”¹⁷, „nie tylko skutek umiejętnego posługiwania się konwencjami

¹⁴ „Brodziński głosił ze swej katedry filozoficzne myśli masona Johanna Gottfrieda Herdera (1744-1803), którymi bardzo się przejął i poprzez swoje wykłady usiłował przekonać do nich grono licznych słuchaczy”, I. A. Siedlaczek, *Masońskie korzenie osobowości artystycznej Fryderyka Chopina*, www.wolnomularz.pl/30_siedlaczek_chopin.htm (dostęp z dnia 13.01.2010 r.).

¹⁵ Cyt. za B. Gubrynowicz, *Kazimierz Brodziński. Życie i dzieła*, Część I (1791-1821), Lwów 1917, s. 236.

¹⁶ J. G. Herder, *op. cit.*, s. 477.

¹⁷ A. Witkowska, *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, *op. cit.*, s. CXXIX.

stylizacji biblijnych, właściwą dla nich leksyką i składnią, ale także dzięki wielkiemu ładunkowi emocjonalnemu”¹⁸.

Prostota, stanowiąca jeden z głównych elementów programu poetyckiego Brodzińskiego, uzyskała swój konkretny wymiar w prostocie i harmonii stylistycznej *Sulamitki*. Według Teresy Kostkiewiczowej „Postulat prostoty i wiążącej się z nią naturalności nie oznaczał jednak dopuszczenia do głosu w utworze literackim całego bogactwa języka w jego pełnym zróżnicowaniu stylistycznym i środowiskowym. Poetyka sentymentalizmu wykluczała bowiem wszelkie «grube sposoby mówienia» i przyjmowała normę językową odpowiadającą sferze łagodnych uczuć, smutków i melancholii. [...] Słownictwo eliminowało elementy stylistycznie wyraziste, opierało się natomiast na wyrazach potocznych”¹⁹. Stąd słownictwo, poza szczególną grupą leksyki czułościowej (o której szerzej w kolejnym szkicu), ma raczej potoczny charakter i, poza pewną niewielką grupą konwencjonalnych poetyzmów (*kobierzec, lica, oręż*), pozbawione jest patetyzmu, koturnowości, zawiłych i wyszukanych figur poetyckich.

Najczęstszym zabiegiem poetyckim wydaje się w *Sulamitce* powtórzenie, realizowane w formie paralelizmów, anafory i refrenów. Formuła powtórzeniowa w połączeniu z prostotą formy i słownictwa (powtórzenia bowiem sprawiają czasem wrażenie ubóstwa synonimiki, jak we fragmentach: *U wszystkich dłoń na orężu, / Wszyscy w boju wyćwiczeni, / U wszystkich oręż przy boku, / Oręż gwoli nocnej trwogi*; Sul., s. 128, *Winnicy strzedz mi kazali, / Ja za to w mojej winnicy / Nie byłam pilną*; Sul., s. 124, ty-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, Warszawa 1979, s. 239.

siące puklerzów obwista, / Puklerzów rycerskich; Sul., s. 129) oraz ze szczególnym rytmem wyznacza tu ton poezji ludowej. „Szczególnie często występuje paralelizm w poezji ludowej, gdzie prócz swych walorów rytmicznych ma chyba jeszcze inną funkcję: jest sposobem porządkowania świata na zasadzie analogii (kontrastu) i równorzędności jego elementów”²⁰. „W polskim wierszu ludowym schemat rytmiczny tworzą, równie często występujące różnego rodzaju powtórzenia, nawroty i refreny”²¹. Właśnie paralelizmy, refreniczność, wszelkie formy powtórzeń słownych stają się szczególną cechą *Sulamitki* Brodzińskiego, „przez powtarzanie wyrazów i zdań na kształt refrenu, chcąc może zbliżyć przekład do pieśni ludowej”²² – jak pisze Cezary Pęcherski – osiąga Brodziński większą melodyjność i śpiewność niż Herder nawet, w czym tkwi źródło melodyjności, ludowości i sielankowości poezji polskiego poety. Wystarczy wymienić charakterystyczne powtórzenia – niemal pełne nawroty wersów połączone z anaforamami:

Tam pod jabłonią jam cię obudził,
Tam urodziła cię matka,
Tam cię rodziła twa matka.

Jak pieczęć w twoje wciskam się piersi,
Jak pieczęć w twoje ramiona,
Bo miłość jak śmierć jest silna.
Jak piekło jej żar nie zgasa,
Jej węgiel, węglem jarzącym,
Płomieniem Pana

[Sul., s. 137]

²⁰ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, s. 135.

²¹ *Ibidem*, s. 306.

²² C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 84.

Sama *Sulamitka* składa się z XIV pieśni, w których pod względem struktury stroficznej Brodziński stosuje bardzo różnorodne układy. Dość często są to strofy czterowersowe w obrębie całej pieśni, ale bywa, że poszczególne pieśni wykazują spore nieregularności stroficzne, zarówno pod względem rozczłonkowania stroficznego (np. pieśń XIII ma 4 strofy, kolejno: dystych, trzywersową, sześciowersową i czterowersową), jak i liczby sylab w wersie (pieśń IV ma zarówno wersy trzysylabowe, jak i dziesięciosylabowe). Nie znaczy to jednak, że brak jakichkolwiek elementów regulujących rytm wierszy, więcej – są nawet fragmenty wskazujące na silne zabiegi rytmizacyjne. Tak jest np. w strofie pisanej wierszem dziesięciozłóskowym, ze średniówką po pięciu sylabach, z dość regularnym rozkładem akcentów, czyli silnymi skłonnościami sylabotonicznymi:

Jak jabłoń między drzewami w lesie,
Tak jest mój miły między synami.
Pod cieniem jego wypocznę sobie,
I owoc jego słodki mym ustom.

[Sul., s. 125]

czy szczególnej, ale wyjątkowej w utworze: strofy sześciózłóskowej, charakterystycznej dla poezji ludowej, z typowymi dla twórczości poetyckiej Brodzińskiego rytmami parzystymi, męskimi („W 1816 roku K. Brodziński ogłasza wiersz *Złe i dobre*, w którym po raz pierwszy od niepamiętnych czasów spod pióra uznanego poety wyszły rymy męskie – oksytoniczne, ostre i dynamiczne”²³), dodatkowo wzmocnionymi rytmicznie poprzez anafory i paralelizmy składniowe:

²³ Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataro, *op. cit.*, s. 301.

Póki nie minie dzień,
Póki nie zbiegnie cień,
Pójdę do mirry gór,
Pójdę na wzgórkę ziół.

[Sul., s. 129]

Znajdujemy silne zabiegi rytmizacyjne także w rymowanym, z regularnym rozkładem akcentów (typowy logaed, czyli wiersz daktyliczno-trocheiczny, łączący naturalny rytm mowy – trochej, z rytmem charakterystycznym dla pieśni – daktyl), ósmiozgłoskowym dystychu:

Ongi szłam ja ku leszczynie
Widzieć owoc na dolinie

[Sul., s. 134]

„Brodziński i w tym wszystkim wiernie naśladuje Herdera; nawet poświęca umiłowany przez siebie rym, choć gdziekolwiek nie może się z nim rozstać; zrywa nawet z regularną strofą; wiersz jego jest także wolny, rytm nieregularny, zupełnie tak, jakby w pierwotnych utworach ludowych. Cały przekład Brodzińskiego wykazuje wyraźne cechy melodii ludowej, czasem w znaczniejszym jeszcze stopniu niż u Herdera”²⁴.

Ani jej ruszcie,
Ani jej budźcie,
Aże się sama obudzi.

[Sul., s. 137]

Prostota i harmonia wiersza połączona jest w *Sulamitce* z charakterystyczną leksyką stanowiącą mistrzowskie zestawienie słownictwa potocznego i poetyckiego. Jak już wyżej wspomniano, poetyzmy występują dość rzadko i są raczej konwencjonalne, tradycyjnie zespolone z poezją pol-

²⁴ C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 85.

ską, a przez to nieodczuwane jako szczególnie wyszukane i ozdobne. Pozwala to harmonijnie zestawiać słownictwo poetyckie, zwane przez Brodzińskiego szlachetnym, z potocznym tworzywem językowym w celu uzyskania naturalnego, ale i odznaczającego się starannością lirycznego toku wypowiedzi.

Szczególny wymiar poetycki i estetyczny mają więc u Brodzińskiego takie wyrazy, jak: *kobierzec*, *lica*, *oreż*, *szata*, *szkarłat*, *woń*.

Słowo *kobierzec* pojawia się w poemacie Brodzińskiego motywowane stylistycznie pewną szlachetnością, poetyckością, ale przede wszystkim kojarzoną z nim orientalnością. Sam poeta zdaje sobie sprawę, że nie jest to wyraz typowo wschodni, czemu daje wyraz w obszernym komentarzu w swoich *Synonimach*, pisząc, że „*Kobierzec*, nie jest wprawdzie wyrazem z mowy wschodniej, owszem dla mnogiej potrzeby w kraju naszym *kobierców*, którymi pokrywano ściany, stoły, podłogi, były w kraju ich rękodzielnie, tkacze ich *kobierniki* się nazywali, ale jednak najwięcej popłacały perskie. Tureckie *kobierce* zwano *dywany* bardzo niewłaściwie od pokoju w Seraju Sultana, przeznaczonego na sądy i rady najwyższe wysłanego najdroższymi *kobiercami*. Wyraz *Dywan*, znaczący najwyższą władzę Sultana, utrzymuje się bardzo niewłaściwie przy znaczeniu nie tylko tureckiego, ale i każdego *kobierca*, co by poprawić w mowie naszej należało”²⁵.

Dużo bardziej wyrazistym poetyzmem wydaje się w *Sulamitce* Brodzińskiego wyraz *woń* (*wonia*), często w liczbie mnogiej *wonie*, wraz z derywatami: *wonność*, *woniący*, *przewonny*. „*Wonia* sprawia tylko przyjemne uczucie,

²⁵ K. Brodziński, *Dzieła. Wydanie zupełne i pomnożone piśmami dotąd drukiem nie ogłoszonymi*, t. IX: *Synonimy*, Wilno 1844, s. 128-129.

zapach może być dla węchu miły, obojętny lub nieprzyjemny. Świeże goździki i róże mają *wonię*, *zapach* wydaje siano i rośliny mniej przyjemne pachnące. [...] *Woni* używamy w przenośni do oznaczenia różnych przyjemności fizycznych i moralnych, *zapachu* nigdy²⁶. *Woń* jest więc leksemem o wyższej wartości stylistycznej, jako ewokujący uczucia przyjemne, wpisujące się w sentymentalny ogląd rzeczywistości. Stąd w utworze konsekwentnie pojawiają się: *wonia kadzidla* (Sul., 128), *woń mirry* (*Pełne woni palce moje, / Z ręki mirrha mi kapala*; Sul., 131; *Mirrhy wonności zbierałem*; Sul., 131), dodatkowo opatrzona superlatywem *przewonnej* (Sul., 131), *woń ogrodu* (*Przewieście mój ogród dokoła, / Niech płynie woń jego*, Sul, 124), *woń kwiatu* (*Tam kwiat mój wonie roztoczył*, Sul., 124), *lica woniami osute* (Sul., 132), *wonność co z ciebie wydycha* (Sul., 130), konotując przyjemne wrażenia zmysłowe. *Woń* urzekająco pachnących kwiatów, ogrodu czy drogocennych olejków (wzmacniana orientalnymi nazwami typu: *mirrha*), połączona jest z pięknem ukochanej i ukochanego. W osobach oblubienicy i oblubieńca piękno i uczucie utożsamiane jest z całą obfitością doznań zmysłowych: *zapachem królewskich róż* połączonym z egzotyczną i kosztowną *mirrą*:

A lica jak grzędy
Woniami osute,
A usta jak róże
Myrrhami woniące,

[Sul., s. 132]

We fragmencie tym zwraca także uwagę kolejny poetyzm – *lica*, który znajdujemy także w wielu innych miejscach tekstu: *Twe lica jak jabłko czerwone, / Pomiędzy*

²⁶ *Ibidem*, s. 295.

włosami (Sul., 129), *Miłe twe lica przy tych zausznicach* (Sul., 124), *Miłe twe lica / I głos* (Sul., 126), *Gdzie król mój lica odwrócił* (Sul., 124). Według Brodzińskiego „*Lica* jest wyraz szlachetniejszy i więcej używany [...] *lica* można nazwać *zwierciadłem skromności i wstydu*, tak jak oczy są ogólniejszym duszy obrazem, stąd może ten wyraz jako z moralną istotą człowieka związek mający, jest poetyczny i szlachetny”²⁷. Wydaje się, że tak rozumiany wyraz *lica* nie tylko ze względów stylistycznych wprowadzany jest przez Brodzińskiego do poematu miłosnego, ale z powodów semantycznych, jako bliski sentymentalnemu, platończonemu obrazowi miłości, która jest przede wszystkim związkiem dwu dusz.

Niezwykle interesujący jest kolejny komentarz języko-stylistyczny Brodzińskiego do leksemu *szata* (*szata moja zewleczona*, Sul., s. 131), który uznawany jest głównie, jeśli nie wyłącznie, za przynależny stylowi wysokiemu, obecny zwłaszcza w poezji. „Wyraz *szata*, używa się już tylko w stylu wyższym i poetycznym, lubo u pospółstwa jest powszechnym. *Szata*, oznacza właściwie odzienie długie, całe ciało okrywające”²⁸. Jak widać, Brodziński kwalifikuje ten leksem jako jednakowo należący do stylu poetyckiego, jak i występujący w mowie prostego ludu. Można przypuszczać, że wiele poetyzmów będzie wykazywać tę wspólnotę stylistyczną, zwłaszcza, gdy ich źródło leży w tekstach o proveniencji biblijnej.

W filozoficznej koncepcji słowa Brodzińskiego niektóre wyrazy neutralne, uzyskują inny wymiar stylistyczny, zwłaszcza poetycki, który poeta wyprowadza z licznych asocjacji i niesionych przez słowo znaczeń. I tak „*usta* są siedliskiem łagodnych i pięknych uczuć, są wdzię-

²⁷ *Ibidem*, s. 150.

²⁸ *Ibidem*, s. 264.

kiem młodości, wesołości i niewinności. Miejsce to [...] jest u człowieka obrazem tajnych uczuć, tłumaczem myśli i woli, siedliskiem rozkoszy, której uczucie więcej jest błogie, niżeli zmysłowe, oraz dotknięcie dalekie od zmysłowości tłumaczy *przychylność, uszanowanie, wdzięczność* itp.”²⁹. Tak rozumiany wyraz przeciwstawia leksemowi *wargi*, który jest prostym nazwaniem części ciała. Nic dziwnego, że konsekwentnie w *Sulamitce* pojawia się wyraz *usta*: *Niech on mię całuje całunkiem ust swoich* (Sul., s. 123), *I owoc jego słodki mym ustom* (Sul., s. 125), *Szkarłatu tkaniną twe usta* (Sul., s. 129), *Twe usta, o! siostró kochanko! Są słodsze od wina* (Sul., s. 130), *A usta jak róże / Myrrhami woniące* (Sul., s. 132), *Słodycze ma w uściech* (Sul., s. 133), *Z ust twoich słodycz pić będę / Jak wino* (Sul., s. 135), *Słodyczy pełne usta jego* (Sul., s. 136). Tymczasem Wujek i Herder w swych tłumaczeniach zamiennie stosują obydwa wyrazy. Wujek aż czterokrotnie używa słowa *wargi*, zwłaszcza przy opisach fizjonomii Sulamitki, np.: *Jako tkanica karmazynowa wargi twoje*, BW, s. 1293, podobnie Herder, zamiennie stosuje *Mund* ‘usta’ (u Herdera: *Munden küssen*, H, s. 5; u Brodzińskiego: *całunkiem ust*, Sul., s. 123) i *Lippen* ‘wargi’ (u Herdera: *Seine Lippen Rosen*, H, s. 44; *Wie ein Purpurfaden deine Lippen*, H, s. 33; u Brodzińskiego odpowiednio: *usta jak róże*, Sul., s. 132; *Szkarłatu tkaniną twe usta*, Sul., s. 129). Cecha ta, polegająca na świadomym odrzuceniu jednego elementu leksykalnego i wyborze drugiego, jest wyraźnym zabiegiem sublimacji stylistycznej, wyrastającej z programu poetyckiego Brodzińskiego. W sytuacji wyboru pomiędzy dwoma elementami leksykalnymi, synonimicznymi, Brodziński decyduje się raczej na wprowadzenie do tekstu elementu mniej anatomicznego, kojarzonego z fizyczno-

²⁹ *Ibidem*, s. 288-289.

ścią, a w konsekwencji z większą zmysłowością. Podobnie jest z wprowadzonym przez twórcę poetyckim wyrazem *łono* (*Twe łono, jak wzgórek pszenicy*, Sul., s. 135), który zastąpił obecny zarówno u Wujka, jak i u Herdera wyraz *brzuch* (*Brzuch twój jak bróg pszenice*, BW, s. 1298; *Dein Bauch ein Weisenhügel*, H, s. 53). Drugi fragment, w którym znajduje się słowo *brzuch* (*Brzuch jego z kości słoniowej*, BW, s. 1296; *Seine Bauch ein lautres Elfenbein*, H, s. 44), pominął Brodziński zupełnie.

Wiele jest u Brodzińskiego tych drobnych przekształceń tekstu biblijnego, mających na celu odejście od naturalizmu i erotyzmu wschodniego na rzecz sentymentalnej subtelności w obrazowaniu miłości, wystarczy przywołać fragment:

Rano wstaniemy
Pójść do piwnicy³⁰,
Czy wino kwitnie,
Grona dojrzeją,
Tam ci o luby!
Miłość poświęcę.

[Sul., s. 136]

Słowo *miłość* zastąpiło tu wyraz *piersi* (*tam tobie dam piersi moje*, BW, s. 1299), podobnie jak w innych fragmentach synonimiczne *kochanie* (*Bo jego kochanie jest słodsze od wina*, Sul., s. 123), podąża tu zresztą Brodziński za Herderem. Jak pisze C. Pęcherski: „Herder miejscami łągodzi naturalizm niektórych szczegółów oryginału, inaczej, jak znany hebraista, Michaelis, który, zdaniem jego, zbyt po prostacku traktował ten delikatny kwiat miłości dwojga tak poetycznych, a prostych i bezpośrednich w swych gorących uczuciach kochanków. [...] Rozumie

³⁰ Bardziej prawdopodobne *winnicy*. Możliwy błąd druku.

się, że łagodny Brodziński i tutaj wiernie dotrzymuje kroku Herderowi”³¹. Oczywiście, pewna sublimacja tekstu nie ma charakteru konsekwentnej ucieczki od charakterystycznych obrazów i metafor, stąd znajdujemy u Brodzińskiego także i takie fragmenty: *Nad wino pierś twoja, od serca kochany* (Sul., s. 123), obecność wyrazu *pierś* w tym fragmencie odnoszona jest do oblubieńca, *pierś* w liczbie pojedynczej staje się fragmentem tułowia, oznacza *tors*, *popiersie*.

Równie świadomy wydaje się wybór wyrazu *szkarłat*, który bardzo konsekwentnie wprowadza Brodziński do wszystkich trzech fragmentów *Sulamitki*: *Z szkarłatu pokrycie* (Sul., s. 128), *Szkarłatu tkaninę twe usta* (Sul., s. 129), *A splot twych włosów, jak szkarłat / Faldzistej szaty królewskiej* (Sul., s. 135). Wygląda na to, że tym razem przeważały wpływy *Biblii* Wujka nad tłumaczeniem Herdera. W tłumaczeniu Wujka znajdujemy bowiem, obok nieobecnego u Brodzińskiego *karmazynu* (*Jako tkanica karmazynowa wargi twoje*, BW, s. 1293), właśnie *szkarłat/ szarłat* ‘szarłat purpura — maśl morski z którego szarłatną farbę wyciskają, ryba, żółw, ślimak morski szarłatny, gatunek ślimaków w morzach Azjatyckich, czasami wypuszczają po trochu farby szarłatnej, u dawnych zwanej purpurą’ L³²: *a warkocze głowy twojej jako szarłat królewski* (BW, s. 1298), *poręcze złote, podniebienie szarłatowe* (BW, s. 1293). Polski tłumacz, mając do dyspozycji dwie synonimiczne barwy, woli przekładać z wzorcowego dla siebie dzieła Herdera niemieckie *Purpur* właśnie jako *szkarłat*, a nie *purpurę* (*Die Dede von Purpur*, H, s. 31; *Wie ein Purpurfaden deine Lippen*, H, s. 33; *Das Harr*

³¹ C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 84.

³² L – skrót oznacza: S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855, t. 1-6.

beines vie Purpur, H, s. 54). Zarówno *szkarłat*, jak i *purpura* ewokują w polszczyźnie podobne skojarzenia głębokiej czerwieni ze szlachetnością, dostojeństwem, przepychem i pięknem³³, ze względu na kosztowność *purpura/szkarłat* była zastrzeżona dla królów jako symbol luksusu i godności. W słownikach języka polskiego wyrazy te są częstokroć nawet utożsamiane ze sobą, jak np. u L: *purpura* ‘morski maź szkarłatny, sok mający’ i *szkarłat* ‘szkarłat purpura, maź morski, z którego szkarłatną farbę wyciskają’. Nie ze względu na znaczenie zdecydował się zatem Brodziński tylko na jeden z wyrazów synonimicznych, ale jest to prawdopodobnie jedna z reminiscencji tłumaczenia Biblii przez Jakuba Wujka oraz pewien symptom prostoty stylistycznej, która, stojąc na przeciwnym biegunie bogactwa synonimiki, każe poecie przyjąć tylko jeden z bliskoznaczników.

Kazimierz Brodziński upatruje szczególny walor stylistyczny leksyki nazywającej części ciała w odpowiednim użyciu liczby. „Nie zgadza się z dobrym smakiem i naturą języka polskiego mówić o delikatnych lub muzycznych *uszach*, zamiast o *uchu*, wcale co innego jest powiedzieć ma *ucho*, a ma *uszy*. – Nakłoń *ucha* na głos mój, nie (*uszu*), a zatkał (*uszy*) na głos cierpienia. Podobnie mówimy: *piękna ręka*, *mała nóżka*, zamiast *ręce*, *nóżki*. – W naszym języku wszystko, co szczególnie z piękności chwalimy, odnosić zwykliśmy, jako jeden ideał, do liczby pojedynczej”³⁴. W *Sulamitce* nie często jednak stosuje tę formę poetyzacji, sporadycznie odnajdujemy takie wyrażenia, jak: *twe oko okiem gołąbki* (Sul., s.124), *włos jego czarniejszy od kruka* (Sul., s. 132). Większość wymienio-

³³ Por. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 154.

³⁴ *Ibidem*, s. 275.

nych poetyzmów zawiera się w pełnym powagi i zarazem prostoty stylu biblijnym.

W zakresie form archaicznych i przestarzałych Brodziński także stosował zasadę umiaru, pojawiają się tu nieliczne wyrazy tego typu, np.:

aże ‘nim, póki, dopóki nie, aż dopiero, chyba’: *Aże się sama obudzi*, Sul., s. 125; w SW³⁵ staropolski, w LOśw.³⁶ – podejrzany;

chybki ‘szybki’: *chybki jak sarna*; Sul., s. 126; L cytuje utwory XVI i XVII w., w tym co znamienne: *Biblię* w tłumaczeniu J. Leopoldy, *Biblię gdańską*, *Psalmy* J. Kochanowskiego, SW podaje też znaczenie ‘gibki, giętki, wiotki’, cytat jedynie z Mickiewicza;

komora ‘konnata’: *Do matki mej komory*; Sul., s. 127; L cytuje XVI i XVII w., pojedyncze z XVIII w. (Naruszewicz, Krasicki), wyraz notowany jest w licznych tekstach o charakterze religijnym, np. *Biblii gdańskiej* z 1632 r., czy utworach ks. Dominika Birkowskiego, SW cytuje Brodzińskiego, Mickiewicza i Krasieńskiego;

podwoje według L ‘boki drzwi, wiążące próg i nadprożek’ *I mnie król wprowadził do swoich podwoi*, Sul., s. 123, L podaje tylko cytaty z XVI i XVII w. (Mączyński, Twardowski, Grochowski) oraz XVIII w. – „Teatr Polski”, raczej w znaczeniu podanym przez SW ‘drzwi okazałe złożone z dwóch skrzydeł, otwierające się w obie strony’, cytaty z Kochanowskiego, Mickiewicza i Zaleskiego;

rówiennik / *rówiennica* ‘rówieśnik, rówieśnica’: *Za trzodą twych rowienników*, Sul., s. 124; *Twe rówiennice*

³⁵ SW – skrót oznacza *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego, t. 1-8, Warszawa 1900-1927.

³⁶ LOśw. – skrót od *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1958, t. 3.

pragną twych pieśni, Sul., 138, u L cytaty głównie z XVI-XVII w., w SW głównie cytaty z XVI-XVII w. (Birkowski, Wujek, Piotr Kochanowski, Otwinowski), cytaty także z Woronicza i Mickiewicza.

Spora grupa wymienionych leksemów o charakterze przestarzałym lub archaicznym jest stale obecna w utworach poetyckich, a szczególnie w tekstach religijnych czy wprost biblijnych. Wydaje się, że właśnie ten tradycyjny związek stylistyczny archaizmów z Biblią oraz fakt, że większość archaizmów ma walor poetycki, były główną motywacją Brodzińskiego do wprowadzenia ich do swojej *Sulamitki*. Stanowią one, choć konieczny stylistycznie, ale jednak wyłącznie dodatek do pełnego prostoty i liryzmu poematu miłosnego. Według Brodzińskiego bowiem, „wyrazów dawnych, zarzuconych, prowincjonalnych, cudzoziemskich i niepowszechnie znanych”³⁷ należy w poezji unikać.

W utworze pojawia się także niewielka liczba leksemów mogących stanowić neologizmy czy indywidualizmy Brodzińskiego, użyte w funkcji poetyckiej. Wymieńmy chociażby leksem *pędliwy* (*jelonek pędliwy*; Sul., s. 126): w takiej postaci brak u Knap.³⁸, u L tylko *popędliwy*, SW notuje *popędliwy* lub mało używany *popędny* w znaczeniu ‘prędki, szybki, nagły, spieszny, skwapliwy, gwałtowny, raptowny’, najprawdopodobniej służący archaizacji derywat przymiotnikowy utworzony przy użyciu formantu *-liw-*, podobny do formacji Kniaźnina typu: *pierzchliwy*³⁹, w L i SW jako staropolski w znaczeniu ‘lotny, prędko, rączy, skory do biegu, bystry’.

³⁷ K. Brodziński, *Myśli o języku polskim*, w: idem, *Pisma*, t. 8, Poznań 1874, s. 96.

³⁸ Knap. – skrót oznacza *Thesaurus Polonolatinograecus seu Promptuarium linguae Latinae et Graecae* G. Knapiusza, t. 1., Kraków 1643.

³⁹ *Ibidem*, s. 65.

Kolejnym interesującym leksemem obecnym u Brodzińskiego jest imiesłów *osuty* (*A lica jak grzędy / Woniarmi osute*; Sul., s. 132; *A ręce jak złoto / Turkusem osute*; Sul., s. 132), pochodzący prawdopodobnie od *osuć* ‘osypać’ lub ‘zasnuć, pokryć’; L i SW cytują Chrościńskiego, wyraz kwalifikowany przez SW jako mało używany, *osuć* obecne jest także u Książnina⁴⁰.

Podobnie rzecz się ma z kolejnymi wyrazami. Funkcjonują one niejako na granicy stylistycznej potoczności i poetyckości, czyli o wyższym od potocznego walorze stylistycznym. I tak, *tkanina* nawiązuje do poetyckiej i archaicznej *tkanicy* obecnej w BW (*Jako tkanica karmazynowa wargi twoje*, BW, s. 1293), stając jakby wyżej stylistycznie nad potoczną *materią* (SW kwalifikuje jako mało używany) czy *materiałem*, a *nałożnica* jako derywat do poetyckiego leksemu *łoże*. Część wyrazów nie tylko ze względów stylistycznych, ale i semantycznych, nawiązując do kultury rycerskiej: *puklerz*, *oręż* i przedmiotów estetycznie wartościowych, jak *puchar*, *zausznice*, wpisuje się także w zasób leksyki poetyckiej, wzniosłej⁴¹. Są to np.:

baczność ‘uwaga, взгляд, baczenie na co, dozór’ *Znikła jakoś baczność moja*, Sul., s. 131; SW podaje jako pochodny od *baczyć* ‘widzieć, postrzegać’ kwalifikowanego jako staropolski;

kibić ‘stan, talia, figura’ *Twa kibić sarnie podobna*, Sul., s. 135; SW podaje kwalifikator staropolski tylko przy znaczeniu ‘gibkość, giętkość’, cytuje głównie poetów: Książnina, Mickiewicza i Słowackiego;

nadobny ‘powabny, wdzięczny, miły, ujmujący, gładki,

⁴⁰ Zob. J. Brzeziński, *Język F. D. Książnina*, Zielona Góra 1975, s. 103

⁴¹ W rozumieniu *poetyzmu semantycznego*, zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 72-73.

łagodny, dorodny, przystojny' *Nadobną mi jesteś kochanko! / Nadobną bez zmaży*, Sul., s. 129; SW cytuje głównie poetów: Kochanowskiego i Mickiewicza;

nałożnica 'kobieta żyjąca z mężczyzną na wiarę, kochanka, faworyta, metresa, utrzymanka, konkubina' *Ośm-dziesiąt jest nałożnic*, Sul., s. 134; SW cytuje Wujka;

ongi 'niegdyś, dawniej, kiedyś, w swoim czasie, swojego czasu' *Ongi szłam ja ku leszczyńie*, Sul., s. 134; SW jako poch. od staropolskiego *onegdaj*;

oręż 'broń' *Oręż gwoli nocnej trwogi* Sul., s. 128; SW cytuje m.in. Brodzińskiego, Naruszewicza, Niemcewicza, Skargę, Zaborowskiego;

puchar SW odsyła do *puhar* 'duży ozdobny kubek do wina, kielich wielki, czara, czasza, roztuchan' *Twój pępek, jak puchar okrągły*, Sul., s. 135; SW podaje tylko cytaty z Kraszewskiego;

puklerz 'tarcza okrągła, środkiem wypukła, używana przez jazdę, paiz' *Tysiącem puklerzów obwiła, / Puklerzów rycerskich*, Sul., s. 129; SW cytuje Naruszewicza, Kochanowskiego, Wujka, Twardowskiego, Troca, Dmochowskiego, Brodzińskiego i Ujejskiego;

tkanina 'materia' *Szkarlatu tkaninę twe usta*, Sul., s. 129; SW podaje jako poch. od staropolskiego *tkanica*;

zausznic 'ozdoba noszona u ucha, kolczyk' *Mile twe lica przy tych zausznicach*, Sul. s. 124; SW podaje cytaty za Trotzem i Lindem.

Ten swoisty balans stylistyczny dopełniony jest przez słownictwo potoczne, rozumiane jako wyrazy nienacechowane (pozbawione kwalifikatorów), należące do słownictwa powszedniego i powszechnego, zaliczane do neutralnego centrum systemu leksykalnego, tzw. słownictwa

wspólnoodmianowego⁴² stanowiącego powszechny, codzienny i neutralny rejestr form⁴³, słownictwo niezwykle konkretne w swej obrazowości zarówno pod względem stylistycznym, jak i semantycznym. „Sposoby wykorzystywania mowy potocznej w poezji mogą być – jak wiadomo – różne. Słownictwo potoczne [...] pojawia się jako wykładnik poetycki pieśni ludowej”⁴⁴. Nie dziwią więc takie wyrażenia, jak: *grzędy kwiatów* Sul., s. 133; *budki pastorzów* Sul., s. 124, wydarzenia przenoszone czasem w przestrzeń miejską dają wyrażenia typu : *rynki miasta*, Sul., s. 127; *miejskich stróżów*, Sul., s. 127.

Przy takiej precyzji słownej i wyczuciu językowo-stylistycznym autora zaskakujące wydają się niektóre fragmenty *Sulamitki*. Najwyraźniej tekst Brodzińskiego nie jest wolny od pewnego rodzaju wątpliwości i pomyłek⁴⁵, co wydaje się szczególnie widoczne w znamienym cytacie wieńczącym *Pieśń nad pieśniami*, będącym przepiękną pochwałą potęgi miłości. Przytaczamy fragment w trzech wersjach: w tłumaczeniu Brodzińskiego, Jakuba Wujka i J. G. Herdera.

Bo miłość jak śmierć jest silna,
Jej piekło jej żar nie zgasa,
Jej węgiel, węglem jarzącym,
Płomieniem Pana.

⁴² Zob. D. Buttler, A. Markowski, *Słownictwo wspólnoodmianowe, książkowe i potoczne współczesnej polszczyzny*, w: *Język a kultura*, red. J. Anusiewicz i J. Bartmiński, Wrocław 1988, s. 179-204.

⁴³ Zob. J. Bartmiński, *Styl potoczny*, w: *Język a kultura*, *op. cit.*, t. s. 40.

⁴⁴ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka*, *op. cit.*, s. 80.

⁴⁵ Oczywiście możliwa i prawdopodobna jest tu także pomyłka druku, a nie błąd autora. Pisząc o pewnych obciążeniach i pomyłkach tekstu, nie przypisujemy jednoznacznie ich źródła Brodzińskiemu.

Miłości ogień nie zgasi,
Ni rzeki schłonać jej mogą;

[Sul., s. 137]

bo mocna jest jako śmierć miłość,
twarda jak piekło rzewliwość,
pochodnie jej pochodnie ognia i płomieniów.

Wody mnogie nie mogły ugasić miłości
i rzeki nie zatopią jej

[BW, s. 1300]

Denn stark, wie der Tod, ist Liebe
Ihr Eifer hart, wie die Höll
Ihre Kohlen glühende ohlen
Flamme des Herr

Viel Wasser mögen nicht aus sie löschen, die Liebe
Und Ströme die nicht ersaufen

[Herder, s. 68]

Tekst Brodzińskiego odchodzi tu zarówno od kanonicznego tekstu biblijnego, *Biblii Wujka* (*Wody mnogie nie mogły ugasić miłości*, BW, s. 1300), jak i od wzorcowego dla niego tłumaczenia Herdera (*Viel Wasser mögen nicht aus sie löschen, die Liebe*, Herder s. 68; co można w pewnym uproszczeniu przetłumaczyć jako *Wielkie wody nie są w stanie ugasić miłości*). W efekcie powstała niezamierzona raczej przez tłumacza sprzeczność, gdy miłość porównana w trzech wersach do *żaru, piekła, węgla jarzącego, płomienia* nie może być zgaszona przez ogień (sic!). Także niektóre zmiany leksykalne wprowadzane przez autora nie powodują zakłócenia w rozumieniu bogatej metaforyki biblijnej. Zmiana fragmentu biblijnego *twój wzrost podobny jest palmie* na bardziej liryczne i poetyckie, i pięknie utrzymane w stylistyce poematu porównanie Brodzińskiego *twa kibić sarnie podobna* może

się okazać ostatecznie nieco chybione ze względu na cały obraz poetycki wyprowadzany w tej strofie. Modyfikacja dokonana przez poetę skutkuje bowiem pewną niespójnością obrazowania, ostatecznie zaskakujące wydaje się nagle pojawienie się metafory palmy, porzuconej wcześniej na rzecz porównania do sarny:

Twa kibić sarnie podobna,
Twe piersi gronu winnemu.
Ja rzekłem: wejdę na palmę
Za jej gałązki pochwyć;
Twe piersi będą gronami,
[Sul., s. 135]

Twój wzrost podobny jest palmie,
a piersi twoje gronom winnym.
Rzekłem: Wstąpię na palmę
i uchwyć owoce jej
[BW, s. 1298]

Ist gleich den Palmenbaum,
Und deine Brüste den Trauben.
Ich sprach: „Ich Himm’ auf den Palmenbaum
Ich erfaffe feine Zweige
Deine Brüste fallen mir Trauben
[Herder, s. 54]

Autor *Sulamitki* nie jest też wolny od pewnego rodzaju przekształceń kulturowych obrazów biblijnych, jak chociażby konsekwentne zamienianie kwiatów lilii na róże, dokonywane oczywiście wzorem Herdera⁴⁶ (Brodziński tylko dwukrotnie wprowadza w jednym fragmencie obok róży biblijną lilię: *A ja jestem różą polną, / Liliją doliny. / „Jako lilija między cierniami* (Sul., s. 125). Dostosowywanie tekstu Starego Testamentu do znanych sobie realiów nie jest jednak tylko zabiegiem Brodzińskiego czy Herde-

⁴⁶ Zob. C. Pęcherski, *op. cit.*, s. 84.

ra, ale dokonywało się już wcześniej, chociażby podczas przekładu greckiego. Niezidentyfikowany kwiat z tekstu oryginalnego *chabazzelet* czy *szoszanna* - kwiat lotosu, lilia wodna tłumacze greccy oddali wyrazem *krinon* – *lilia*. *Lilia* symbolizuje skromność, czystość i piękno, ale jednocześnie także chwałę, królewskość i majestat⁴⁷, gdy tymczasem, jeśli wierzyć egzegetom, *kwiat lotosu* „jeden z najbardziej popularnych symboli na obszarze egipsko-syryjskim”⁴⁸ symbolizuje powrót do harmonii, świeżość, jest także symbolem idei regeneracji. Z czasem jednak głębsza symbolika *lilii* podlega pewnemu spłaszczeniu i zawężeniu, głównie poprzez odsyłanie do chrześcijańskiej symboliki czystości, dziewiczości. Odejście od biblijnej *lilii* w kierunku *róży* tylko częściowo zmienia więc i odświeża obecne w *Pieśni nad pieśniami* porównania i metafory. Kwiat *róży*, obrosły bowiem bogatą symboliką, także odsyła do królewkości, majestatu, piękna. *Róża* jest symbolem zmartwychwstania, a przede wszystkim miłości, i to zarówno duchowej, związku mistycznego, jak i miłości zmysłowej i spełnienia⁴⁹. Zmiana *lilii* na *różę* ma więc raczej chyba na celu odświeżenie symboliki biblijnej, obecnej w *Pieśni nad pieśniami*, poprzez ekwiwalent bardziej zrozumiałej dla ludzi Zachodu, bowiem „Róża reprezentuje Zachód, tak jak lotos – Wschód”⁵⁰. Nie bez znaczenia jest tu także typowa dla stylizacji folklorystycznej apozycja kwiat-róża⁵¹.

⁴⁷ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 199-201.

⁴⁸ O. Keel, *Pieśń nad pieśniami. Biblijna pieśń o miłości*, przekł. B. Mrozewicz, Poznań 1997, s. 95.

⁴⁹ Zob. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 361-364.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 363.

⁵¹ Zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, *op. cit.*, s. 216.

Kolejną zmianą leksykalną dokonaną przez Brodzińskiego jest wprowadzenie prosto i swojsko brzmiącej *leszczyzny* zamiast biblijnego wyrażenia *ogród orzechowy* (obecnego tak w *Wulgacie*, BW, jak i u Herdera). Jest to autorska propozycja leksykalna Brodzińskiego, dająca wrażenie prostoty językowej oraz swojskości obrazowania.

W *Sulamitce* obecne są także pewne elementy obrazowania romantycznego, zadumy: *Słodyczy pełne usta jego / Marzą we śnie* (Sul., s. 136) czy bajecznej, srebrnej świetlistości *Na niej zbudujemy / Pałac srebrzysty* (Sul., s. 138) (w BW *baszty srebrne*). Reprezentują one jednak zmiany jednostkowe, wyjątkowe, nie wpływają więc na ogólną wymowę poematu miłosnego, pełnego wschodniej egzotyki. Poeta realizuje tu postulat swego mistrza: „Nie można oceniać, krytykować, odrzucać obrazów poetyckich i odczuć danego ludu i danego czasu, przykładając miarę reguł innego ludu i innego czasu”⁵². Brodziński w pełni identyfikuje się także z kolejnym przekonaniem Herdera, że „byłoby rzeczą niewłaściwą, gdyby wyrwać obraz z kontekstu i jego koloryt, cień oskubanego kwiatu porównać z kolorytem obrazu u poety zupełnie innej epoki, narodu, języka i poezji. Nie ma dwóch jednakowych rzeczy na świecie”⁵³. Stąd jego dążność do utrzymania charakterystycznych cech stylu biblijnego, złagodzonego naturalnym dla poety umiłowaniem prostoty wyrażającym się także w odwołaniach do języka potocznego.

⁵² J. G. Herder, *O duchu poezji hebrajskiej*, w: idem, *Wybór pism*, wybór i opracowanie T. Naumowicz, Wrocław 1987, s. 461.

⁵³ *Ibidem*, s. 463.

3. SIELANKOWOŚĆ *SULAMITKI* KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

W zakresie językowo-stylistycznej charakterystyki *Sulamitki* Kazimierza Brodzińskiego szczególnie ważne wydają się związki dzieła z dominującą w twórczości autora poetyką sentymentalną. Istotny dla przyjęcia takiej perspektywy analitycznej wydaje się zresztą sam wybór przedmiotu translacji w postaci pieśni miłosnej. Sentymentalizm to przecież, poza szczególnym programem poetyckim w zakresie środków językowo-stylistycznych, wybór podejmowanych tematów i motywów. Miłość biblijnej Oblubienicy i Oblubieńca ukazana jako nadzieja, poszukiwanie i niepewność, podkreślona dodatkowo pełną dramatyzmu uczuć formą dialogową dwojga kochanków i przestrzenią pasterską, wyraźnie wpisuje się w typowe obrazy sytuacyjne gatunku sielanki.

Jedną ze szczególnie wyraźnych opozycji o charakterze ideowo-filozoficznym sentymentalizmu była dychotomia świata i porządku aksjologicznego, dzielonego na naturę wraz z całym repertuarem obrazowania wsi oraz na kulturę razem z motywami miejskimi. Przy czym sentymentalisci wyraźnie doceniali wartość tej pierwszej. Niektóre sekwencje *Sulamitki* (ale i tekstu źródłowego *Pieśni nad pieśniami*) także odwołują się do tej opozycji, pokazując na tle scen pasterskich i piękna ogrodów rozkwitającą mi-

łość oraz niezwykle zaangażowanie emocjonalne – prawdziwie sentymentalny obraz wewnętrznego niepokoju i rozpacz Sulamitki szukającej ukochanego w przestrzeni miejskiej:

Ach! wstanę, miasto obiegnę,
Ulice wszystkie,
I rynki miasta;
Szukałam wszędzie,
Kochanka mego,
Szukałam, lecz nie znalazłam,
I miejskich stróżów spotkałam,
Strzegących miasta:
Widzieliście
Mego kochanka?

[Sul, s. 127]

W ten sposób przestrzeń biblijna *Pieśni nad pieśniami* przejęta do *Sulamitki* uzyskuje nieco inną perspektywę, bowiem poprzez podobieństwo niektórych obrazów i rekwizytów doskonale pozwala przejąć koloryt orientalny w budowaniu przestrzeni sentymentalnej. Podobny wymiar uzyskuje konstrukcja podmiotu, która także odpowiada konwencjom sentymentalnym poprzez prezentowany przez bohaterów poematu subiektywizm odczuć, od zachwyty nad ukochaną/ukochanym, przez rozpacz rozłąki i poszukiwań (*O! powiedz duszy kochanku! / Gdzie pasiesz, gdzie śpisz w południe?*, Sul., s. 124) aż po radość spotkania (*Patrzcie! już zdążył, / Stoї za węglem; / W okno zagląda, / Sięga za kratę, / Mój miły mówi, / Do mnie to mówi*, Sul., s. 126).

Kolejną wyrazistą cechą sentymentalizmu jest szczególne ukształtowanie językowo-stylistyczne, prezentowane głównie poprzez dobraną w charakterystyczny sposób warstwę leksykalną. „Słownictwo [...] eksponowało szcze-

gólnie silnie niektóre kręgi wyrazowe, uznane za wyjątkowo przydatne dla wyrażania emocji, np. formy należące do pola semantycznego słowa »czuć« oraz wyrazy i formacje słotwórcze o zabarwieniu uczuciowym¹.

Spośród podstawowych pojęć związanych z uczuciem miłości Brodziński wymienia trzy, reprezentowane przez wyrazy: „*Miłość, kochanie, polubienie*. – *Miłość* jest potrzebą serca, *kochanie* potrzebą serca i duszy, *lubienie* potrzebą zmysłów, nałogiem albo upodobaniem. Człowiek moralny *miłuje* Boga i ludzi. Tkliwy *kocha* żonę, dzieci, przyjaciół, każdy *lubi* według zdania lub skłonności naturę, wesołość, autora itd.”². Każdy z tych leksemów posiada według poety inny zakres znaczeniowy, a największy i jednocześnie najbardziej zgodny z sentymentalną czułością serca mają dwa: *miłość* (poświadczony w *Sulamitce* 10 razy) i *kochanie* (użyty tylko raz: *Bo jego kochanie jest słodsze od wina*, Sul., s. 123). Obrazowanie miłości w *Sulamitce* ma wymiar dość konwencjonalny, częsty w poezji, oparte jest na porównaniach i metaforach z kręgu ognia, dodatkowo wzmocnione pierwiastkiem sakralnym: *Jak piekło jej żar nie zgasa, / Jej węgiel, węglem jarzącym / Płomieniem Pana*, Sul., s. 137; *Miłości ogień nie zgasi* (?), Sul., s. 137. Miłość stanowi boski, święty płomień, wieczny i nieugaszony: *Ni rzeki schłonąć jej mogą*, Sul., s. 137, nie można jej więc pozyskać, ani na nią zasłużyć: *Niech mąż za miłość da dobra i mienie, / Będzie i wysmian i wzgardzon*, Sul., s. 137, można ją jedynie ofiarować: *Tam ci o luby! / Miłość poświęcę*, Sul., s. 136. Jednocześnie stan

¹ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 239.

² K. Brodziński, *Dziela. Wydanie zupełne i pomnożone piśmami dotąd drukiem nie ogłoszonymi*, t. IX: *Synonimy*, Wilno 1844, s. 322-323.

osoby zakochanej, pogrążonej w miłości postrzegany jest jako pewnego rodzaju anomalia, dająca objawy podobne chorobie, stąd Sulamitka dwukrotnie stwierdza: *Bom chora z miłości*, Sul., s. 125; *Żem chora z miłości*, Sul., s.132. Siła miłości ma więc wymiar świętości, żywiołu, choroby a nawet śmierci: *Bo miłość jak śmierć jest silna*, Sul., s. 137; pozostając przy tym delikatną jak kwiat: *Kwitną już kwiaty miłości*, Sul., s. 136 (W tekście biblijnym właściwie: *Mandragory dały wonność / W bramach naszych wszelakie jabłka*, BW 1299. Mandragora znana była w starożytnym Egipcie jako roślina lecznicza, jej owoce nazywane były „jabłkami miłości”, stosowano ją m.in. jako środek przeciw bezpłodności i afrodyzjak o działaniu silnie pobudzającym³. Brodziński zastąpił egzotyczną roślinę kwiatem miłości, za który najpowszechniej uznaje się różę). Miłość przede wszystkim ma jednak wypełniać człowieka szczęściem: *My w tobie się cieszym, twej pełni miłości*, Sul., s. 123.

Poza konwencjonalnym, częstym, typowym i uniwersalnym dla poezji miłosnej obrazowaniem sfery uczuć znajdujemy w *Sulamitce* także obrazy właściwe dla poetyki Dalekiego Wschodu, wyjątkowe oraz może nawet częściowo niezrozumiałe dla czytelników zakorzenionych w innym kręgu kulturowym. Takim egzotycznym wydaje się wyrażenie *sztandar miłości*: *A sztandar jego nade mną, Jest miłość*, Sul., s. 125 czy opis królewskiej lektyki Salomona, *nasłanej miłością*:

³ „Słowo *duda'im* przetłumaczono jako »mandragora« oznacza owoce mandragory [...] Wraz ze sprowadzanymi do haremu kobietami syryjskimi przyszło przekonanie, że owoce mandragory – dokładniej rzecz biorąc wydzielana przez nie woń – są afrodyzjakiem (por. Rdz 30, 14-15)”. Zob. O. Keel, *Pieśń nad pieśniami. Biblijna pieśń o miłości*, przekł. B. Mrozewicz, Poznań 1997, s. 265.

Wspaniałe łoże Salomon
Z libańskich cedrów wystawił;
Filary ze srebra,
Ze złota sklepienie,
Z szkarłatu pokrycie;
A środek nasłala miłością,
Dla córek Jerozolimy.

[Sul., s. 128]

Pozostawienie bez zmiany niektórych wyrażeń, metafor czy całych obrazów właściwych kulturze Orientu, jest wyrazem przekonania, że wierność myślom autora, a w konsekwencji językowi przekładu jest szczególnie istotna tam, gdzie język rodzimy nie zna odpowiednich słów. Przekonanie o duchu poezji polskiej przenoszone jest przecież na odczucie swoistego ducha poezji każdego innego narodu. Brodziński próbuje jednak w swej *Sulamitce* znaleźć wspólne cechy tej duchowości słowiańskiej, czy już konkretnie polskiej oraz hebrajskiej. Wiele spośród obcych i być może niezrozumiałych dla czytelnika metafor oraz symboli Brodziński modyfikuje (jak chociażby tajemnicza biblijna *mandragora*), próbując uprościć język opisu i zbliżyć do codzienności pasterskiej, tak charakterystycznej dla obrazowania sentymentalnego. „Nietrudno zauważyć, że obrazy i przenośnie, których jest tak wiele w Pieśni, zaczerpnięte są z życia pasterskiego i ogrodniczego. Można nawet o tym mówić jako o jednoczącym ten utwór kolorycie”⁴. I ten koloryt wydaje się, obok miłosnego tematu, główną cechą pozwalającą utożsamiać język przekładu i innych sentymentalnych utworów Brodzińskiego.

⁴ Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych, pod red. J. Frankowskiego, t. 7: *Pieśni Izraela (Pieśń nad pieśniami, Psalmi, Lamentacje)*, oprac. A. Strus, J. Warzecha, J. Frankowski, Warszawa 1988, s. 154.

Nic więc dziwnego, że z pewnym upodobaniem poeta korzysta z całego czułościowo-tkliwego sztafażu słownego związanego z przyrodą. W zakresie słownictwa dotyczącego fauny znajdujemy:

gołąb (x1) – *Wzrok jego jak oczy gołębi*, Sul., s. 132;

gołąbka (x5) – *oczy gołąbki*, Sul., s. 129;

jagnię (x1) – *Tam będzie paść jagnięta*, Sul., s. 133.

jeleń (x3) – *Bądź mi jak sarna, /Jak jeleń żywy*, Sul., s. 127;

jelonek (x2) – *polne jelonki*, Sul., s. 125; *jelonek pędliwy*, Sul., s. 126;

koza (x3) – *I twoje paś kozy*, Sul., s. 124;

owieczka (x2) – *trzoda owieczek*, Sul., s. 129, s. 133;

sarna (x8) – *Twa kibić sarnie podobna*, Sul., s. 135;

turkawka (x1) – *Turkawka już grucha na łące*, Sul., s. 126;

Wszystkie te wyrazy oraz ich kolokacje, wyrażenia i zwroty, odwołują się w jakiejś mierze do rzeczywistości pasterskiej lub do zwierząt stereotypowo łączonych z cechami łagodności i piękna. Tkliwość ewokowana przez ten rodzaj leksyki wzmacniana jest także formami deminutywnymi. Odstępstwem od łagodności i sielankowej tkliwości jest przywołanie *lwicy* (x1) i *rysi* (x1): *Od lwicy legowisk i rysiów*, Sul., s. 130. Fragment ten pełni jednak raczej funkcję orientującą przestrzennie i wprowadza koloryt lokalny zgodny z przestrzenią oryginału (czyli pewną wierność realiom wschodnim), wskazując tym samym na bezmiar i dzikość obszaru:

Ty ze mną się spuścisz z Libanu,
Od góry Amana,
Z wierzchołka Seniru, Hermona,
Będziemy patrzali:
Od lwicy legowisk i rysiów, Będziemy patrzali.
[Sul., s. 129-130]

W kręgu natury, ludowości, wiejskości i sielskości pozostają także takie wyrazy, jak: *dolina* (x2, np.: *A ja jestem różą polną, / Liliją doliny*, Sul., s. 125), *dół* (x1: *Wzgórki przeleciał, / Doły przeskoczył*, Sul., s. 126), *grzęda* (x2, np.: *A lica jak grzędy / Woniami osute*, Sul., s. 132), *łąka* (x1: *Turkawka już grucha na łące*, Sul., s. 126), *ogród* (x10, np.: *Przewieście mój ogród dokoła*, Sul., s. 130), *pasiony* (x 2, np.: *Twe włosy są trzodą kóz dzikich, / Pasionych w Gilead*, Sul., s. 133), *pasterz* (x1: *I twoje paś kozy / Przy budkach pasterzów*, Sul., s. 124), *paść* (x4, np.: *Tam będzie paść jagnięta*, Sul., s. 133), *pole* (x1: *Ze mną na polach, / Na wsi zamieszkać*, Sul., s. 136), *polny* (x3, np.: *Błagam na sarny, polne jelonki*, Sul., s. 125), *strzyża* (*Twe ząbki są trzodą owieczek, / Po strzyży z kąpieli*, Sul., s. 129), *trzoda* (x6, np.: *Idź tylko w ślad trzody*, Sul., s. 124), *winnica* (x5), *wzgórek* (x3, np.: *Twe łono, jak wzgórek pszenicy*, Sul., s. 135), *zdrój* (x2, np.: *I źródle wód żywych Libanu*, Sul., s. 130), a także cała grupa wyrazów z kręgu florystyki: *drzewo* (x4, np.: *Wyniosły, jak drzewo cedrowe*, Sul., s. 133), *gałązka* (x1: *Za jej gałązki pochwycę*, Sul., s. 135), *jabłko* (x4, np.: *Posilcie jabłkami*, Sul., s. 125), *jabłoń* (x4, np.: *Tyś jabłoń jest rajska nietknięta*, Sul., s. 130), *kwiat* (x5, np.: *Na polach się kwiaty rumienią*, Sul., s. 126), *leszczyna* (x1: *Ongi szłam ja ku leszczynie*, Sul., s. 134), *lilia* (x3, np.: *Jako lilija między cierniami*, Sul., s. 125), *palma* (x1: *Ja rzekłem: wejdę na palmę*, Sul., s. 135), *róża* (x5, np.: *I wonne róże zbierać*, Sul., s. 133), *zioło* (x1: *Pójdę na wzgórki ziół*, Sul., s. 129).

Większość wymienionych w tej grupie wyrazów staje się podstawą do konstruowania metafor, porównań oraz całych obrazów poetyckich będących odzwierciedleniem stanów uczuciowych bohaterów:

Bo oto już zima minęła,
Bo oto już deszcze zszumiały,
Na polach się kwiaty rumienia,
Do pieśni, do pieśni czas nastał
Czas wino obcinać w ogrodzie,

[Sul., s. 126]

Z kręgu słownictwa uczuć należy wymienić także wyrazistą grupę nazw i określeń, jakimi opatrywana jest para bohaterów pieśni miłosnej. Bliski semantycznie miłości, zawierający się w kręgu nazw uczuć i najczęstszy w tej grupie leksykalnej, jest przymiotnik *miły* (poświadczony w *Sulamitce* 32-krotnie) i to zarówno w odniesieniu do postaci kobiecej (8 razy), jak i postaci męskiej (częściej, bo 24 razy). Przymiotnik ten w poezji sentymentalnej jest swoistym konwencjonalnym epitetem emocjonalnym: *Miłe twe lica / I głos*, Sul., s. 126; funkcjonującym w znaczeniu ‘miły komu, kochany, bliski sercu’ oraz ‘ujmujący, ładny’: *Czarnać ja jestem, lecz miła*, Sul., s. 123. Przymiotnik ten zwykle podlega substancywizacji: *Moim jest miły / A ja miłego*, Sul., s. 126; *O! jakoś ty piękna, o miła!*, Sul., s. 128; *O! powróć miły*, Sul., s. 127. Na ogół wyraz *miły* opatrzony jest zaimkami dzierżawczymi, wskazującymi na bliski związek emocjonalny dwóch osób, typu: *Mój miły wiązką jest mirrhy*, Sul., s. 124; *Mój miły pączkiem palmowym*, Sul., s. 124; *Chybki jak sarna, mój miły*, czasem wzmacniany jest formą superlatywną: *O! z dziewic najmilsza*, Sul., s. 124 lub wyrażeniem porównawczym, relacyjnym: *I któż jest twój miły nad miłych*, Sul., s. 132.

Co prawda w drugim przywoływanym znaczeniu *miły*, tj. ‘ujmujący, ładny’ funkcjonuje jeszcze u Lindego w znaczeniu o mniejszym ładunku emocjonalnym jako ‘przyjemny, wdzięczny, niewiasty które w krasności stopnia najpierwszego nie dochodzą, raczej miłymi niż krasnymi nazwać się mogą, że ich uroda - nie ze wszech miar jest

doskonała, lecz tylko niektóre powaby onym udzieliła', u Brodzińskiego znaczenie wyrazu jest wyraźnie zmodyfikowane w kierunku 'przyjemny, wdzięczny, piękny', na co wskazuje fragment *Miłe twe lica przy tych zausznicach I szuja przy tym łańcuchu* (Sul., s. 124), a także dwa paralelne porównania:

„Jako lilija między cierniami,
Tak miła moja, między córkami.”
„Jak jabłoń między drzewami w lesie,
Tak jest mój miły między synami.
[Sul., s. 125]

Z przykładów tych wyraźnie wynika, że *miły* jest określeniem niezaprzeczalnie silnie wartościującym pozytywnie i to zarówno w wymiarze emocjonalnym, jak i estetycznym.

Kolejnym konwencjonalnym epitetem właściwym poetyce sentymentalnej jest wyraz *słodki*:

„Jak jabłoń między drzewami w lesie,
Tak jest mój miły między synami.
Pod cieniem jego wypoczne sobie,
I owoc jego słodki mym ustom.
[Sul., s. 125]

W *Sulamitce* wyraz ten użyty został czterokrotnie w postaci przymiotnika w stopniu równym i raz w formie superlatywnej *najsłodszy* (*miody najslodsze*), trzykrotnie pojawia się także forma rzeczownikowa *słodycz/słodycze*: *Słodycze ma w uściech, / I cały jest słodki*, Sul., s. 133, raz przysłówkę: *Słodko na rękę kochanka oparta*, Sul., s. 137. W zakresie określeń konwencjonalnych charakterystyczna wydaje się tu wartościująca forma comparatiwu: *Bo jego kochanie jest słodsze od wina*, Sul., s. 123; *Twe usta, [...] Są słodsze od wina*, Sul.,

s. 130. Bliskie wyrazowi *słodki* jest określenie *miodowy*: *I głos twój miodowy*, Sul., s. 129 (w utworze obecne są także formy: rzeczownikowa – *miody* i czasownikowa – *zmiodzić*, w znaczeniu dosłownym lub słodczy dojrzałego owocu) ewokujące przyjemne doznania zmysłowe – smakowe.

W kręgu słownictwa czulego, odnoszącego się do ukochanej osoby, obok epitetu *miły*, znajdujemy także określenia *kochany*, *luby* oraz nazwy *kochanek*, *kochanka*, *oblubienica*, *gołąbka*, *gołąbek*, *siostra*, *przyjaciółka*. Sulamitka zwraca się do ukochanego słowami: *kochanku mój*, Sul., s. 130; *O! pójdź kochanku*, Sul., s. 136; *o luby!*, Sul., s. 136. Z kolei i do niej ukochany kieruje słowa pełne czułości, oddania i zachwytu: *Jak piękna jesteś kochanko!*, Sul., s. 124; *Wstań o kochanko!*, Sul., s. 126; *gołąbko ty moja*, Sul., s. 126; *Mój gołąbku, moja miła*, Sul., s. 131; *O! siostro i moja kochanko*, Sul., s. 130; *O siostro! oblubienico*, Sul., s. 130. Miłość dwojga wyrażana jest w równym zachwycie, w podobnej konwencji i przy użyciu analogicznych form adresatywnych, co ukazuje paralelizm:

Jak piękną jesteś kochanko!
Jak piękną!
(...)
Jak piękny jesteś kochanku!
Jak hoży!
[Sul., s. 124-125]

Wśród przytoczonych nazw należałoby zwrócić uwagę na dwie: *kochanek/kochanka* i *oblubieniec/oblubienica*. O ile drugi z wymienionych wyrazów znany jest i stale obecny w tekstach religijnych, szczególnie kojarzony ze wszystkimi niemal bez wyjątku przekładami *Pieśni nad pieśniami*, począwszy od pierwszych znanych tłumaczeń po współczesne, o tyle drugi może się wydawać dość zaskakujący.

Żadne XVI-wieczne tłumaczenie *Pieśni nad pieśniami* nie wprowadza określenia *kochanek/kochanka*⁵, unikają go także translacje współczesne ze względu na wyraźny związek semantyczny ze zmysłową cielesnością, *kochanek* według SD⁶ to ‘mężczyzna utrzymujący z kobietą stosunki miłosne nie w małżeństwie, amant’. Obecność tego leksemu w translacjach XIX-wiecznych i z początku XX wieku⁷ warunkowane jest tym, że występuje on w tym okresie jeszcze w znaczeniu ‘ukochany, kochanie czyje, luby’, L, czyli bliskim semantycznie wyrazowi przyjaciel, wg SXVI ‘ten, którego się kocha, pieści, pielęgnuje, kogo z miłością się wychowuje, ulubieniec, faworyt, przyjaciel’⁸. Jednocześnie w przeciwieństwie do wieku XVI przestaje funkcjonować stylistycznie jedynie jako wyraz ludowo-potoczny, nie-literacki. Wyraz *kochanek* został bowiem przez romantyzm wprowadzony do poezji, stając się charakterystycznym dla romantyków i tematyki miłosnej słowem-kluczem. Wystarczy przywołać *Romantyczność* Adama Mickiewicza, nazywaną manifestem polskiego romantyzmu:

Tak się dziewczyna z kochankiem pieści,
Bieży za nim, krzyczy, pada.
Na ten upadek, na głos boleści,
Skupia się ludzi gromada ⁹.

⁵ Zob. D. Bieńkowska, *Określenia bohaterów w polskich przekładach Pieśni nad pieśniami*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, t. XLIV, 1999, s.7.

⁶ SD – skrót oznacza *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1967, t. 9.

⁷ D. Bieńkowska podaje *Pieśń nad pieśniami* J. Feldhorna z 1928 r. jako przykład dość radykalnego odejścia od konwencji nazewniczych bohaterów poprzez wprowadzenie wyrazu *kochanek*, *op. cit.* s. 10.

⁸ *Słownik polszczyzny XVI wieku*, Wrocław 1982, t. 14, s. 235-236.

⁹ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: idem, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 28.

Sentymentalny i tożsamy znaczeniowo z wyrazem *ukochany*, leksem *kochanek*, zdaje się także potwierdzać charakterystyczne dla *Sulamitki* wyrażenie *duszy kochanek* (*O! powiedz duszy kochanku!*, Sul., s. 124) bliskie semantycznie i stylistycznie wyrażeniu *od serca kochany* (*Nad wino pierś twoja, od serca kochany*, Sul., s. 123).

Określeń i nazw kierowanych do ukochanego jest więcej, gdyż główny ciężar wyrażania tęsknoty serca spoczywa na Sulamitce, z kolei wypowiedzi Oblubieńca posiadają większe zróżnicowanie słowne, silniej obciążone nacechowaniem sentymentalnym, czułościowym, na co wskazują formy metaforyczne, zdrobniałe, typu: *gołąbko*. Liczne są także określenia, pośrednio wyrażające uczucia mówiącego i odwołujące się do sfery estetycznej oraz wyidealizowanego wizerunku ukochanej osoby, stąd: *wspaniały, piękny, wabny* (*O jakżeś piękna. / O jakżeś wabna!*, Sul., s. 135), *nadobny* (*Nadobną mi jesteś kochanko! / Nadobną bez zmaży*, Sul., s. 129), *wyniosły, przewonny, królewski*, ale też wyrażenia *Naczelnik tysięcy* (Sul., s. 132), *córka szlachetna* (*Jak piękne o córko szlachetna*, Sul., s. 135); określenie *jedna, jedyna* lub, wydający się nietypowym określeniem w kategorii leksyki uczuć, przymiotnik *straszny* (*Straszna jak wojsko stojące w szyku*, Sul., s.133; *Straszny jak wojsko wśród boju*, Sul., s. 134). „Istotny dla fenomenu prawdziwej fascynacji jest element przydający respektu, napawający strachem i obawą. Zachodzi też odwrotna relacja: rzeczy napawające respektem i lękiem prawie zawsze mają w sobie coś fascynującego”¹⁰. Sulamitka *straszna jak wojsko* wytwarza dystans i „respekt cechy niesamowicie pięknej ukochanej, tak iż zakochany mężczyzna staje w jej obecności nieśmiały i powściągliwy”¹¹.

¹⁰ O. Keel, *op. cit.*, s. 226.

¹¹ *Ibidem*.

„Sporządzając listy frekwencyjne słownictwa polskiej poezji miłosnej, można było zauważyć znamienne prawidłowości. Otóż, jako wyrazy najwyższej rangi pojawiały się na omawianych listach *serce*, *oko*, i *ręka*”¹². Wśród słownictwa z zakresu uczuć obecny jest w *Sulamitce* oczywiście także wyraz *serce* pojmowany jako ‘siedlisko uczuć’ (x5: *Zraniłaś mi serce*, Sul., s. 130; *Śpię ja, ale serce czuwa, / Słyszę głos kochanka mego*, Sul., s. 131; *Aż serce we mnie zadrżało*, Sul., s. 131; *od serca kochany*, Sul., s. 123; *dzień wesela jego serca*, Sul., s. 128) oraz w równym stopniu *dusza* (x3: *duszy kochanku*, Sul., s. 124; *Gdzieś mi dusza odleciała* s. 131; *Że mię kiedyś dusza moja / Wojowniczym wozem stawi*, Sul., s. 134), a także leksem *piers*, identyfikowany ze skrywanym w niej *sercem*:

Mój miły wiązką jest mirrhy,
Na mojej piersi zatknioną
[Sul., s. 124]

W poemacie znajdujemy również wymienione w drugiej kolejności: *oko* (x8) i *ręka* (x5), a także *prawica* (*Jego prawica by mię objęła*, Sul., s. 136) czy bliski znaczeniowo i wykazujący silniejsze asocjacje czułości wyraz *ramiona* (x1), wchodzący w łączliwość z czasownikami *objąć/obejmować* czy *wtulać*, w *Sulamitce* zastąpionym bardziej dynamicznym i posiadającym większy ładunek emocjonalny czasownikiem *wciskać*:

Jak pieczęć w twoje wciskam się piersi,
Jak pieczęć w twoje ramiona,
[Sul., s. 137]

¹² T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka...*, op. cit., s. 77.

Repertuar słownictwa czulego dopełniają także wyrazy i kolokacje wskazujące na wzajemną czułą admirację bohaterów: pocałunki, rumieńce i marzenia. Sentymen- talny repertuar uczuć znajdujemy w opartym na tautologii imperatywie *Niech on mię całuje całunkiem ust swoich* (Sul., s. 123), porównaniach: *Twe lica jak jabłko czerwone* (Sul., s. 129), *Twe lica, jak jabłko czerwone* (Sul., s. 133), metaforze: *Na polach się kwiaty rumienią* (Sul., s. 126).

Sulamitka w zakresie szczególnej ekspozycji określonych motywów, a zwłaszcza charakterystycznych tak pod względem semantycznym, jak i stylistycznym kręgów słownych realizuje typową dla pisarza poetykę sentymen- talną. Oczywiście pogodzenie poetyki sentymentalnej wprowadzonej do translacji z poetyką hebrajską realizo- waną w oryginale *Pieśni nad pieśniami* jest możliwe dzięki pewnym wspólnym pierwiastkom w zakresie tematyki i motywów. Efekt językowo-stylistyczny, polegający na łagodzeniu wschodniej zmysłowości utworu, jest wynikiem przemyślanego programu poetyckiego Brodzińskiego, a zwłaszcza wpływu Herdera, którego tłumaczenie *Pieśni nad pieśniami* uznawał Brodziński za szczególnie warto- ściowe. „Herder miejscami łagodzi naturalizm niektórych szczegółów oryginału, inaczej, jak znany hebraista, Mi- chaelis, który, zdaniem jego, zbyt po prostaku traktował ten delikatny kwiat miłości dwojga tak poetycznych, a tak prostych i bezpośrednich w swych gorących uczuciach, kochanków. Lecz przez owo łagodzenie wpadał Herder w drugą ostateczność i oddalał się od ducha oryginału. Rozumie się, że łagodny Brodziński i tutaj wiernie dotrzy- muje kroku Herderowi; raz jeden prześcignął go nawet we wstydlivości, pomijając to, co mistrz uznał za stosow-

ne zachować”¹³. Pokrywało się to zwłaszcza z poglądem Brodzińskiego na temat szczególnych cech ducha poezji polskiej, w której widać umiarkowanie w uniesieniu, namiętności nieburzliwe i skromność obyczajów, łagodną tkliwość i prostotę¹⁴. Sentymentalizm *Sulamitki* bliższy jest w wielu miejscach romantycznej potoczności i ludowości niż podniosłej stylistyce późnego klasycyzmu.

¹³ C. Pęcherski, *Brodziński a Herder*, Kraków 1916, s. 84.

¹⁴ Por. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, Kraków 1920, s. 127.

4. KONSERWATYZM BIBLIJNY
CZY ROMANTYCZNE NOWATORSTWO?
WZORCE STYLISTYCZNE *PIEŚNI Z PIEŚNI*
KORNELA UJEJSKIEGO¹

Kornel Ujejski (1823-1897) należy do poetów drugiej generacji romantyzmu, nazywany jest często ostatnim wielkim romantykiem, ostatnim z natchnionych, ostatnim Wajdelotą, „zawsze nieodłącznie z przymiotnikiem ostatni”². Twórczość liryczna Ujejskiego wyrastała pod wyraźnym wpływem wielkich dzieł romantyzmu, bieżących wydarzeń społeczno-politycznych, a przede wszystkim głębokiej lektury Biblii. Z inspirujących go twórczo postaci wymieńmy Aleksandra Leszka Dunin-Borkowskiego, Wincentego Pola, Juliusza Słowackiego czy poznanego w Warszawie Kazimierza Wóycickiego, z którym spotkanie zaowocowało z kolei znajomościami z Teofilem Lenartowiczem, Leonem Łubieńskim oraz Augustem Wilkońskim. Znajomo-

¹ Niniejszy rozdział jest wersja rozszerzoną i uzupełnioną artykułu: D. Szagun, *Cechy leksykalno-stylistyczne „Pieśni z pieśni” Kornela Ujejskiego*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki* (Prace Językoznawcze), red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 2, Warszawa 2009, s. 229–243.

² Z. Sudolski, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986, s. 9.

ści te wpłynęły na przyszły dorobek literacki Ujejskiego, a zwłaszcza „przyjaźń z Augustem Bielowskim, który zachęcił go do czytania *Biblii*”³, o czym świadczą późniejsze nawiązania w utworach do tematyki, metaforyki biblijnej i szczególnie stylistyczno-językowy charakter jego poezji. Pierwszemu z wymienionych przyjaciół i doradców w zakresie warsztatu twórczego poświęca zresztą Ujejski swe *Pieśni Salomona*, „pierworodne dziecię [...] przewodnika całym legionom poematów”⁴, prosząc, w typowej dla swej twórczości metaforyce religijnej: „Moje *Pieśni Salomona*, które swoim imieniem ozdobić pozwoliłeś z błogosławieństwem ojcowskim, odsyłam i Ty jako jeden z wysokich kapłanów przeżegnaj je swoją ręką”⁵.

Pieśń z pieśni, wchodząca w skład *Pieśni Salomona* Kornela Ujejskiego, jego pierwszy utwór poetycki⁶, ściśle nawiązuje do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, jest jej romantycznym tłumaczeniem, niewolnym od próby pewnej reinterpretacji, literacką parafrazą. Jak pisze Władysław Zawadzki: „Publiczność sympatycznie witała młodzieńca, którego utwory przypominały świetniejsze czasy poezji. Wydane w r. 1845 pierwsze jego dzieło poetyczne – *Pieśni Salomona* i *Pieśni nad pieśniami* – było parafrazą treści biblijnej, z wielkim uczuciem poetycznym i zrozumieniem ducha biblijnego wyśpiewaną”⁷.

Swoje autorskie, twórcze podejście do starotestamentowej księgi Kornel Ujejski rozpoczyna od modyfikacji jej tytułu. Unika charakterystycznej formy superlatywnej

³ *Ibidem*, s. 26.

⁴ *Żyję miłością. Korespondencja K. Ujejskiego 1844-1897*, zebr. i oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2003, s. 18.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Zob. Z. Sudolski, *op. cit.*, s. 35.

⁷ W. Zawadzki, *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, oprac. A. Knot, Kraków 1961, cyt. za: Z. Sudolski, *op. cit.*, s. 35.

obecnej w oryginale (שִׁיר הַשִּׁירִים *Szir Haszirim*) i większości tłumaczeń (np. łac. *Canticum Canticorum*; gr. Ἀσμα ἁσματων *Asma Asmaton*)⁸. W polszczyźnie „nazywamy ją *Pieśnią nad pieśniami*, tytuł zaś hebrajski oznacza dosłownie: *Pieśń pieśni*. Jest to swego rodzaju stopień najwyższy, podobnie jak *Święte świętych* - największa część świątyni, lub *król królów*”⁹. Nadając swemu utworowi tytuł *Pieśń z pieśni*, rezygnuje Ujejski z waloryzacji pieśni jako najpiękniejszej z wszystkich, odwołuje się natomiast do jej kompozycji: „jest zbiorem pojedynczych, miłosnych pieśni, niby w jeden bukiet związanych”¹⁰, powołując się tu na inspiracje tłumaczenia niemieckiego „jak to już i Mendelson w swoim tłumaczeniu uczynił”¹¹. Dla Ujejskiego księga biblijna jest przede wszystkim źródłem fascynującego obrazu poezji hebrajskiej z całym jej kolorytem i bogactwem obrazowania miłości. Píše więc we wstępie do *Pieśni*: „W żadnym zabytku hebrajska poezja nie odbiła się tak żywo, jak w *Pieśni z pieśni*. W niej dopiero najmocniej przewiewa woń winnic i drzew granatowych, w niej dopiero błyszczy całym urokiem niebo wschodnie. A młode musiało być serce, z którego płynęły te pieśni, miękkie jak puch, na którym poeta spoczywał,

⁸ Zob. T. Brzegowy, *Psalmy i inne Pisma*, Tarnów 1999, s. 187; J. Warzecha, *Miłość potężna jak śmierć (Pieśń nad Pieśniami)*, w: *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych*, t. 7: *Pieśni Izraela*, oprac. A. Strus, J. Warzecha, J. Frankowski, Warszawa 1988, s. 153-154; J. Krzyżanowski, *Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 84-87; J. Łoś, *Uwagi do Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 87-89; D. Szagun, *Biblijny genetyvus partitivus czy forma superlatywu w poezji Norwida?*, „Język Polski” 2002, z. 1, s. 17-20.

⁹ A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1996, s. 269-279.

¹⁰ K. Ujejski, *Pieśni Salomona*, Poznań 1846, s. 9.

¹¹ *Ibidem*.

lubieżne jak ręka Sulamitki, co go opasywała, a krótkie, bo nucone między jednym, a drugim uściskiem”¹².

Na podstawie komentarza Ujejskiego ze wstępu do *Pieśni z pieśni* przyjmujemy, że poeta wyeksponował przede wszystkim specyficzny wschodni koloryt i tematykę miłosną, rezygnując w tłumaczeniu z głębokich odniesień religijnych. Świadczy o tym cały akapit wprowadzony przez poetę jako zasadniczy element wyjaśniający jego podejście do przekładanego utworu: „Jak z jednej strony wydaje nam się opaczne umieszczenie tych miłosnych pieśni między świętymi księgami, tak z drugiej strony podziwiać musimy przezorność, owych starców zakonu, którzy zbytek umysłowego życia narodu, jednając powagę świętości, zdolali uchronić je od zaguby w płomieniach miast burzonych, w długoletniej niewoli Babilonu, i w pielgrzymce wygnańców. – Dziś kiedy wzgląd ten jest już zbyt czynnym, możemy bez ubliżenia podaniu wyznań, odjąć z zakresu pism świętych, i oddać światu wszystko, co jest w nich świeckiego”¹³.

Ze względu na silne związki utworu z istniejącym pierwowzorem analiza językowo-stylistyczna musi mieć dodatkowy aspekt porównawczy (polegający na szukaniu związków z wcześniejszymi wersjami księgi biblijnej), ze względu na ścisły związek *Pieśni z pieśni* Ujejskiego z biblijną *Pieśnią nad pieśniami*. Celowe odstępstwa od tekstu podstawowego, a jest nim dla polszczyzny tego okresu, a więc prawdopodobnie i dla Ujejskiego, *Biblia Wujka*¹⁴, możemy przyjąć jako umyślne, twórcze zabiegi stylizacyj-

¹² *Ibidem*, s. 8.

¹³ *Ibidem*, s. 9-10.

¹⁴ Wielokrotnie sam Ujejski wspominał o pogłębionych studiach i zachwycie stylem *Biblia* J. Wujka, por. W. Studencki, *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiętników*, Warszawa 1984, s. 5.

ne. Z tego też względu nie uznajemy omawianego tekstu ani za oryginalny w twórczości poety (ma swój wyraźny pierwowzór), ani za typowe tłumaczenie, brak bowiem wyraźnych, jednoznacznych wskazań czy i z jakiego języka Ujejski mógłby dokonywać translacji¹⁵. W swej znajomości badań nad tą księgą biblijną i bliskich mu tłumaczeń powołuje się Ujejski na osiemnastowieczne translacje Michaelisa¹⁶ (hebraisty i tłumacza *Pieśni nad pieśniami*), wzorem którego prawdopodobnie podjął się przekładu *Pieśni* wierszem, oraz wymienionego wcześniej Mendel-sona¹⁷, od którego przejął podział utworu na pojedyncze pieśni, nie zaś na rozdziały. Niewykluczone, że przejął także inne elementy, choć brak gruntownej znajomości łaciny tezy tej nie potwierdza. Znajomość języka niemieckiego natomiast była u niego dość dobra¹⁸, prawdopodobne jest więc czerpanie inspiracji z literatury niemieckiej. Ujejski w swych biblijnych poszukiwaniach nie zrywa jednak całkowicie z wcześniejszą tradycją przekładu *Pieśni*, o czym świadczą chociażby bardzo precyzyjne odwołania pod po-

¹⁵ Na podstawie samej analizy leksykalno-stylistycznej można przypuszczać, że Ujejski dokonywał faktycznego tłumaczenia, nie jest to więc jedynie przekład intralingwistyczny, czyli z polskiego na polski (np. z *Biblii* Jakuba Wujka). Świadczą o tym niektóre werse-ty *Pieśni* w wersji oryginalnej, które są przełożone przez Ujejskie-go, a nie mają odzwierciedlenia np. w tłumaczeniu Wujka. Nieste-ty nie można jednoznacznie ustalić faktycznego źródła czy źródeł przekładu.

¹⁶ Najprawdopodobniej chodzi o Johanna Henricha Micha-elisa (1663-1738) autora dzieła: *Biblia Hebraica ex aliquot Manu-scripta*, Halle 1720.

¹⁷ Moses Mendelson (1729-1786) – filozof żydowski i niemiec-ki, znany i ceniony pisarz i językoznawca, tłumacz Biblii hebrajskiej na język niemiecki.

¹⁸ Zob. W. Studencki, *Kornel Ujejski w świetle listów, prze-mówień i pamiętników*, Warszawa 1984, s. 95.

szczególными tytułami pieśni do konkretnych rozdziałów i wersetów biblijnych. *Pieśń z pieśni* jest raczej poetycką parafrazą księgi biblijnej, prawdopodobnie parafrazą powstałą na podłożu tekstu czy tekstów już wcześniej przetłoczonych na język polski, a zwłaszcza oficjalnego i nadal wzorcowego w czasach poety, a jednocześnie silnego pod względem oddziaływania tematycznego i stylistycznego na cały dorobek poetycki Ujejskiego, przekładu *Biblii* księdza Jakuba Wujka.

W zakresie ukształtowania leksykalno-stylistycznego *Pieśni z pieśni* Kornela Ujejskiego wyłoniono następujące tendencje stylistyczne:

1. Stylizację archaiczno-hieratyczną, mającą na celu ukazanie stopnia i celów archaizacji, a także wierność w tym zakresie lub odstępstwa od *Biblii* (*Pieśni nad pieśniami*) w tłumaczeniu Jakuba Wujka.

2. Obrazowanie orientalne w funkcji *colour locale*.

3. Stylizacja biblijna lub wyraźne sygnały odejścia od konwencji biblijnych.

4. Poetyzacja wykraczająca poza konwencje stylistyczne księgi biblijnej, a typowa dla stylu romantycznego.

W zakresie stylizacji archaiczno-hieratycznej *Pieśni z pieśni* Ujejskiego, nawet bez szczegółowych badań, można jednoznacznie stwierdzić, że względem biblijnego tekstu w przekładzie ks. Jakuba Wujka z oczywistych względów Ujejski napisał tekst wyraźnie uwspółcześiony. Większość archaizmów obecnych w *Biblii* Wujka zastąpił poeta współczesnymi sobie elementami językowymi, zwłaszcza w zakresie całych, charakterystycznych dla języka staropolskiego grup leksykalnych, jak to jest np. w formach stopnia najwyższego z przedrostkiem na- (w BW np. *namilszy*, *napięknieszy*, *nasłodszy*, *naszczęśliwszy*, *nawybornieszy*). Ujejski w formach stopnia najwyższego

zawsze stosuje współczesny mu przedrostek *naj-* (w PS np.: *najwyższy*), częściej jednak całkowicie rezygnuje ze stopnia najwyższego (*słodkim jest oddech jego* zamiast *gardło jego nasłodsze*), albo w ogóle z całej przydawki (*wino* zamiast *nalepsze wino*). W celu wyrażenia doskonałości pojawia się u Ujejskiego biblijna konstrukcja typu: *piękna nad pięknymi* (zamiast obecnego w BW *napiękniejsza między niewiastami*), *mężny nad mężne* (zamiast biblijnego *namężniejszy*). Zasadnicza różnica między obydwoima tekstami polega oczywiście na tym, że archaizmy w *Biblii* Wujka postrzegane są z pewnego dystansu i jako takie nie stanowią elementów stylizacji, ale immanentną cechą języka tłumacza, zaś u Ujejskiego ich obecność może być wyrazem świadomych zabiegów stylistycznych, pewnych nawiązań do pierwowzoru. Archaizacja w *Pieśni z pieśni* Ujejskiego nie jest więc rozpatrywana z perspektywy współczesnej, ale zgodnie z normą stylistyczną romantyzmu, dotyczy więc obecności archaizmów funkcjonalnych. Zgodnie z tym założeniem w tekście Ujejskiego można zaobserwować wyraźne odstępianie od form obecnych w *Biblii* Wujka, które w romantyzmie postrzegane były jako archaiczne. Nie oznacza to oczywiście zupełnego braku elementów archaizacji, są one obecne i ważne w całej twórczości Ujejskiego, ale ich liczba i rodzaj nie utrudnia i nie zaburza czytelnikowi w żaden sposób zrozumienia tekstu, nie wprowadza dystansu czasowego, dając jedynie stylistyczny walor podniosłości.

W funkcji stylizacyjnej, dla wyrażenia hieratyczności, stosuje więc poeta wyrazy w archaicznych formach fleksyjnych, np. *-y* w mianowniku l. mn. męskich rzeczowników osobowych twar-dotematowych (np. *syny*), końcówkę *-owie* w rzeczownikach żywotnych, niemęskoosobowych (np.: *jeleniowie*), czy wyrazy w archaicznych formach

dopełniacza l. mn. (np. *mocarzów, ryglów, stróżów*).¹⁹ Wszystkie te stare w zakresie fleksji formy wyrazowe wprowadzane są jednak o tyle, o ile pełnią funkcję poetyzacji, często w pozycjach rymowych i w celach rytmicznych (czyli by uzyskać odpowiednią liczbę zgłosek w wersie).

Wśród wykładników stylizacji archaiczno-hieratycznej zanotowano nieliczne archaiczne elementy leksykalne, np.: *azali* (SW opatruje kwalifikatorem staropolski 'jeśliby, gdyby'; według Ignacego Włodka wyraz dawny, zaniedbany)²⁰, *wrzeciądz* (SL 'łańcuszek krótki u drzwi'; w SWil. i SW brak kwalifikatora; wg Michała Dudzińskiego wyraz niepospolity)²¹, *pomnieć* (SL podaje cytaty z XVI-XVII w.)²², *wnijść* (SL 'wchodzić w co', SWil. i SW brak kwalifikatora), *zasumować* ('zmartwić się' SWil. nieużywany, w SW brak kwalifikatora)²³. Dość często obecne w BW formy archaiczne zastępowane są jednak elementami nowszymi, bardziej zrozumiałymi, np. *cieśń* zamiast *macloch* (SWil. 'wydrażenie rozpadlina' wyraz przestarzały; SW podaje kwalifikator staropolski 'wydrażenie, szpara, szczelina, rozpadlina, dziura'). Jest to zabieg służący uwspółcześnieniu tekstu przy utrzymaniu stylistycznego waloru podniosłości. Znacząca większość archaizmów słownikowych występuje więc w *Pieśni* Ujejskiego na mocy

¹⁹ Zob. *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, red. Z. Florczak, L. Pszczołowska, M. R. Mayenowa, Warszawa 1958, s. 1240.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 12.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 1090.

²² Zob. K. Górski, *Mickiewicz – artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 311.

²³ Najprawdopodobniej wyrazów dawnych, przestarzałych czy wychodzących z użycia jest więcej w analizowanym tekście Ujejskiego, ale ich wartość stylistyczną możemy odczytać jedynie na podstawie opozycji z innymi wyrazami synonimicznymi, ujawnianymi w kontekstach.

licentia poetica, a więc nie ze względu na ich przestarzałość, archaiczność, ale poetyckość. Tę grupę leksykalną rozpatrujemy więc w zakresie celowych zabiegów poetyzacji. Wyraźne odejście od archaizacji nie skutkuje też odejściem od hieratycznego stylu biblijnego, jest to raczej efekt wyborów poetyckich między różnymi wykładnikami hieratyzacji, zwykle właśnie na niekorzyść archaizmów.

Kolejną charakterystyczną warstwą leksykalno-stylistyczną *Pieśni z pieśni* Kornela Ujejskiego są orientalizmy. Elementy obrazowania orientalnego obecne są w utworze w podstawowej funkcji *colour locale* – służą oddaniu kolorytu miejscowego. Obrazowanie orientalne polega głównie na wprowadzeniu do tekstu grupy obcych, egzotycznych nazw własnych i nazw orientalnych realiów²⁴. Orientalizmy służą obrazowaniu egzotycznemu, ale i celom poetyzacji tekstu. W zakresie tekstu romantycznego trudno te dwie funkcje rozdzielić, gdyż obecność w tekście orientalizmów, podobnie jak archaizmów, wynika z romantycznej zasady względności stylu.

W kręgu środków służących oddaniu kolorytu wschodniego w *Pieśni z pieśni* obserwujemy obecność charakterystycznych nazw własnych, nazw zwierząt, roślin i różnorodnych przedmiotów typowych dla regionów Bliskiego Wschodu. Wszystkich leksemów, które uznaliśmy za orientalizmy, jest w tym 35-stronicowym tekście 39 (realizowanych przez 65 wyrazów tekstowych). Spośród nazw własnych i derywatów od nich pochodnych wyróżniliśmy 18 leksemów reprezentowanych przez 28 wyrazów tekstowych. W grupie tej dominują nazwy geograficzne, typu: *Atnan*, *Bether*, *Damasek*, *Gilad*, *Hesbon*, *Jerozolima/Jeruzalem*, *Libanon/Liban*, *Sarona*, *Senira*,

²⁴ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 213, 219-221.

Stermon, nazwy osób, odimienne formy dzierżawcze czy inne derywaty pochodne pojawiają się w tekście wyjątkowo (zannotowano zaledwie cztery leksemy): *Dawidowu*, *Faraon*, *Salomonowy*, *Sulamitka*. Zasadniczo przy wprowadzaniu nazw do swojej *Pieśni* Ujejski jest zgodny z *Biblią* Wujka, choć leksemów tego typu jest u niego nieznacznie mniej (w BW 21 leksemów, 36 słowoform). Zwłaszcza w zakresie osobowych nazw własnych – Ujejski nie przywołuje wprost z imienia postaci Salomona (w BW x3), raz tylko odnajdujemy wyrażenie *Salomonowe nasze weselne* (PS 25). Zestaw tych nazw jest więc raczej stały i tożsamy z *Biblią* Wujka, poeta nie uzupełnia go o nowe. Oryginalność twórcza Kornela Ujejskiego polega tu może jedynie na odstąpieniu w wielu przypadkach od spolszczonej pisowni nazw i zastosowaniu pisowni bliższej oryginalowi lub odwrotnie, spolszczeniu w wyniku zastosowania formy dzierżawczej. Obecny ortografii polskiej łaciński, grecki czy bliski hebrajskiemu zapis wielu spośród nazw własnych znanych i przyswojonych w polszczyźnie (np.: *Damasek* zamiast *Damaszek*, czy *Bether* zamiast *Beter*), a także wyraźnie hebrajska postać nazwy: *Jeruzalem* (bliższe hebr. מִירוּשָׁלַיִם *Jeruszalaim* zamiast łac. *Jerozolima*) sprzyja stylizacji mającej wyeksponować orientalność, egzotyzm opisywanej rzeczywistości. Ten typ stylizacji przez powrót do postaci oryginalnej czy zbliżonej do oryginału obecny jest także w innych grupach leksykalnych – w nazwach zwierząt: *gazella*, czy innych: *baldachin*, *safir* oraz *aloës*. Zabieg odwrotny, polegający na częściowym spolszczeniu brzmienia określenia w wyniku tworzenia formy dzierżawczej, zwykle dotyczy nazw mniej znanych, nie pozbawia ich to więc cech orientalizmu, np. *Engeddyjski* (w BW *Engaddi*). W zakresie nazw roślin można wymienić np.: *cedr*, *cyprys*, *figę*, *granat*, *palnę*, wśród nazw

zwierząt znajdują się np. *gazella* i *lew*, a w odniesieniu do różnych przedmiotów są to np.: *aloës*, *baldachin*, *balsam*, *kadzidło*, *kalmus*, *mirrę*, *safir*, *srebrnik*, *szafran*. Obecność niektórych wyrazów jest zgodna zarówno z hebrajskim tekstem biblijnym, jak i *Biblią* Wujka, niektóre wprowadza Ujejski sam. Zamiast obecnych w BW wyrazów *olejek nawyborniejszy* czy *wonność olejków* – u Ujejskiego znajdujemy wyrażenia *wonny balsam* czy *balsamu woń*; zamiast biblijnego fragmentu *Poprzysięgam was [...] przez sarny i jelenie* Ujejski wprowadza: *Oto zaklinam na piękność gazelli*. Czasem obecność orientalizmu jest w ogóle rozszerzeniem, dopełnieniem tekstu biblijnego, np. wyrażenie *baldachin rozpięty* nie ma wcale odpowiednika w BW. Bywa, że autor dokonuje transpozycji jednych orientalizmów na inne, np. zamiast obecnych w BW nazw: *spikanard* i *szafran*, *kasja* i *cynamon* (wg SL *spikanarda* ‘gatunek lawendy’, *szafran* ‘khucharzka barba ob. barwa’, *kassya* ‘drzewo indyjskie w lekarniach bardzo użyteczne’, *cynamon* ‘drzewo rosnące na wyspie Cejlon, z którego mamy korę tymże imieniem zwaną’; SW ‘cynamon pachnący a. kasja’) wprowadza poeta *cyprys* i *szafran*, *kalmus* z *kadzidłem* (wg SL *cyprys* ‘rodzaj rośliny, którego gatunki są drzewa’, ‘W krainach gorących z korzeni cyprysowych zbierają żywicę’, w SW z kwalifikatorem bot.; *kalmus* SL ‘tatarskie ziele’, SW bot. p. ajer; *kadzidło* SL i SW ‘żywica wonna’). Niezależnie od dokonanych zmian wszystkie leksemy wprowadzone są na podstawie ich związku z egzotyką i asocjacji z intensywnym zapachem. Z niektórych leksemów z grupy orientalizmów Ujejski jednak rezygnuje, stosując inne zabiegi także mające na celu utworzenie klimatu niezwykłości lub tajemniczości, np. zamiast obecnego w BW wyrazu *mandagora* Ujejski wprowadza wyrażenie *zaczarowany kwiat*. Cza-

sem rezygnacja z orientalizmu ma motywację rytmiczną i rymotwórczą, np. zamiast obecnego w BW wyrazu *lektyka* (SL ‘nosze w postaci krytego krzesła’), Ujejski wprowadza do tekstu potoczny wyraz *krzesło*, jednocześnie jakby dla równowagi zamieniając występujący w BW neutralny wyraz *drzewo* orientalnym *cedr* we fragmencie:

Uczynił sobie swe krzesło
Król z cedru libańskiej góry
Na srebrnych słupach się wzniesło,
Zalśniło tronem z purpury
[PS, s. 25]

W tekście Ujejskiego znajdują się jednak także pewne drobne niekonsekwencje w wiernym oddawaniu realiów biblijnych, jak choćby zmiana obecnego w BW wyrażenia *w wozach faraonowych* (w Wulgacie *in curribus pharaonis*, łac. *currus* ‘wóz, zaprzęg’) na: *kolasa złocona / Co pociąga faraona*. Wyraz *kolasa* (w SL ‘wóz chłopski wiejski’, w SWil. ‘wóz chłopski’, ‘zły, stary powóz’, w SW ‘powóz’ z cytatami z Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego wskazującymi na konotacje bogactwa i wspaniałości obok ‘wóz chłopski, wiejski’) użyty został przez Ujejskiego ze względów semantycznych – *kolasa* jest pojazdem bogatszym niż zwykły wóz (SL ‘Komisarz nie ma mieć więcej ekipażu nad kolaskę i wózek, w kolasce cztery, w wózku koni dwa. Kras. Pod. 2’). I choć wyraźne pozytywne konotacje znajdujemy dopiero w niektórych kontekstach w *Słowniku warszawskim*, musimy przyjąć, że porównanie piękna Sulamitki do *kolasy złoconej* wynika z rozumienia wyrazu *kolasa* w pewnej opozycji do wyrazu *wóz*, jako pojazdu bogatszego i szlachetniejszego. Poza tym anachronicznym umieszczeniem *kolasy* (*kolasa* jest typowym pojazdem na Rusi i Kresach Wschodnich w XVI-

XIX w.) w porządku przestrzennym i czasach Salomona, Ujejski dość wyraźnie dba o utrzymanie biblijnego kolorytu wschodniego, zgodnie z romantyczną zasadą *colour locale*.

W zakresie innych, charakterystycznych dla stylu biblijnego cech *Pieśni nad pieśniami* Ujejski nie jest tak konsekwentny, jak w stosunku do orientalizmów. Elementy stylu biblijnego podlegają częstokroć w utworze Ujejskiego modyfikacjom albo autor zupełnie z nich rezygnuje, zastępując elementami stylu potocznego. Bardzo wyraźne odejście od biblijnej konwencji stylistycznej widoczne jest w stałym dążeniu poety do zmiany typowych dla Biblii konstrukcji nominalnych na werbalne, np. zamiast biblijnego *postawili mię stróżem* jest konstrukcja *pilnować wysła-li*; zastępowania wyrażen peryfrastycznych pojedynczymi wyrazami, np. zamiast *synowie matki mojej – bracia*, czy rezygnacji z całych charakterystycznych fragmentów biblijnych, np. *Wstań, śpiesz się, przyjaciółko moja, / gołę-bico moja, piękna moja, / a przyjdzi*, na rzecz konstrukcji uproszczonych: *Chodź o piękna! chodź o miła!* Zanotować można także wyraźnie mniejszą frekwencję lub całkowity brak obecnych w Biblii i kluczowych, a nawet stanowiących pewien znak rozpoznawczy tekstu *Pieśni nad pieśniami* takich leksemów, jak: *oblubienica* (w PS x1, w BW x6), *przyjaciółka* (w PS brak, w BW x9), *miły* (w PS x18, w BW x35); *dusza* (PS x1, BW x7) (Warzecha 1988: 154-155)²⁵. Dotyczy to także charakterystycznych wyrażen

²⁵ J. Warzecha zwraca uwagę na częstość użycia w *Pieśni nad pieśniami* wymienionych leksemów, będących „prawie wyłączną własnością tego utworu (np. ra'ja – przyjaciółka 1,9.15; 2,2.10.13; 4,1.7; 5,2; 6,4; Sdz 11, 37; 'ahoti kalla – siostró ma, oblubienico 4,9.10.12; 5,1), zob. J. Warzecha, *Pieśń nad pieśniami*, w: *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych*, pod red. J. Frankowskiego, t. 7: *Pieśni Izraela: Pieśń nad pieśniami, Psalmi, La-*

i zwrotów biblijnych, których Ujejski zdaje się unikać, np. brak w PS biblijnego zwrotu: *miłuje dusza moja* (w BW sześciokrotnie), tylko raz wprowadza Ujejski podobną w wymowie frazę *dusza ku niemu lgnie*, PS 34. „W tekstach literackich dla celów stylizacyjnych najczęściej wykorzystywane są elementy najbardziej wyraziste, mające największą frekwencję, powtarzające się we wszystkich tłumaczeniach”.²⁶ Jest to przede wszystkim typowa dla Biblii frazeologia i słownictwo, cechy składniowe i środki artystyczne. W *Pieśni z pieśni* Ujejskiego wyraźnie jednak widać, że poeta rezygnuje z wielu bardzo wyrazistych cech stylu biblijnego realizowanego przez *Pieśń nad pieśniami* w przekładzie Jakuba Wujka.

Wiele tego typu zmian obecnych w *Pieśni* Ujejskiego względem kanonicznego tekstu Biblii, a także w tłumaczeniu księdza Jakuba Wujka, motywowanych jest inną, założoną przez poetę, strukturą tekstową. Kornel Ujejski zrezygnował bowiem z biblijnego układu wersyfikacyjnego na rzecz regularnych, numerycznych form wierszowych. Każda z pieśni, wydzielona przez poetę poprzez tytuł i inny układ rytmiczny, jest wierszem o regularnym układzie sylabicznym z konsekwentnie wprowadzanymi rymami w klauzulach wersów. Są to pieśni ze strofami ośmiowersowymi, czterowersowymi, a czasem w formie dystychów, regularne sześciogłoskowce, ośmiogłoskowce, a czasem dwunastogłoskowce ze średniówką po sześciu sylabach. Wiersze sześciogłoskowe i dwunastogłoskowe (typ 6+6) są najczęściej spotykane w poezji ludowej²⁷, co tłumaczy ich przewagę w *Pieśniach*, rozumianych jako zbiór *ludomentalcje*, oprac. A. Strus, J. Warzecha, J. Frankowski, Warszawa 1988, s. 46.

²⁶ D. Bienkowska, *Polski styl biblijny*, Łódź .2002, s. 21.

²⁷ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, s. 340, 342.

wych pieśni weselnych. Jest wiele metrycznych układów wierszowych, bo z wielu pieśni złożył Ujejski swą *Pieśń z pieśni*, wszystkie wykazują jednak daleko idącą konsekwencję i dbałość poety o formę rytmiczno-brzmieniową tekstu. Układy metryczne, choć istotne w kształtowaniu formalnym *Pieśni z pieśni*, nie są przedmiotem niniejszej analizy, należało o nich jednak wspomnieć, gdyż to one w dużej mierze zdeterminowały, jak można wnosić, dobór elementów ukształtowania leksykalno-stylistycznego tekstu. Skrócenie lub wydłużenie wersów biblijnych w określonych celach rytmicznych skutkowało zmianami składniowymi i leksykalnymi. Czasem składnia podlegała uproszczeniu, a leksyka poetycka zastąpiona została słownictwem z rejestru potocznego: *O zejdź! i bądź moją / Opuść Libanon* (PS 28) zamiast *Pódźże z Libanu, oblubienico moja, / pódź z Libanu, pódź: / będziesz koronowana z wierzchu Amana*, (BW 1294), *Nad słodycze wina, / Nad balsamu woń, / Milsze są twe piersi*, (PS 28) zamiast *Jako piękne są piersi twoje, / siostró moja, oblubienico! / Piękniejsze są piersi twe niż wino, / a wonność olejków twoich / niż wszystkie wonności* (BW 1294). Czasem biblijny fragment podlegał amplifikacji, rozbudowany o całe dodatkowe układy stroficzne, a leksykę potoczną zastąpiono w nim poetyzmami różnego rodzaju. Jako przykład działań amplifikacyjnych poety można przywołać następujące fragmenty tekstu zestawione z BW: *Dwojgiem bliźniąt u Gazelli / Są twe piersi; – słońską kością, / Dumną wieżą jest twa szyja / Srebrną bijąca jasnością* (PS 40) w miejsce *Dwie piersi twoje / jako dwoje małych bliźniąt sarnich. / Szyja twoja jako wieża z kości słoniowej* (BW 1298) lub *Oczy twoje jak Hesbonu / Zwierciadłem kryte sadzawki / Gdy przy bramie córki miasta / W różne igrają zabawki* (PS 40) zamiast *Oczy twoje jako*

*sadzawki w Hesebonie, / które są przy bramie córki
mnóstwa* (BW 1298).

Zjawisko to zaobserwować można także w zakresie pojedynczych leksemów, np. zamiast obecnego w BW *oznajmijże* poeta wprowadza, krótszy, obdarzony większą ekspresją rozkaźnik, ale jednocześnie neutralny stylistycznie *powiedz*, zamiast *śniada* – używa konsekwentnie leksemu *czarna*, a zamiast *prawica: prawica jego obłapi mię*, BW, s. 1291 – znajdujemy wyrażenie *prawa ręka: W pół mnie objął prawą ręką*, PS, s. 20. Czasem Ujejski jedynie częściowo osłabia stylizację poetycką poprzez zmniejszenie liczby wykładników poetyckości, np. *jagody lica twego* z BW (zarówno *jagody*, jak i *lica* wg SL mają walor poetycki²⁸; podobnie w SB, s. 150²⁹: ‘lica jest wyraz szlachetniejszy i więcej używany’ oraz ‘niektórzy nazywają policzki jagodami, tylko poetyczną przenośnią od jagod rumianych, fruktowych’) oddaje przez *Twoje lica*, a więc z jednym tylko poetyzmem.

Przykładem zjawiska odwrotnego, czyli większej poetyzacji odpowiednich fragmentów biblijnych, jest np. zmiana wyrażenia przyimkowego *po górach* na poetyckie metaforyczne wyrażenie: *po wyżynach witych z chmur*, wyrażenia *królewskie obicie na skóry Salomonowe*, czy wprowadzenie wymienionego już wyrażenia *kolasa złocona* zamiast biblijnego *w wozach faraonowych*. W *Pieśni* Ujejskiego zaobserwować można także właściwe dla romantyzmu elementy obrazowania tajemniczego (zamiast *do piwnicy winnej – w tajemne winnic zakręty*), nostalgicznego (zamiast *głos synogarlic – synogarlic tęskny*

²⁸ SL – S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1-6, Lwów 1807-1814.

²⁹ SB – skrót do wydania: K. Brodziński, *Dzieła*, T. 9: *Synonimy*, Wilno 1844.

śpiew) czy oksymoronicznego (zamiast *mdleję od miłości* – *mdleje miłości męką*). Samych poetyzmów stylistycznych w *Pieśni* Ujejskiego nie jest zbyt wiele, ale nie jest ich też wcale tak wiele w *Pieśni nad pieśniami* w tłumaczeniu Wujka. Znajdujemy, co prawda, takie leksemy, jak: *dziewica* (Brodziński określa jako używany w stylu wyższym SB, s. 243; w SWil. i SW brak kwalifikatora), *krynica* (SWil. i SW brak kwalifikatora), *lica/lice* (SB, s. 150: ‘jest wyraz szlachetniejszy i więcej używany’; w SWil. i SW brak kwalifikatora), *niewiasta* (w SW i SWil. brak kwalifikatora; Andrzej Polsfus określa jako wyraz szlachetniejszy niż *kobieta*³⁰), *szata* (SB, s. 264 ‘wyraz *szata*, używa się już tylko w stylu wyższym i poetycznym’), *winograd* (Michał Abraham Trotz kwalifikuje jako wyraz poetycki a. oratorski³¹), *zmaza* (SWil. *figurycznie* ‘nieczystość, plugawość’, wg SW wyraz staropolski), ale są to dość typowe stylistyczne środki poetyckie. Czasem w funkcji poetyckiej pojawiają się także indywidualizmy Ujejskiego, np. *słoński* w wyrażeniu *słońska kość* (w SL, SWil. znajdujemy tylko przymiotnik *słoniowy* i wyrażenie *kość słoniowa*), *rozynowy*: *Sypcie kwiaty rozynowe*, PS, s.20 w znaczeniu ‘rózany’ prawdopodobnie od łac. *rosa* (brak poświadczeń w SL, SWil.). Obok słownictwa o wyraźnym nacechowaniu stylistycznym, obecne są w tekście także poetyzmy semantyczne, czyli leksyka nazywająca szlachetne kamienie, kosztowne materiały, przedmioty piękne i cenne, leksyka związana z pojęciem światła oraz inne wyrazy obdarzone cechą poetyckości ze względu na swoje znaczenie i jako takie powtarzane przez poetów różnych epok³². Będą to np.: *koral* (w porównaniu: *twarz jak koral, jak pęknięty /*

³⁰ Zob. *Ludzie oświecenia* ..., op. cit., s. 499.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 113-115.

³² T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka*..., op. cit., s. 73.

W środku owoc granatowy, s. 27), *marmur* (w porównaniu: *Postać jego rosła, dumna. / Jako cedr libańskich gór, / Jako marmuru kolumna / Co się wznosi aż do chmur*, s. 34), czy typowy element obrazowania romantycznego – *księżyc* (*Któż to jak księżyc promienny*, s. 38). Poetyzacja w *Pieśni* Ujejskiego, podobnie jak w pierwowzorze biblijnym, nie wyrasta z dużego nagromadzenia wyrazów o wyraźnym poetyckim walorze stylistycznym, ale jest wynikiem szczególnej łączliwości poetyckiej leksemów, głównie metaforyzacji (*serce swą źrenicą / Czuwa* PS, s. 32), a zwłaszcza rozległych i kunsztownych porównań. Warto na koniec przytoczyć dłuższy fragment *Pieśni z pieśni* Ujejskiego wyraźnie obrazujący najważniejsze z omówionych cech leksykalno-stylistycznych:

Pięknie w chodzie są w sandałach
Twoje stopy obrócone,
Zda się jakby były stawy
Ręką rzeźbiarza toczone.

Jako czasza zawsze pełna
Kwiatem dokoła okryta.
Jak pszenica lilją strojna
Jest twa postać wstęgą zwita.

Dwojgiem bliźniąt u Gazelli
Są twe piersi; — słońską kością,
Dumną wieżą jest twa szyja
Srebrną bijąca jasnością.

Oczy twoje jak Hesbonu
Zwierciadłem kryte sadzawki.
Gdy przy bramie córki miasta
W różne igrają zabawki.

Nos twój jak wieża libańska
Która patrzy ku Damasku.
Głowa twoja jako karmel.
A warkocz w purpury blasku.

O! tyś piękną nad pięknemi,
Palma nie tak wyniesiona,
Sznurek pereł na twych piersiach
Jak bogatych winnic grona

[PS, s. 40-41]

Jak wynika z powyższych rozważań i przytoczonego fragmentu, *Pieśń z pieśni* Ujejskiego wykazuje wszelkie cechy tekstu harmonicznie łączącego stylistykę księgi biblijnej z zasadami stylu romantycznego. Wydaje się, że głównym celem poety było oryginalne przekształcenie pierwowzoru ściśle powiązanego z Biblią, choć zawsze w takich granicach, aby był on rozpoznawalny. Przekształcenia stylistyczne polegają na odstąpieniu od głównych cech stylu biblijnego, a pozostawieniu tych, które utrzymują asocjacje kulturowe (semickie) pieśni miłosnej. Poeta podkreślił więc zmysłowość wschodniego obrazowania, poprzez szczególną dbałość o liczne orientalizmy i inne elementy leksykalne wyraźnie osadzające tekst w przestrzeni winnic i królewskiego przepychu. Konsekwentnie przejął cały repertuar niezwykle plastycznych porównań, unikając jednocześnie kojarzonych z językiem Biblii semityzmów, charakterystycznych konstrukcji nominalnych czy peryfraz. Uniknął wielości archaizmów jako szczególnej cechy stylu religijnego, próbując uwolnić tekst od kontekstu religijnego i uwspółcześić go. Obecność wykładników archaizacji warunkowana jest ich zrozumiałością dla czytelnika i dodatkowym walorem poetyckim, nie służy więc wprowadzeniu dystansu czasowego, ale uwzniośleniu.

W utworze Ujejskiego widać także ciekawą tendencję do

równoważenia elementów potocznych i poetyckich. Poeta wyraźnie w niektórych fragmentach zastępował elementy poetyckie potocznymi, rezygnując zwłaszcza z charakterystycznej dla Biblii repetycji epitetów czy całych fraz, wprowadzał formy prostsze, bardziej dynamiczne, a przez to ekspresywne i naturalniejsze dla formy dialogu. W innych fragmentach – przeciwnie, pojawiają się zabiegi poetyzacyjne w miejscach, w których Biblię cechuje potoczność. Ta dodatkowa, można powiedzieć, poetyzacja jest jednak szczególna, bo silnie zakorzeniona w stylu romantyzmu z całym repertuarem środków odwołujących się do poetyki tajemniczości i nastrojowości związanej z leksyką światła (księżyc, rozniecać, przyświecać, mrok, itp.). Omawiany proces jest o tyle interesujący, że charakterystyczny w romantyzmie obraz miłości platonicznej został w nim zderzony ze wschodnią zmysłowością, którą poeta niejednokrotnie próbuje wysubtelnić. Dokonuje tego przez zastąpienie leksemów będących semityzmami ich ekwiwalentami semantycznymi, co wyraźnie widać w zmianie biblijnego fragmentu: *bo lepsze są piersi twe nad wino* BW, s. 1289 na *Twa miłość słodsza nad wino* PS, s. 13 lub w opuszczeniu fragmentów wprost mówiących o zmysłowej namiętności Sulamitki: *żywot mój zdrzął na dotknięcie jego*, BW, s. 1295). Zmysłowość orientalna uzyskuje także pewien psychiczny rys postaci poprzez przypisanie Sulamitce dodatkowych, nieobecnych w analogicznych fragmentach biblijnych cech psychicznych, np. smutku, zadumy, lęku. *Pieśń z pieśni* Ujejskiego, choć pochodzi z biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, stała się romantycznym zbiorem pieśni miłosnych, z jednej strony wysubtelnionym i zaadaptowanym dla czytelnika przyzwyczajonego do estetyki romantyzmu, z drugiej strony pełnym przepychu wschodniego kolorytu.

5. LIRYCZNA SUBLIMACJA SULAMITKI W *PIEŚNI Z PIEŚNI* KORNELA UJEJSKIEGO³³

Analiza językowego obrazu Sulamitki w *Pieśni z pieśni* Ujejskiego³⁴ warunkowana jest dosłownym rozumieniem tekstu i choć umieszczamy go na szerokim tle tradycji biblijnej, tłumaczeń i komentarzy, interesuje nas, podobnie jak Ujejskiego³⁵, jedynie *sensus obvius* utworu. *Pieśń z pieśni* to poemat miłosny złożony z poszczególnych pieśni, opiewający miłość Oblubienicy i Oblubieńca.

Główna postać poematu – Sulamitka, oprócz pewnych cech realistycznych, zgodnych z naszym wyobrażeniem wyglądu młodej kobiety z Galilei, posiada wiele rysów wynikających z idealizującego spojrzenia Oblubieńca, a wyrażonych konwencjonalnymi środkami miłosnej poezji hebrajskiej. Ujejski, dokonując parafrazy pieśni biblijnej, musiał w głównym zrębie ukształtowania językowego w tym obrazowaniu trwać, choć jego własna wizja poetycka czy też stylistyka romantyczna znalazły odzwierciedlenie w tekście.

³³ Niniejszy rozdział jest wersją rozszerzoną i uzupełnioną artykułu: D. Szagun, „Piękna nad pięknymi”. *Językowy obraz Sulamitki „Pieśni z pieśni” Kornela Ujejskiego*, w: „Filologia Polska” 2009, t. 4, s. 327–337.

³⁴ K. Ujejski, *Pieśni Salomona*, Poznań 1846 (dalej skrót PS).

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 7-10.

W *Pieśni z pieśni* Ujejskiego znajdujemy liczne bezpośrednie odwołania do piękna bohaterki poematu, zwykle wzmocnione przez formę wykrzyknienia, powtórzenie lub porównanie do innych kobiet: *Jakieś piękna!* (PS, s. 19); *Jakżeś piękna! jakżeś piękna!* (PS, s. 23); *O piękna nad wszystkie niewiasty* (PS, s. 16). Na ogół zawołania pełne zachwyty dotyczą całej sylwetki, która zwłaszcza poprzez odwołania do atrybutów królewskość uzyskuje wymiar doskonałości: *Tyś piękności tron* (PS, s. 28). Od jej całościowego wizerunku uwaga przenoszona jest na poszczególne elementy fizjonomii Sulamitki, przymioty fizyczne, atrybuty piękna, np. *Pełne wdzięku lica twe* (PS, s. 22). Jednocześnie należy jednak pamiętać, że „takie pojęcia jak serce, dusza, ciało, duch, ale też ucho i usta, ręka i ramię są w hebrajskiej poezji nieraz zamiennie. W paralelizmie członów mogą one zamiennie, tak łatwo jak zaimki, stać za całego człowieka”³⁶.

Piękność Sulamitki jest szczególna, gdyż jest ona *piękna nad pięknymi* (PS, s. 33). Jej postać poprzez superlatyw zostaje wywyższona i postawiona jako wzór piękna. Ujejski wprowadza tę formę superlatywną niezależnie od tekstu biblijnego, w którym odnoszona jest ona nie do dziewczyny, ale do całej pieśni (*Szir Haszirim* ‘Pieśń nad pieśniami’). Jest to o tyle znaczące, że ten środek językowy (choć częsty w tekstach biblijnych) w języku polskim stosowany jest zwykle w kontekście religijnym w odniesieniu do osób boskich, najwyższych (*Bóg bogów, Pan panów, Król królów*) czy podmiotów najświętszych (*święte świętych*), szczególnych wartości (*prawda prawd*) i rzeczy

³⁶ H. W. Wolff, *Antropologie des Alten Testaments*, München 1973, s. 22, podają za: T. Brzegowy, *Psalmy i inne pisma*, Tarnów 1999, s. 205.

ostatecznych (*wiek wieków*)³⁷. W ten sposób dziewczyna dzięki swemu pięknu może się równać z wartościami najwyższymi w sakralnej sferze doskonałości. Główną cechą bohaterki jest więc szczególny typ urody podkreślany przez licznie występujące leksemy typu: *piękny* (x16), *piękność* (x4), *pięknie*, *krasa*, *pyszny* ‘pełen przepychu’, *rozkoszny*, *wdzięczny*, *wdzięk* (x3). Wyrazy te są w tekście wzmocniane szczególnym sąsiedztwem leksykalnym o funkcji intensyfikacyjnej np.: *W najwyższej wdzięku ozdobie* (PS, s. 17), *Pełne wdzięku* (PS, s. 22) lub przez porównania, np.: *Piękne jak synogarlice* (PS, s. 17), *Piękna jako słońca blask* (PS, s. 38), *pyszna jak orszak wojenny* (PS, s. 38).

Podobnie jak w kanonicznym tekście biblijnym Ujejski nie nadużywa imienia bohaterki, trzykrotnie pojawia się ono jedynie w tytułach poszczególnych pieśni, wskazując przez to na nią jako ich autorkę, uczestniczkę miłosego dialogu. Tylko raz antroponim użyty został bezpośrednio w tekście w formie wykrzyknienia: *Sulamitko! – piękne dziecię* (PS, s. 39). Imię *Sulamitka*, *Szulamitka* jest żeńską formą pochodzącą od *Szelomo* ‘Salomon’, *Szelomit* ‘należąca do Salomona’, oznacza ‘zdrowa, cała, spokojna’. Jednocześnie istnieją przesłanki do utożsamiania jej z piękną dziewczyną z *Szunam*, *Szulam* wymienioną w Biblii (1Kr 1,3)³⁸. Imię *Sulamitki* poprzez liczne nawiązania kulturowe do biblijnej *Pieśni nad pieśniami* niesie asocjacje piękna, konotuje przyjemne doznania zmysłowe wpływające

³⁷ Por. J. Krzyżanowski, *Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 84-87; J. Łoś, *Uwagi do Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 87-89; D. Szagun, *Biblijny genitivus partitivus czy forma superlatywu w poezji Norwida?*, „Język Polski” 2002, z. 1, s. 17-20.

³⁸ Zob. O. Keel, *Pieśń nad pieśniami: biblijna pieśń o miłości*, przekł. B. Mrozewicz, Poznań 1997, s. 238.

z miłości. Adekwatność nazwa – desygnat (czyli swoiste relacje tożsamościowe) żywa jest w religii, a wraz z całym porządkiem religijnym judeochrześcijańskim wkracza także w język religijny polskiej odmiany etnicznej. Imię *Sulamitka* byłoby wtedy swoistą metonimią *pięknej nad pięknymi*. „Istnieje szeroko rozpowszechnione przekonanie, że imię jest pewną siłą, powiązaną z osobą tego, który owo imię nosi”³⁹. Widoczne jest to także w obrazowaniu oblubieńca, do którego bohaterka zwraca się następującymi słowami: *Wonnym balsamem twe imię* (PS, s. 13). Imię ukochanego zrównane zostało z bohaterem, z jego sławą, która rozprzestrzenia się jak „zapach rozlanego wonnego olejku i pobudza miłość młodych kobiet”⁴⁰.

W przeciwieństwie natomiast do polskiego tekstu biblijnego w tłumaczeniu Wujka Ujejski unika charakterystycznego nazywania bohaterki *przyjaciółką*. Wyraz ten nie pojawia się w *Pieśni z pieśni* ani razu (w BW⁴¹ występuje natomiast dziewięciokrotnie). Leksem *przyjaciółka* (hebr. *ra’ja*) jako nazwanie partnerki w rozumieniu hebrajskim oznacza ‘z kimś się zadawać (przestawać)’⁴². Zamiast charakterystycznego, będącego swoistym toposem biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, wyrażenia *przyjaciółko moja* wprowadza Ujejski zwroty bezpośrednie, zaimki osobowe, dzierżawcze lub inne wyrażenia, zwykle typowe dla polskiej (w tym zwłaszcza romantycznej) poezji miłosnej, typu: *moja dziewczyna, moja miła*. I tak zamiast biblijnego fragmentu *Jako lilia między cierniem, / tak*

³⁹ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 68.

⁴⁰ O. Keel, *op. cit.*, s. 62.

⁴¹ BW – *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 75.

przyjaciółka moja między córkami (BW, s. 1290) znajdujemy *Cierniem są córki Syonu / Przy mojej dziewczynie* (PS, s. 19); zamiast *Wstań, śpiesz się, przyjaciółko moja / gołębico moja, piękna moja* (BW, s. 1291) jest *Chodź o piękna! chodź o miła!* (PS, s. 21); a zamiast *Otoś ty piękna przyjaciółka moja / otoś ty jest piękna* (BW, s. 1290) obecne jest u Ujejskiego krótkie zawołanie *Jakieś piękna!* (PS, s. 18). Zabieg ten miał prawdopodobnie na celu uniknięcie jednoznacznie kojarzonych z językiem Biblii charakterystycznych konstrukcji nominalnych i stworzenie świeżego i naturalnego języka miłosnego dialogu. Jak pisze D. Bieńkowska „We wszystkich XVI-wiecznych przekładach jako odpowiednik łacińskiego *amica* najczęściej użyty został wyraz *przyjaciółka*”⁴³, co podyktowane było zarówno jego nacechowaniem stylistycznym, szczególnie częstym występowaniem w tekstach o charakterze religijnym, jak i duchowo-platonicznym pojmowaniem miłości⁴⁴. Bezpośrednie wyrażenie *moja dziewczyna*, wskazuje na wyłączość i intymność pozbawioną religijnej wzniosłości, natomiast wielokrotne odwołanie się do *piękna* wydaje się powracać do konkretnej zmysłowości oryginału. Oprócz wspomnianego leksemu *przyjaciółka* w funkcji nazywania podmiotu pojawiają się następujące wyrazy:

dziewczyna (x2) – *Cierniem są córki Syonu / Przy mojej dziewczynie* (PS, s. 19), *Dane miłemu w pucharze / Twój oddech spijam dziewczyno* (PS, s. 41);

gołębica (x6, znaczenie przenośne) – *Gołębico wklęsłych skał* (PS, s. 22), *Puść mnie siostró, gołębico* (PS, s. 32);

⁴³ D. Bieńkowska, *Określenia bohaterów w polskich przekładach „Pieśni nad pieśniami”*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, t. XLIV, 1999, s. 6.

⁴⁴ Por. *ibidem*, s. 8.

jedynaczka (x1) – *Tyś u matki jedynaczka / U mnie gołębica* (PS, s. 37);

miła (x6, przymiotnik podlegający tu substantywizacji) – *Chodź o piękna! chodź o miła!* (PS, s. 21), *Już nadchodzę miła* (PS, s. 30);

siostra (x2) – *Puść mnie siostró, gołębico, / Pełny rosy jest mój włos* (PS, s. 32).

W porównaniu do Wujkowego tłumaczenia tekstu biblijnego nazw tych jest dużo mniej, w parafrazie Ujejskiego dominują bezpośrednie zawołania i zwroty oblubieńca do Sulamitki, zdania są krótsze, bardziej dynamiczne. Jedynie też leksem *siostra* odwołuje się do konotacji pokrewieństwa dusz, przyjacielskiej miłości, pozostałe określenia zrywają w znacznym stopniu z utrwalonym w tradycji nazywaniem Sulamitki przyjaciółką. Język poetycki Ujejskiego charakteryzuje się większą zwięzłością, poeta chętniej posługuje się skrótami myślowymi. I tak na fragment złożony z czterech wezwań, będących połączeniem rzeczownika lub przymiotnika z zaimkiem dzierżawczym *moja*:

Otwórz mi, siostró moja,
przyjaciółko moja, gołębico moja,
niepokalana moja,
[BW, s. 1295]

przypada jeden wers uproszczony do dwóch rzeczowników w wołaczcu: *Puść mnie siostró, gołębico* (PS, s. 32). Ujejski opuścił zarówno wyrażenie *przyjaciółko moja*, jak i zdecydowanie nacechowane religijnie w polszczyźnie określenie *niepokalana*.

Kierunek i struktura opisu Sulamitki zgodne są z konwencjami biblijnymi, przebiegają od opisu ogólnego do szczegółów w porządku wertykalnym, od góry, czyli głowy,

twarzy, przez szyję i piersi po stopy. Schemat ten jest powtarzany kilkakrotnie, każdorazowo skierowany na coraz to nowe elementy: oczy, usta, włosy, zęby lub różne detale ich wyglądu czy symbolicznych znaczeń. Cały językowy obraz urody Sulamitki uzyskujemy z licznych cząstkowych opisów dokonywanych zarówno z perspektywy ukochanego, jak i samej bohaterki. Złożoność spojrzenia na urodę dziewczyny pogłębia dodatkowo fakt, że „twórcy poematów miłosnych nie zamierzają podać realistycznych konturów ciała osoby ukochanej. W ich obrazowości należy raczej widzieć środki do obudzenia uczuciowości zgodnej z tą, jakiej doświadcza zakochany, kiedy ogląda pełnię doskonałości swej ukochanej [...]”⁴⁵.

Sulamitka jako pierwsza ujawnia charakterystyczną cechę swego wyglądu, mówiąc: *czarnam ci ja czarna (...) Jak barwa, co zdobi / Namioty cedrowe, Jak ściana owita / W królewskie obicie* (PS, s. 15). Co ciekawe, wiele tłumaczeń podaje w tym fragmencie obok albo zamiast przymiotnika *czarny*, który tu wyjątkowo pojawia się w neutralnym znaczeniu, przymiotnik *śniady*. U Ujejskiego takiego złagodzenia semantycznego nie obserwujemy, zasygnalizowany przez przymiotnik *czarny* – ciemny, *śniady* kolor skóry uzyskuje waloryzację pozytywną i konotuje piękno dopiero w kontekście zastosowanych porównań do *namiotów cedrowych* i *królewskiego obicia* (PS, s. 15). Konotacja kolorystyczna współistnieje z asocjacjami bogactwa, luksusu i zapewne piękna królewskich tkanin. Ujejski wprowadza tu jednocześnie pewne uproszczenie względem tekstu biblijnego, powołując się na bliższe zwykłemu odbiorcy skojarzenia czerni z kolorem drzewa cedrowego. Nie cedr jednak *de facto* występuje w biblijnym wyrażeniu *namioty Cedar* (BW, s. 1289),

⁴⁵ T. Brzegowy, *Psalmy...*, *op. cit.*, s. 205.

ale nazwa plemienia Kedar, dzikiego i tajemniczego ludu Beduinów. Czarne namioty Kedaru oprócz barwy przywołują więc także asocjacje dzikości i tajemniczości, których romantyczny poeta tu nie zaakcentował, być może z obawy, że dla nieobeznanego z kulturą wschodnią czytelnika pozostaną pustym, nieodgadnionym znakiem. Podobny zabieg obserwujemy przy opisie oblubieńca, gdzie biblijne *grono cypru* (BW, s. 1290) zamienia Ujejski na *kwiat winogradów* (PS, s. 18), bliższy doświadczeniom i wyobrażeniom polskiego czytelnika. Anachroniczność względem tekstu biblijnego, a w konsekwencji znamię poetyki Ujejskiego wprowadza wyraz *winograd* ‘winorośl’ w SD (s. 1112)⁴⁶ kwalifikowany jako przestarzały; u Trotza – wyraz poetycki albo oratorski⁴⁷.

W opisach Sulamitki jako główny środek poetyckiego wyrazu dominuje porównanie, podobnie jest w pierwszym opisie ukochanej wypowiedzianym przez oblubieńca:

Jako kolasa złożona
Co pociąga Faraona.
Tak klejnoty lśnią na tobie.

[PS, s. 17]

Przepych i blask, lśnienie klejnotów, którymi ozdobiona jest Sulamitka, porównane zostały do królewskiego bogactwa faraona. W tym fragmencie znów dokonał poeta pewnego przesunięcia semantycznego, unikając trudnego i czytelnego dopiero na tle rzetelnej wiedzy o dawnej

⁴⁶ SD - *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1967, t. 9.

⁴⁷ Zob. Z. Florczak, L. Pszczołowska, M. R. Mayenowa, *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, Warszawa 1958, t. 3, s. 1067; Por. też J. Brzeziński, *Jeden drobiazg ze słownictwa słowiańskiego: winograd*, „Studia i Materiały. Filologia Rosyjska” 1986, pod red. W. Wilczyńskiego, Zielona Góra, z. 5, s.113-115.

kulturze hebrajskiej porównania samej dziewczyny do zaprzęgu, czy wprost klaczy wśród rumaków bojowych faraona⁴⁸. Biblijny obraz został w parafrazie romantycznej spłaszczony i uproszczony do przepychu ozdób, czyli ogólnego postrzegania sylwetki Sulamitki jako atrakcyjnej wśród bogactwa klejnotów: *Mocniej twa szyja przyświeca, / Niżli klejnot co roznieca / Przepyszne perły korony* (PS, s. 17), *Białem srebrem się przebija / Twoja szyja / Przez siatki złotój obślony* (PS, s. 17). W porównaniu do największych klejnotów to piękno szyi dziewczyny wypada najkorzystniej. Względem oryginału poeta uzupełnia ten opis typowymi środkami poetyki romantycznej, sięgającymi do zasobów leksyki związanej ze światłem – *lśnić, przyświecać, rozniecać*. Przepych (ewokowany przez przymiotnik *przepyszny*) urody bohaterki podkreślają kamienie szlachetne – *perły* i cenne kruszce: *złoto* i *srebro*. Złoto jest w naszej kulturze i było także „u Izraelitów w bardzo wysokiej cenie i przeważnie uważano je za symbol bogactwa królewskiego”⁴⁹. Srebro, jako drugi pod względem szlachetności i ceny metal, fascynowało zwłaszcza romantyków, jego pełen tajemniczości zimny blask został więc zgodnie z tendencjami poetyki romantycznej dodatkowo wyeksponowany w tekście przez połączenie *białe srebro*.

Zgodnie z konwencją biblijnego obrazowania przed opartym na asocjacjach dumnego bogactwa i przepychu opisem szyi bohaterki pojawiła się pochwała twarzy dziewczyny: *Piękne jak synogarlice / Twoje lice. W naj-*

⁴⁸ „Sens przyrównania ukochanej do klaczy wśród rumaków bojowych faraona staje się oczywisty: swoją atrakcyjnością ukochana wywołuje zamieszanie wśród mężczyzn” – zob. O. Keel, *op. cit.*, s. 75.

⁴⁹ *Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół pod red. M. Petera, M. Wolniewicza, Poznań 1992, s. 480.

wyższej wdzięku ozdobie (PS, s. 17), *Pełne wdzięku lica twe* (PS, s. 22). Wyraz *lica* posiadał w romantyzmie wyraźny walor poetycki 'lica jest wyraz szlachetniejszy i więcej używany'⁵⁰, w tekście bywa wzmocniony archaiczną formą fleksyjną z zakończeniem –e. Lica są *pełne wdzięku* lub nawet *w najwyższej wdzięku ozdobie*. W innym fragmencie zastąpione zostały kolejnym poetyzmem – *jagody* (*Jako granat popękany / Są jagody twoje*, s. 36), który Kazimierz Brodziński w taki sposób wyjaśnia: „Niektórzy nazywają policzki jagodami, tylko poetyczną przenośnią od jagód rumianych, fruktowych”⁵¹. Twarz, policzki, nazwane poetycko jagodami, porównane zostały do innego owocu – granatu. Obydwa typy owoców, rodzimy i należący do obrazowania orientalnego, przywołują rumianość karmazynu, słodycz, soczystość i delikatność. Kondensacja semantyczna tego rodzaju jest typowa dla tłumaczeń polskich, co obrazuje porównanie o podobnej postaci w BW: *Jako skórka jabłka granatowego / tak jagody twoje* (BW, s. 1297).

Porównanie twarzy do granatu obecne jest także w innym fragmencie: *Twarz jak koral, jak pęknięty / W środku owoc granatowy* (PS, s. 27). Do biblijnego porównania twarzy do dojrzałego, pękniętego owocu granatu, odsyłającego do wrażeń zmysłowych: ciemnoczerwonej barwy, miękkości i soczystości, dodaje poeta drugie porównanie – do koralu, ewokującego oprócz kolorystyki czerwieni szlachetność i drogocенność. Chociaż koral w tych znaczeniach jest obecny w kilku fragmentach Biblii, to w pierwotnym *Pieśni z pieśni* pojawia się tylko jako ozdoba szyi, a w *Pieśni nad pieśniami* w tłumaczeniu Jakuba Wujka nie ma go wcale.

⁵⁰ K. Brodziński, *Dzieła*, t. 9: *Synonimy*, Wilno 1844, s. 150.

⁵¹ *Ibidem*.

Dalej w *Pieśni Ujejskiego* znajdujemy opis wyglądu poszczególnych detali fizjonomii Sulamitki: *oczy / Jako gołębice* (PS, s. 18); *nos jak wieża libańska / Która patrzy ku Damasku* (PS, s. 41); *zęby jak strzyżone owce / Rzędem wychodzą z kąpeli. / Gdy przy nodze każdej matki, / Dwoje jagniątek się bieli* (PS, s. 23); *usta – tkanicą purpury* (PS, s. 23); *wdzięczny głos wymowy* (PS, por. s. 23) i *włos twój – niby z gór Giladu / Stadem zstępują kozłice* (PS, s. 23), który *jedwabiem się ścieli* (PS, s. 36). Z tych elementów wyłania się obraz pięknej kobiety, o oczach pełnych blasku, o żywym spojrzeniu, gdyż „jest wiadome, że ile razy ST wymienia jakąś część ciała, to ma równocześnie na myśli jej funkcję. Użycie kilku określeń służy wyrażeniu różnych aspektów tego samego podmiotu”⁵². Oczy oznaczają więc *spojrzenia*, hebr. *enajim* to w przenośnym sensie ‘blask, skrzeczenie się’. „Komentatorzy, którzy doszukują się podobieństw oczu i gołębi w ich ruchliwości i żywości, bliżsi są sensu hebrajskiego wyrażenia”⁵³, co bliskie jest poetyce romantycznej. Tak więc poeta nie wychodzi poza obrazowanie biblijne. Szczególny blask oczu podkreślony został także w innym dwuwierszu Ujejskiego, w którym porównane są do zwierciadła wody:

Oczy twoje jak Hesbonu
 Zwierciadłem kryte sadzawki.
 [PS, s. 40]

Poetycka wersja wyrażenia *lustro wody* jest kolejną cechą tekstu Ujejskiego wynikającą z poetyki romantyzmu, mającą precyzyjnie odesłać czytelnika do semantyki lustrzanego, srebrzystego blasku wody. Uzupełnienie to nie

⁵² T. Brzegowy, *op. cit.*, s. 205; por też M. Filipiak, *Biblia o człowieku*, Lublin 1979, s. 30-31.

⁵³ O. Keel, *op. cit.*, s. 86.

zmienia jednak obrazowania biblijnego, wydobywa raczej na zewnątrz to, co ukryte, i wprowadza przez metaforę i użycie poetyzmu *zwierciadło* dodatkowy, poetycki walor stylistyczny.

Wierność względem oryginalnego tekstu i polskiej tradycji translacyjnej uwidacznia się natomiast we fragmentach opisujących urodę nosa i zębów dziewczyny, które są ścisłym powtórzeniem sekwencji biblijnych. Nos jest prosty jak *wieża libańska*, przy zębach podkreślona została ich czysta biel i kształtność, pełna harmonii kompletność jaśniejąca na tle purpury ust. W obrazie ust pojawia się wyrażenie *tkanica purpury*, które zbudowane jest z poetyzmu stylistycznego *tkanica* oraz rzeczownika *purpura*, konotującego między innymi, oprócz oczywistej kolorystyki, królewskość, szlachetność i bogactwo. Usta przywołują asocjacje mówienia, głosu Sulamitki, który jest po prostu *wdzięczny* ‘pełen wdzięku’. Z bielą zębów, czerwienią ust zestawiona została także czern i obfitość (leksem *stado* uwypukla mnogość) włosów. Dodatkowo „porównanie *jak stado kóz* podkreśla skojarzenia pobrzmiwające już w hebrajskim słowie *włosy*. [...] Kozy charakteryzują się – oprócz czarnej sierści – niesfornością⁵⁴ i niesamowitą witalnością. *Włos* porównany do jedwabiu przywołuje asocjacje delikatności, miękkości i szlachetności. Obraz włosów dopełnia wiersz odwołujący się do kształtu zaplecionych włosów i wspomnianej wcześniej semantyki światła, blasku królewskiej purpury: *A warkocz w purpury blasku* (PS, s. 41).

Po szczegółowym opisie głowy, twarzy następuje bardzo rozbudowany opis szyi dziewczyny. Poeta porównuje ją wielokrotnie do strzelistej, mocnej, dumnej i pełnej przepychu wieży o kolorze i gładkiej fakturze kości sło-

⁵⁴ *Ibidem*, s. 152.

niowej oraz pełnej srebrnego blasku. Szyja Sulamitki jest *jako wieża*, / *Jak zbrojownia Dawidowa*, / *Gdzie się tysiąc tarcz najeża*, / *Gdzie się broń moczarów chowa* (PS, s. 27). „W języku hebrajskim jednak szyję kojarzy się w pierwszej kolejności nie z określoną formą, lecz z określoną postawą”⁵⁵, stąd szyja dziewczyny jest przede wszystkim *Dumną wieżą* [...] *Srebrną bijącą jasnością* (PS, s. 40), jest *słońską kością* (PS, s. 40). Odwołanie do leksyki światła znów nosi znamiona poetyki romantycznej i jest uzupełnieniem wprowadzonym przez Ujejskiego.

W obrazowaniu ukochanej Oblubieniec przechodzi kolejno do opisu piersi, które są *Dwojgiem bliźniąt u gazeli* (PS, s. 40). We fragmencie tym poeta nie odbiega od obrazowania biblijnego, przekładając na język polski charakterystyczną metaforę:

Piersi — para bliźniąt sarniej
Co w lilijach się zanurza;

[PS, s. 28]

Podobnie jak w literaturze hebrajskiej należałoby więc wiązać ten fragment nie tylko z wyobrażeniem formy piersi, lecz także z ideą piękna. Z kolei *lilie* występujące w *Pieśni* Ujejskiego wyraźnie wiążą się z innymi tłumaczeniami polskimi, podczas gdy oryginał raczej odsyła do bardziej egzotycznego *lotosu* symbolizującego błogosławieństwo, bezpieczeństwo i życie.

Szczegółowy opis prostej, strzelistej sylwetki Sulamitki – *Palma nie tak wyniesiona* (PS, s. 41) dopełnia kunsztowny poetycki obraz nóg:

⁵⁵ *Ibidem*, s. 156.

Pięknie w chodzie są w sandałach
Twoje stopy obrócone,
Zda się jakby były stawy
Ręką rzeźbiarza toczone.

[PS, s. 40]

W opisie wyglądu Sulamitki, pomimo pozornej wierności tekstowi biblijnemu, Ujejski dokonuje szeregu zmian, mających na celu wprowadzenie romantycznego rysu cudowności i tajemniczości wynikającej z semantyki blasku. Wyraźnie modyfikuje też niektóre obrazy biblijne, które wydają się romantykowi zbyt śmiałe, czy po prostu mało liryczne, nastrojowe. Unika więc w obrazie dziewczyny śmiałych, pełnych erotyzmu odwołań do ud, pępka i brzucha⁵⁶. *Stawy toczone ręką rzeźbiarza* w bezpośrednim sąsiedztwie opisu stóp nie odsyłają nas do bioder, *czasza zawsze pełna, kwiatem dokoła kryta* nie łączy się zaś z obrazem brzucha, ale tworzy mniej konkretny, bardziej liryczny poetycki wizerunek całej sylwetki Sulamitki: *Jak pszenica lilją strojna / Jest twa postać wstęgą zwita* (PS, s. 41). Sublimacja dotyczy także innych fragmentów, w tym również pochodzącego z BW: *Ja miłemu memu, a do mnie żądza jego* (BW, s. 1299), który u Ujejskiego przyjmuje postać dwuwiersza: *O! kocham ja miłego. / A miły kocha mnie* (PS, s. 42). Miłość w *Pieśni z pieśni* Ujejskiego, choć pełna żaru, admiracji i tęsknoty jest subtelniejsza, bardziej aluzyjna.

W językowym obrazie Sulamitki dominuje metaforyka ze świata przyrody właściwego orientalizmowi, wzbogacona przez romantyczne upodobanie do leksyki światła:

⁵⁶ W BW: *Stawy udów twoich są jako zawieszania, / urobione ręką rzemieślnika. / Pępek twój jako czasza toczona, / która nigdy nie jest bez napoju. / Brzuch twój jako bróg pszenice, osadzony liliami* (s. 1298).

piękna jako słońca blask (PS, s. 38), *jak księżyc promienisty* (PS, s. 38), *jak poranku brzask* (PS, s. 38). Drugim źródłem biblijnych przenośni w budowaniu wizerunku Oblubienicy jest słownictwo o charakterze militarnym, równie chętnie wyzyskiwane w parafrazie Ujejskiego, w której Sulamitka jest *pyszna jak orszak wojenny* (PS, s. 36), jest

Jak Jeruzalem, jak sztandar
Co przed wojskiem wieje
Jesteś piękną, — odwróć oczy
Bo z miłości mdleję.

[PS, s. 37]

W BW nie ma w tym fragmencie porównania dziewczyny do sztandaru (w *Pieśni nad pieśniami* pojawia się, co prawda, sztandar, ale w zupełnie innym fragmencie i jest to sztandar miłości). Mowa w nim o tym, że Sulamitka jest *ozdobna jako Jeruzalem: / ogromna jako wojska uszykowane porządne* (BW, 1297), co BP oddaje fragmentem *powabna jak Jeruzalem, / groźna jak wojsko uszykowane do boju*⁵⁷. Biblia powołuje się tu na specyficzny typ doświadczenia jako sumę *tremendum* i *fascinosum*, będących najważniejszym sposobem odczucia boskości. Ujejski, wprowadzając *sztandar, co przed wojskiem wieje*, czyli odwołanie do symboliki patriotyczno-narodowej w funkcji ukazania potęgi, przywołania uczucia dumy, wzruszenia itp., wyraźnie zmienia ten fragment *Pieśni nad Pieśniami*, nie zmieniając jednakże ogólnego sensu zastosowania porównania z kręgu leksyki wojskowej. Tak jak dla mieszkańców Judei Jeruzalem jest czymś najdroższym i najpiękniejszym, tak sztandar budzi charaktery-

⁵⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół pod red. M. Petera, M. Wolniewicza, Poznań 1992, s. 493.

styczne, niezwykle silne uczucia u polskiego twórcy doby romantyzmu. W innym fragmencie Sulamitka jest *pyszna jak orszak wojenny* (PS, s. 38), czyli wspaniała, doskonała. W jednym i drugim przypadku porównanie odsyła nas do szczególnych dla człowieka wartości, choć w porównaniu do tekstu biblijnego parafraza Ujejskiego zdaje się jednak bardziej kłaść nacisk na fascynację rozumianą jako duma, szacunek i zachwyty.

Opis poszczególnych elementów powraca w podobnym układzie kilkakrotnie, raz jego celem jest obrazowanie, odniesienie do wyglądu poszczególnych elementów piękna ukochanej, innym razem ukazanie doznań zmysłowych i uczuć, które są przez nie przywoływane. Dokonuje się to przez dość konwencjonalny repertuar środków odwołujących się do zmysłu smaku wywołującego asocjacje ze słodyczą *Miodem usta twoje* (PS, s. 29), – *Nad słodycze wina [...] Milsze są twe piersi* (PS, s. 28). Szczególnie wyraźnie akcentowana jest słodycz wina, co wynika z faktu, że „w starożytności wino było u Palestyńczyków symbolem największych rozkoszy doczesnych”⁵⁸, od tego charakterystycznego przekonania zaczyna Ujejski swą parafrazę:

Pocałuj mnie usta twémi.
Twa miłość słodsza nad wino
[PS, s. 13]
Słodsze niż wino w pucharze
Są piersi i usta twoje.

[PS, s. 14]

Szczególnie częste w obrazowaniu orientalnym jest odwołanie do zmysłu powonienia, stąd dość liczna w utworze grupa słownictwa typu: *woń* (x9), *wonność*

⁵⁸ *Ibidem*, s. 478.

(x2), *wonny, zapach*. Nad neutralnym wyrazem *zapach* dominuje pod względem frekwencji leksem nacechowany poetycko *woń*, obdarzany dodatkowo pozytywnie waloryzującymi przydawkami, typu: *woń rozkoszna*. Z zapachem związane są także takie wyrazy, jak: *aloes, balsam, cyprys, kwiat* (x12) w wyrażeniach typu – *kwiat polny, kwiat Sarony, kwiat winogrodu, Libanu kwiat, rozynowy kwiat, zaczarowany kwiat, kadzidło, kadzielnica – wieje wonią kadzielnica, kalmus, lilia – lili woń, mirra, ogród – wonie ogrodu, róża, szafran, winnica – winnica się rozwonila*.

Jest to dość bogaty repertuar słowny związany z feerią roztaczanych w *Biblii*, a w konsekwencji w *Pieśni z pieśni* Ujejskiego, zapachów. Cudowne wonie rozprzestrzeniają się wokół ukochanych lub oni sami są źródłem zmysłowych doznań zapośredniczonych przez zmysł węchu: *Nad balsamu woń, [...] Milsza twoja skroń* (PS, s. 28), *Fałdy twoich szat / Taką dają wonność / Jak Libanu kwiat* (PS, s. 29). Sam uśmiech Sulamitki staje się podstawą kunsztownego porównania do woniejących ziół, olejków i kadzidel:

I jest uśmiech twój.

Jak sad granatowy
Pełny pięknych ziół,
Gdzie cyprys i szafran
Uwieńcza się współ.

Gdzie kalmus z kadzidłem
Przewiewa wśród pól.
Mirra i aloës
Wszystkiëj woni król.

[PS, s. 29]

Usta zaś nie tylko są *tkanicą purpury*, słodkie jak miód czy wino, ale roztaczają przyjemną woń, która stanowi punkt wyjścia do subtelnej metafory pocałunku, jako spijania oddechu:

Wonność jabłek mnie zawiewa
Od ust twoich, — jako wino
Dane miłemu w pucharze
Twój oddech spijam dziewczyno.
[PS, s. 41]

Bogactwo wrażeń zmysłowych podkreślone zostało także szczególną kolorystyką wyzyskującą barwy prototypowe (*czerwień*) i kontrasty (*biały, czarny*), a także słownictwem dotyczącym cennych materiałów i szlachetnych kamieni czy drogocennych kruszców ewokujących doskonale piękno i przepych (*cedrowy, jedwab, klejnoty, koral, perły, purpura, słońska kość, srebro / srebrny, złoto / złoty / złocony*).

„Zakochana kobieta jest *szoszana*, lilią; jest ona również narcyzem, ogrodem, winnicą albo winoroślą, kłaczą, gołąbką, mirrą, plastrem miodu, winem, mlekiem, oraz nazywana jest innymi czułymi określeniami metaforycznymi, jak świt, słońce, księżyc. Odzwierciedla się w niej naprawdę piękno całego wszechświata”⁵⁹. Ujejski zmienia czasem wymowę poszczególnych fragmentów przez poetycką sublimację, łagodzenie orientalnego erotyzmu niektórych fragmentów *Pieśni*, szczególne wyzyskanie i podkreślenie elementów stylu romantycznego czy dodatkową liryzację. Jednocześnie polemicznie podchodzi do ustalonego w tradycji obrazowania, wystrzegając się raczej określeń posiadających najwyższą frekwencję w tekstach

⁵⁹ A. LaCocque, *Szulamitka*, w: A. LaCocque, P. Ricoeur, *Myślenie biblijnie*, przeł. E. Mukoid, Kraków 2003, s. 378.

religijnych (np. *przyjaciółka*), unikając alegorycznych treści poematu na rzecz sensów dosłownych. Na skutek tych zabiegów poetyckich Sulamitka nie traci ze swej urody, zyskując jedynie na swoistej romantycznej idealizacji: idealizacji miłości kochanków, miłości pełnej wahań i tęsknoty, miłości zmysłowej. Sulamitka Ujejskiego pozostaje jednakowoż niezmiennie *piękną nad pięknymi*.

6. JEDNA PIEŚŃ – DWA DZIEŁA¹

Niniejsze szkice powstały z przekonania, że zainteresowania translatorskie poetów i ich efekty w postaci tłumaczeń czy parafraz mogą wyraźnie wspomóc ocenę właściwości, upodobań, czy wprost preferencji językowo-stylistycznych twórców. Przy pewnym uogólnieniu można orzec, że praktycznie każdy twórca w swym dorobku artystycznym posiada epizod lub dłuższy okres zainteresowań translatorskich, który jest efektem dojrzałości twórczej, albo wręcz przeciwnie – sposobem na rozwijanie swych umiejętności poetyckich, zawsze wszakże jest pewnym istotnym składnikiem ewolucji osobowości twórczej pisarza, poetów.

W tym przypadku podstawą omówienia i pewnej oceny cech stylistycznych dwu dzieł związanych z epoką romantyzmu, powstałych w wyniku tłumaczenia biblijnej *Pieśni nad pieśniami*, stały się dominujące tendencje stylistyczno-językowe wyrastające z sentymentalizmu, leżącego u podłoża *Sulamitki* Kazimierza Brodzińskiego i z dojrza-

¹ Niniejszy rozdział jest wersją rozszerzoną i uzupełnioną artykułu: D. Szagun, *Tłumaczenie jako źródło badań nad językiem i stylem twórcy (Brodziński - Ujejski)* w: „Studia o Języku i Stylu Artystycznym”, t. 5: *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki*, red. nauk. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, współpraca J. Gorzelana, Zielona Góra 2009, s. 289–297.

lego romantyzmu *Pieśń z pieśni* Kornela Ujejskiego. Dają one punkt wyjścia do porównania dwu dzieł, mających swój początek w jednej pieśni, oraz wyakcentowania na tej podstawie preferencji poetyckich dwóch różnych poetów, o różnym doświadczeniu twórczym, dorobku literackim i inspiracjach stylistycznych.

Pierwszą podstawową cechą różniącą obydwie tłumaczenia jest dobór formy tekstu, która będzie warunkować kolejne decyzje twórcy w zakresie doboru środków leksykalno-stylistycznych. *Pieśń nad pieśniami* jest bezsprzecznie utworem poetyckim, należącym do kanonu poezji starohebrajskiej. Brodziński na pierwszy rzut oka utrzymuje właściwą Biblii wersyfikację, czyli układ wiersza właściwy poezji hebrajskiej, faktycznie jednak jest on przemodelowany pod kątem charakterystycznych cech polskiej poezji ludowej. Ujejski natomiast oddaje werse-ty biblijne strofiką zgodną z konwencjami poezji polskiej. Obydwaj zmiierzają więc w swym przekładzie do tłumaczenia funkcjonalnie ekwiwalentnego², co pozwala odbiorcy lepiej odebrać liryczną naturę tekstu, ale w konsekwencji zmusza poetę do wytężonej pracy, by w wybranej formie zawrzeć określone treści i oddać główne cechy stylistyczne oryginału. Dobór formy lirycznej ostatecznie jest jednak różny u obu poetów: Brodziński stawia na ludową naturalność i prostotę wiersza, Ujejski na silnie zorganizowaną metrycznie lirykę. Kornel Ujejski w poszczególnych pieśniach swej *Pieśni z pieśni* stosuje regularne, numeryczne formy wierszowe, stosuje różnorodne układy rytmiczne, ale zawsze jest to wiersz o regularnym układzie sylabicznym z konsekwentnie wprowadzanymi rymami. Będą to pieśni ze strofami ośmiowersowymi, czterowersowymi,

² Termin podają za M. Pielą, *Piela vs Obremski*, „Studia Judaica” 2006, nr 1, s. 94.

a czasem w formie dystychów, regularne sześćozgłoskowce, ośmiozgłoskowce lub także dwunastozgłoskowce ze średniówką po sześciu sylabach. Najczęściej są to jednak wiersze charakterystyczne dla poezji ludowej: dwunastozgłoskowe (typ 6+6) i sześćozgłoskowe³, np.:

Jedno twe spojrzenie
Już zraniło mnie,
Jeden włos twych splotów
Co do szyi lgnie.

Nad słodycze wina,
Nad balsamu woń,
Milsze są twe piersi,
Milsza twoja skroń.

Miodem usta twoje;
Fałdy twoich szat
Taka dają wonność
Jak Libanu kwiat.

[PS, s. 28-29]

Brodziński natomiast zasadniczo unika typowej dla polskiej pieśni rytmiczacji i rymów, stosując bliższy biblijnemu układ wersyfikacyjny, oparty na pieśni ludowej. Przy zachowaniu więc tradycyjnego biblijnego rozczłonkowania wersowego widoczna jest duża dbałość poety o inne sygnały wierszowości, wzmocnienia konstrukcji rytmicznej wiersza, którymi będą dla poety paralelizmy, powtórzenia anaforyczne czy nawet całe nawroty tak charakterystyczne dla pieśni ludowej, np.:

³ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, s. 340, 342.

Gdzie król mój lica odwrócił,
Tam kwiat mój wonie roztoczył;
Mój miły wiązką jest mirrhy,
Na mojej piersi zatknioną:
Mój miły pączkiem palmowym,
Z Engeddi wonnych ogrodów.
[Sul., 124]

O! wyleć ze skalnych rozpadlin,
O! wyleć gołąbko ty moja!
Niechaj zobaczę,
Niechaj usłyszę,
Miłe twe lica
I głos.

[Sul., 126]

Ale czasem również Brodziński (co widać w powyższych fragmentach) inaczej rozczłonkowuje wersy biblijne, głównie skracając je, upraszczając, a w konsekwencji czyniąc całe fragmenty bardziej dynamicznymi i pełnymi ekspresji, zbliżonymi do mowy potocznej. Sporadycznie także i Brodziński ucieka się do ściślejszych znaków wierszowości charakterystycznych dla wiersza polskiego, używając niezwykle ciekawe i zaskakujące efekty, np. podśpiewującej sobie Sulamitki:

Póki nie minie dzień,
Póki nie zbiegnie cień,
Pójdę do mirrhy gór.
Pójdę na wzgórze zioł. (Sul., s. 129)
czy
Ongi szłam ja ku leszczynie
Widzieć owoc na dolinie,
Czy jabłka kwitną?

[Sul., s. 134]

W porównaniu do Ujejskiego jest to jednak u Brodzińskiego praktyka bardzo rzadka. Poza tymi wyjątkowymi fragmentami, wzorem Herdera, tworzy Brodziński swą *Sulamitkę* zgodnie z zasadami wiersza wolnego, bezrymowego, choć o rytmie pieśni ludowej, wynikającym głównie z licznych powtórzeń. Ujejski przeciwnie – dąży do wykorzystania pełnego repertuaru środków rytmizacyjnych wiersza numerycznego: rymu, rytmu, zgodności liczby sylab w wersie, stóp czy zestrojów akcentowych.

Drugą ważną cechą stylistyczną tłumaczeń biblijnych jest kontynuacja obecnych w polskim stylu biblijnym obcych polszczyźnie elementów językowych: semityzmów, hebraizmów itp. Ujejski raczej konsekwentnie w swoim tłumaczeniu unika obcych polszczyźnie zwrotów opartych na zestawieniu obok siebie leksemów bliskich znaczeniowo, a dających w języku efekt pewnej tautologii. Brodziński częściej utrzymuje w swym tłumaczeniu ten środek, jest w wielu miejscach tłumaczenia wierniejszy oryginalnym środkiem językowym, bardziej dosłowny niż Ujejski. Wierność ta polega bowiem „na zachowaniu zwrotów i form właściwych jedynie językowi greckiemu, hebrajskiemu lub łacińskiemu, czyli greczyzmów, hebraizmów i latynizmów, na przesadnym oddawaniu dwoma lub trzema wyrazami równobrzmiącymi obcej polskiemu językowi hendiadys tekstu greckiego, np. *smutkiem zasmutyłem się, radością raduję się*”⁴. I tak u Brodzińskiego znajdujemy: *Niech on mię całuje całunkiem ust swoich*, Sul., s. 123; gdy u Ujejskiego w tym miejscu mamy naturalniejszą dla polszczyzny konstrukcję: *Pocałuj mnie usty twemi*, PS, s. 13. Podobnie w innych fragmentach,

⁴ M. Wolniewicz, *Teoria przekładu biblijnego w ujęciu współczesnych tłumaczy Biblii na język polski*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 1994, z. 3, s. 23, cyt. za: <http://archidiecezja.lodz.pl/czytelni/studia/studia03/wol.doc>.

Brodziński dwukrotnie wiernie przywołuje: *Ani jej ruszcie, ani jej budźcie, / Aże się sama obudzi*, Sul., s. 128; *Ani jej budźcie, ani jej ruszcie / Aże się sama obudzi* Sul., s. 125 (*abyście nie budziły, ani ocucić dawały milej, / dokąd sama nie zechce*, BW 1292), co Ujejski zmienia, unikając członów paralelnych: *Nie budźcie Milej, śpiącej na pościeli, / Niech dokąd zapragnie drzymie*, PS, s. 20. Liczne w *Biblii* struktury językowe o charakterze parafraz Brodziński kontynuuje, gdy znów Ujejski raczej ich unika, np. *Żli mojej matki synowie*, Sul., s. 123 – *Żli bracia* PS, s. 15; *O! powiedz duszy kochanku!*, Sul., s. 124 – *O! powiedz mój miły*, PS, s. 16.

Z kolei charakterystyczny fragment z peryfrazą nazywającą ukochanego podlega większemu uproszczeniu właśnie u Brodzińskiego, gdy tymczasem Ujejski pozostaje bliższy tłumaczeniu tradycyjnemu, z kręgu stylistyki hebrajskiej. Ujejski kontynuuje Wujkowe *Zaliście widzieli, którego miłuje dusza moja?*, BW 1292 jako: *Ażaliście nie widzieli / Którego ja miłuję?*, PS, s. 23. Poeta modyfikuje ten fragment, czyniąc go bliższym polszczyźnie (czynność przypisana jest osobie *ja miłuję*), nadal stosuje jednak pewnego rodzaju omówienie. Brodziński zaś rezygnuje z biblijnej, poetyckiej parafrazy na rzecz konkretnego rzeczownika (*Widzielizście / Mego kochanka?*, Sul., s. 127) i czyni to konsekwentnie w całym tekście. Zabieg ten jest interesujący także ze względu na to, że upodobanie do wszelkiego rodzaju peryfraz częste w poezji sentymentalnej, odrzucone zostało przez romantyzm jako nienaturalne w języku dążącym do prostoty poezji ludowej. Prostotę tę uchwycił więc sentymentalista, nie romantyk. W istocie wyraz *kochanek* (zarówno w formie męskiej *kochanek*, jak i żeńskiej *kochanka*) uzyskuje u Brodzińskiego status drugiego pod względem rangi wyrazu-klucza (22 poświadcze-

nia w tekście). Podobnie *ogród orzechowy* zamienia na polską, swojsko brzmiącą *leszczynę* (*Ongi szłam ja ku leszczynie*, Sul., s. 134 – *Poszłam w ogród orzechowy*, PS, s. 38 – *Stąpiłem do ogrodu orzechowego*, BW 1297). Na podstawie przytoczonych fragmentów można wnioskować, że Brodziński także, choć wydaje się, że rzadziej niż Ujejski, w wielu miejscach rezygnuje z istotnych cech stylistyki biblijnej. I tak Wujkowe tłumaczenie z charakterystycznym dla języka hebrajskiego nagromadzeniem czasowników bliskoznacznych: *Boć już zima minęła, / deszcz przeszedł i przestał*, u obu poetów uzyskuje postać bliższą codziennej polszczyźnie: *Mroźna zima przeszła już, / I ślota się oddaliła*, PS, s. 21 oraz *Bo oto już zima minęła, / Bo oto już deszcze zszumiały*, Sul., s. 126.

Niektóre formy charakterystyczne dla stylu biblijnego pozostają jednak na równi u obu poetów. Dzieje się tak dlatego, że nie sposób czasem w polszczyźnie znaleźć dla wyrażenia obcego odpowiedniego ekwiwalentu w postaci jednego wyrazu, np.: *O córki Jerozolimskie*, Sul., s. 123, *Córki Dawidowe*, PS, s. 15. Czasem też motywacją jest potrzeba zachowania znamion stylistyki orientalnej ściśle związanej z egzotyczną metaforyką i topiką miłosnego poematu, która staje się nieprzekładalna. Dotyczy to chociażby jednego z ostatnich fragmentów poematu:

Jak pieczęć w twoje wciskam się piersi,
Jak pieczęć w twoje ramiona,
[Sul., s. 137]

Tu mnie przyłóż na twe ramie
Jako pieczęć;

[PS, s. 44]

Duże walory poznawcze w zakresie oglądu preferencji leksykalnych obu poetów daje nam również statystyka leksykalna. Lista pierwszych 10 wyrazów o najwyższej częstotliwości użycia (za granicę przyjęto frekwencję ≥ 10) w dwóch porównywanych tekstach wygląda następująco:

RANGA	BRODZIŃSKI (OK. 1790)	UJEJSKI (OK. 1850)
1.	miły 32	miły 20
2.	kochanek 22	piękny 17
3.	piękny 11	kwiat 12
4.	córka 10	winnica 11
5.	matka 10	pierś 10
6.	miłość 10	
7.	ogród 10	
8.	pierś 10	
9.	wino 10	
10.	widzieć 10	

U Brodzińskiego słów-kluczy o przyjętej frekwencji jest dwa razy więcej i mają one znacznie wyższą częstotliwość przy tej samej randze. Gdyby uwzględnić leksemy o nieco niższej frekwencji, okaże się, że różnice między obydwiema siatkami leksykalnymi nie są duże, zwykle jednak ten sam leksem u Brodzińskiego występuje częściej niż u Ujejskiego, np.: *córka* (Sul. x10, PS x8), *kochanek* (Sul. x22, PS x2), *matka* (Sul. x10, PS x8), *miłość* (Sul. x10, PS x7), *miły* (Sul. 32x, PS 20x), *ogród* (Sul. x10, PS x7), *oko* (Sul. x8, PS x7), *pójść* (Sul. x7, PS x2), *usta* (Sul. x8, PS x6), *widzieć* (Sul. x10, PS x1), *włos* (Sul. x7, PS x6), *wstać* (Sul. x8, PS x1). Niektóre wyrazy posiadają wyższą częstotliwość u Ujejskiego, ale dzieje się to w mniejszej liczbie

przypadków i zwykle frekwencja ta jest wyższa tylko nieznacznie, np.: *kwiat* (Sul. x5, PS x12) *owoc* (Sul. x 6, PS x7), *piękny* (Sul. x11, PS x17), *ręka* (Sul. x5, PS x7), *winnica* (Sul. x5, PS x11), *woń* (Sul. x8, PS x9), a bywa też taka sama, np. w wyrazie *piers* (Sul. i PS x10). Przy uwzględnieniu podobnej liczby całego tworzywa leksykalnego obu tekstów, można by wyprowadzić z tego wnioski, że u Ujejskiego znajduje się nieco więcej wyrazów o niskiej częstotliwości, a więc hapakslegomenów, co z kolei wskazywałoby na bogatszą synonimikę tłumaczenia Ujejskiego. Oczywiście to, że wśród słownictwa o wysokiej frekwencji u Brodzińskiego każdy wyraz spośród przyjętych 18 powtarza się średnio 10 razy, a u Ujejskiego średnio prawie 8 razy, nie daje jeszcze pewnego potwierdzenia tak sformułowanej hipotezy. Należałoby ten pogląd potwierdzić na pełnych siatkach frekwencyjnych.

To, co z pewnością różni obydwie listy rangowe, to fakt, że u Ujejskiego wśród wyrazów najczęstszych nie zanotowano ani jednego czasownika (wykluczając oczywiście czasownik *być*, który naturalnie w języku posiada wysoką rangę), gdy tymczasem u Brodzińskiego dość wysoką frekwencję mają aż trzy czasowniki: *widzieć* (10), *wstać* (8), *pójść* (7). Interesująca jest także obecność i wysoka ranga w *Sulamitce* Brodzińskiego wcześniej omawianego rzeczownika *kochanek*, który u Ujejskiego występuje tylko dwukrotnie i jedynie w odniesieniu do mężczyzny. Wiele kontekstów wyrazu *kochanek*, zarówno u Brodzińskiego, jak i u Ujejskiego, odsyła do częstego w poezji sentymentalnej znaczenia 'ukochany, kochanie czyje, luby' L, wzmacnianego dodatkowo dopełnieniem (*duszy kochanek*), np.:

O! powiedz duszy kochanku! Sul., s. 124; *Wstań o kochanko!* / *Wstań miła moja* Sul., s. 126; *O! siostró i moja kochanko* Sul., s. 130; *Twe usta, o! siostró kochanko!* *Są*

słodsze od wina Sul., s. 130; *O! pójdź kochanku* Sul., s. 136; *Cóż to za jedna od puszczy idąca / Słodko na rękę kochanka oparta?* Sul., s. 137; *Mój kochanek białą ręką / Przez drzwi kraty błaga wciąż*, PS, s. 32; *Któż jest piękna nad pięknymi / Twój kochanek pełen kras*, PS, s. 33.

W zakresie badań statystycznych również zestawienie form deminutywnych daje ciekawe wyniki badawcze. Potwierdzają one zresztą pierwotną intuicję, że sentymentalne korzenie Brodzińskiego skutkują większą obfitością zdrobnień niż późnoromantyczna wersja Ujejskiego.

RANGA	BRODZIŃSKI (18)	UJEJSKI (6)
1.	gołąbek (gołąbka) 5	jagniątko 2
2.	wzgórek 3	kwiatek 1
3.	jelonek 2	pączek 1
4.	owieczka 2	tysiączek 1
5.	pączek 2	wioszczyzna 1
6.	budka 1	
7.	ćwieczek 1	
8.	gałązka 1	
9.	ząbki 1	

Jak widać, Brodziński wprowadził do tekstu trzykrotnie więcej form deminutywnych niż Ujejski, większość z nich oprócz podstawowych konotacji małości (np. *Mój miły pączkiem palmowym. / Z Engeddi wonnych ogrodów*, Sul., s. 124), przywołuje przede wszystkim nacechowanie pozytywne, a nawet czułościowe (np. *O! wyleć ze skalnych rozpadlin, / O! wyleć gołąbko ty moja!*, Sul., 126). Ujejski zasadniczo deminutywa stosuje w celu przywołania przedmiotów małych (np. *pączki rosną / Co z fi-*

gowych pędzą drzew, PS, s. 21), czasem motywowanych dodatkowymi względami budowy tekstu (np. potrzebami rymotwórczymi: *I za ściany jako kwiatek. / Co ku oknu gałąź gnie, / Tak on patrzy z po za kratki / I pieśń taką śpiewa mnie*, PS, s. 21), czułościowość częściej zamieniając na wzniosłość (np. *Golebico wklęsłych skał, / Z rozpadliny wynijdź cieśni*, PS, s. 22).

Wyraźnie można również w wielu fragmentach przeciwstawić sielskość obrazowania Brodzińskiego (np. *Turkawka już grucha na łące, / Już figa swój owoc zmiodziła*, Sul., s. 126) nostalgicznej liryczności Ujejskiego (np. *Synogarlic tęskny śpiew / Grucha w lesie*, PS, s. 21). Emocjonalność Brodzińskiego obecną w dynamicznym, pełnym wykrzyknień, uczuciowym fragmencie zachwytyw miłosnych:

Piękną ty jesteś o miła moja!
Piękną jak Thyrsa jak Jeruzalem;
Straszna jak wojsko stojące w szyku.
Odwróć ode mnie, ach! odwróć oczy.
One mocniejsze ode mnie.

[Sul., s. 133]

widać w opozycji do stonowanej poetyki uładzonego, wzniosłego czterowiersza Ujejskiego:

Jak Jeruzalem, jak sztandar
Co przed wojskiem wieje
Jesteś piękną, – odwróć oczy
Bo z miłości mdleję.

[PS, s. 36]

Z kolei przy opisach cierpienia u Ujejskiego odzywa się ekspresja godna autora *Chorału*, pełna emocji perspektywa cierpienia bohaterki, jej krzywdy:

Płaszcz mi zdarli – srogie rany
Zadał cios ich dzikich rąk;
Jeśli wiecie gdzie kochany
Mówcie ile cierpię mąk.

[PS, s. 33]

gdy tymczasem Brodziński w tym miejscu zdaje się jedynie zwięźle rejestrować wydarzenia:

Oni mię zbili,
Oni zranili.
Z głowy mi wzięli zasłonę;

[Sul., s. 132]

Oczywiście różnic językowo-stylistycznych obu tłumaczeń jest zdecydowanie więcej i, jak wolno przypuszczać, nie wynikają one raczej z różnego rozumienia biblijnego tekstu *Pieśni nad pieśniami*, ale z potrzeby uzyskania innych efektów stylistycznych i emocjonalnych.

Pod względem leksyki, a zwłaszcza obecności obcych polszczyźnie struktur, Brodziński wydaje się bardziej otwarty, a jednocześnie wierniejszy tekstowi biblijnemu, wprowadzając ich do swojego tłumaczenia więcej. Ujejski w tym zakresie jest bardziej twórczy, zmieniając obce polszczyźnie, a będące własnością języka hebrajskiego struktury na naturalniejsze w języku polskim, prostsze. Być może większe wpływy Herdera na Brodzińskiego i Wujka (czy może *Wulgaty*) na Ujejskiego decydują o tej różności stylistycznej. Brodziński pieśń miłosną ujmuje bezpretensjonalnie, czasem sielankowo (co podpowiada sceneria i ornamentyka pasterska), czasem czułościowo, a czasem z żarliwym porywem właściwym najlepszym erotykom. Ujejski daje zbiór miłosnych, czasem melancholijnie lirycznych, zwykle uroczystych w tonie, przejmujących i wzniosłych pieśni, w których orientalna leksyka i meta-

foryka powoduje, że, jak chciał poeta, przewiewa w nich „woń winnic i drzew granatowych [...], błyszczy całym urokiem niebo wschodnie”⁵.

Jak już powiedziano na początku, szkic ten nie ocenia poprawności czy wartości dokonanych przez poetów translacji, wskazuje raczej, w jakim stopniu osobowość twórcza i przyjęte konwencje poetyckie dochodzą do głosu jako autorski wkład tłumacza. W wielu fragmentach obydwaj poeci dokonują przekładu dynamicznego, wymagającego więcej zaangażowania twórczego, ale dającego większe możliwości oryginalnego wkładu poety w tłumaczenie, zbliżając się nawet do parafrazy. Brodziński i Ujejski tworzą swoje translacje, wprzegając to, co w swym warsztacie pisarskim mają najlepszego, a jednocześnie typowego. Każdy z nich dąży do stworzenia *Pieśni nad pieśniami* różnymi drogami, podejmując inne wybory stylistyczne, warunkowane z pewnością innymi, bezpośrednimi źródłami poetyckich wersji pieśni biblijnej. Obydwa tłumaczenia przy pewnym podobieństwie leksykalnym i dążeniu do równowagi między egzotyzacją a naturalizacją tekstu przekładanego dają jednak inne wrażenia stylistyczne i doznania natury emocjonalnej, pozostając przy tym bezsprzecznie językowo-stylistycznym świadectwem romantycznej liryki. Tłumaczenie, a w zasadzie analiza porównawcza translacji jednego utworu, dokonywanej przez różnych twórców, może się więc okazać doskonałym materiałem badawczym. Porównanie takie ukazuje upodobania stylistyczne poetów – tłumaczy w zakresie danego tekstu, ale także daje wyobrażenie o ich warsztacie poetyckim, o pewnych charakterystycznych cechach nurtu stylistycznego, w jakim tworzy poeta, oraz jego idiosylu.

⁵ K. Ujejski, *Pieśni Salomona*, Poznań 1846, s. 8.

Tłumaczenie Ujejskiego przez współczesnych badaczy określane jest raczej jako słabe, a przecież jemu współcześni przyjmowali te pierwsze próby poetyckie *polskiego Jeremiasza* bardzo życzliwie, a chwilami nawet entuzjastycznie. Wydaje się, że wątpliwości w ocenie wynikają głównie z faktu, że poeta jako jeden z nielicznych tłumaczy poezji biblijnych postanowił w sposób zdecydowany uniknąć sformułowanej znacznie później przez Stanisława Barańczaka *herezji parafrazy* polegającej na tłumaczeniu poezji na prozę. Ujejski z całą konsekwencją prowadzi formę wierszową z wyrazistym układem rytmicznym i rymowym, zgodnym z polską wersyfikacją o charakterze pieśniowym, z uwzględnieniem układów wersyfikacyjnych kojarzonych z pieśnią ludową. Oczywiście wierność tak przyjętej formie często determinuje warstwę treści przekładu, dając dość nową i mocno uwspółcześioną postać językowo-stylistyczną w stosunku do tłumaczenia Wujkowego.

Z kolei tłumaczenie Kazimierza Brodzińskiego przyjmowane było i nadal jest z mniejszymi kontrowersjami, a z wielkim szacunkiem oraz uznaniem dla warsztatu poetyckiego twórcy. Ale też i warsztat ten w okresie pisania *Sulamitki* można uznać za w pełni wykształcony i dojrzały. Brodziński osiągnął harmonię zarówno w zakresie kształtu metrycznego utworu, jak i warstwy językowo-stylistycznej, posiadającej charakterystyczne cechy epoki, ale nieodbiegającej zanadto od polskiej tradycji stylu biblijnego.

WYKAZ SKRÓTÓW

- BW – *Pieśń nad pieśniami*, w: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy J. Frankowski, Warszawa 2000.
- LO – *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1958, t. 3.
- PS – K. Ujejski, *Pieśni Salomona*, Poznań 1846.
- Sul. – K. Brodziński, *Sulamitka*, w: *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, wyd. zupełne popr. i dop. z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego, t. 2, Przekłady i naśladowania, Poznań 1872, s. 123-138.
- SB – J. S. Bandtkie, *Słownik dokładny języka polskiego i niemieckiego...*, Wrocław 1806;
- SD – *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 1- Warszawa 1958.
- SKB – K. Brodziński, *Dziela*, T. 9: *Synonimy*, Wilno 1844.
- L – B. S. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1-6, Lwów 1854-1860.
- SW – *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900-1927, t. 1-8;
- SWil. – *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz (i in.), Warszawa 1986 (przedr. oryg. Wilno 1861).

BIBLIOGRAFIA PRAC CYTOWANYCH I WYKORZYSTYWANYCH W KSIĄŻCE

A. Literatura podmiotowa

- Brodziński K., *Dzieła. Wydanie zupełne i pomnożone piśmami dotąd drukiem nie ogłoszonymi*, t. IX: *Synonimy*, Wilno 1844.
- Brodziński K., *O klasycyzmie i romantyzmie także o duchu poezji polskiej*, z wstępem i objaśnieniami A. Łuckiego, Kraków 1920.
- Brodziński K., *Sulamitka*, 1872, w: *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, wyd. zupełne popr. i dop. z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego, t. 2, *Przekłady i naśladowania*, Poznań, s. 123-138.
- Brodziński K., *Wybór pism*, opracowała A. Witkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966.
- Brodziński K., *Wybór poezyj*, w opracowaniu A. Łuckiego, Kraków 1921.
- Ujejski K., *Pieśni Salomona*, Poznań 1846.
- Żyję miłością. Korespondencja K. Ujejskiego 1844-1897*, zebrał i oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2003.

B. Słowniki i opracowania encyklopedyczne

- Bandtkie J. S., *Słownik dokładny języka polskiego i niemieckiego...*, Wrocław 1806.

- Knapski G., *Thesaurus Polonolatinograecus seu Promptuarium linguae Latinae et Graecae*, t. 1-2, Kraków 1643-1644.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. S. Gajda, Opole 1995.
- Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 1-8, Warszawa 1900-1927.
- Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1967, t. IX.
- Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz (i in.), Warszawa 1986 (przedr. oryg. Wilno 1861).
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Warszawa 1998.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998.

C. Literatura przedmiotowa

- Bachórz J., *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Bagłajewski A., *Lamentacje polskiego Jeremiasza. Brodziński – Witwicki – Ujejski*, w: *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku*, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1998, s. 73-94.
- Bagłajewski A., *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna K. Ujejskiego*, Lublin 1999.

- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.
- Bartmiński J., *Folklor – język – poetyka*, Wrocław 1990.
- Bartmiński J., *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, w: *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 257-266.
- Bednarczyk A., *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Katowice 2002.
- Belcarzowa E., *Warsztat tłumacza pierwszej polskiej drukowanej Biblii*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, pod red. M. Filipowicz-Rudek, J. Koniecznej-Twardzikowej, Kraków 1996.
- Biblia święta, tho iest, Księgi Starego y Nowego Zakonu, własnie z Żydowskiego, Greckiego, y Łacińskiego nowo na Polski ięzyk z pilnością y wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563.
- Biblia Święta to jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk 1632.
- Biblia to iest Kxięgi Stharego y Nowego Zakonu na Polski ięzyk z pilnością według Łacińskiej Bibliey od Kościoła Krześciańskiego powszechnego przyięthey, nowo wyłożona*, Kraków 1561.
- Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, według łacińskiego przekładu starego, w kościele powszechnym przyiętego, na polski język znowu z pilnością przełożone*, w przekł. J. Wujka, Kraków 1599.
- Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy J. Frankowski, Warszawa 2000.

- Biblia. To iest księgi starego y nowego przymierza znowu z języka Ebreyskiego, Greckiego, Łacińskiego na polski przelożone*, Nieśwież 1572.
- Bieńkowska D., *Określenia bohaterów w polskich przekładach Pieśni nad pieśniami*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN”, t. XLIV, 1999, s. 5-11.
- Bieńkowska D., *Polski styl biblijny*, Łódź 2002.
- Brulion przekładu Biblii pióra Tomasza ze Zbrudzewa. Cz. II. Księgi Liczb, Powtórzonego Prawa, Pieśni nad Pieśniami*, z rękopisu wydała i oprac. I. Kwilecka, Wrocław 1995.
- Brzegowy T., *Psalmy i inne Pisma*, Tarnów 1999.
- Brzeziński J., *Jeden drobiazg ze słownictwa słowiańskiego: winograd*, „Studia i Materiały. Filologia Rosyjska”, pod red. W. Wilczyńskiego, Zielona Góra 1986, z. 5, s. 113-115.
- Brzeziński J., *Język F. D. Kniażnina*, Zielona Góra 1975.
- Bukowski K., *Biblia a literatura polska*, Poznań 1988.
- Filipiak M., *Biblia o człowieku*, Lublin 1979.
- Florczak Z., *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVII i XIX wieku*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Górski K., *Mickiewicz – artyzm i język*, Warszawa 1977.
- Gubrynowicz B., *Kazimierz Brodziński. Życie i dzieła, Część I (1791-1821)*, Lwów 1917.
- Herder J. G., *Lieder der Liebe*, Wien 1819.
- Herder J. G., *O duchu poezji hebrajskiej*, (przełożył M. Jaroszewski) w: Idem, *Wybór pism*, wybór i opracowanie T. Namowicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987.
- Ihnatowicz J. A., *Pieśń nad pieśniami*, „Znak” 1960, nr 2-3 (68-69), s. 196-208.
- Keel O., *Pieśń nad pieśniami. Biblijna pieśń o miłości*, przekł. B. Mrozewicz, Poznań 1997.

- Klemensiewicz Z., *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Wrocław 1955, s. 85-97.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, Warszawa 1979.
- Koziara S., *Pojęcia wartościujące w polskich przekładach Psalterza*, Kraków 1993.
- Krzysztofiak M., *Przekład literacki a translatoologia*, Poznań 1999.
- Krzyżanowski J., *Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 84-87.
- Księgi pięciu megilot: Pieśń nad pieśniami, Księga Ruth, Treny, Eklezjasta, Księga Estery*, tłum. z hebrajskiego i greckiego C. Miłosz.
- Kudasiewicz J., *Bóg oblubieńcem ludu wybranego treścią Pieśni nad pieśniami*, w: *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U. M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 13-35.
- Kudasiewicz J., *Styl antologiczny a alegoryczna interpretacja Pieśni nad pieśniami*, „Studia Warmińskie” t. 12 (1975), s. 407-418.
- Kulawik A., *O wersecie biblijnym*, „Ruch Literacki” 1999, nr 1, s. 19-30.
- LaCocque A., *Szulamitka*, w: A. LaCocque, P. Ricoeur, *Myśleć biblijnie*, przeł. E. Mukoid, Kraków 2003.
- Lebiedziński H., *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1981.
- Ludzie oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1958, t. 3.
- Łoś J., *Uwagi do Lud ludów – trud trudów*, „Język Polski” 1926, z. 3, s. 87-89.

- Łucki A., *Wstęp*, w: K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, z wstępem i objaśnieniami A. Łuckiego, Kraków 1920.
- Merdas A., *Romantycy a Biblia* w: eadem, *Łuk przymiera. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983, s. 9-28.
- Michałowska T., *Oryginalność*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 602-610.
- Między oryginałem a przekładem*, pod red. M. Filipowicz-Rudek, J. Koniecznej-Twardzikowej, Kraków 1996.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatar M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1972.
- Od Biblii Wujka do współczesnego języka religijnego. Z okazji 400-lecia wydania Biblii ks. Jakuba Wujka*, pod red. Z. Adamka i S. Koziary, Tarnów 1999.
- Orygenes, *Komentarz do Pieśni nad pieśniami. Homilie o Pieśni nad pieśniami*, przełożył i przypisami opatrzył S. Kalinkowski, Kraków 1994.
- Ostrowska E., *O artyzmie polskich średniowiecznych za-
bytków językowych*, Kraków 1967.
- Pęcherski C., *Brodziński a Herder*, Kraków 1916.
- Piela M., *M. Piela vs Obremski*, „*Studia Judaica*” 2006, nr 1, s. 91-98.
- Pieśń nad pieśniami. Poemat biblijny*, przeł. z hebrajskiego R. Brandstaetter, Poznań 1988.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*, wybór i opracowanie E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Kraków 1965 (I wydanie).
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół pod red. M. Petera, M. Wolniewiczza, Poznań 1992.

- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. W przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. K. Romaniuk, Warszawa-Praga 1997.
- Przybylski R., *Czas Królestwa Kongresowego (1815-1830). Od idylli do elegii*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 162-172.
- Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski, Lublin 1995.
- Skubalanka T., *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984.
- Skubalanka T., *Uwagi o pojęciu symbolu (na podstawie Księgi Psalmów Starego Testamentu)* w: *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej, R. Tokarskiego, Lublin 2001, s. 59-77.
- Sławkowa E., Warchoń J., *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (Studia kulturowo-literackie)*, Katowice 2000.
- Studencki W., *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiętników*, Warszawa-Wrocław 1984.
- Sudolski Z., *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986.
- Szagan D., *Biblijny genetivus partitivus czy forma superlatywu w poezji Norwida?*, „*Język Polski*” 2002, z. 1, s. 17-20.
- Szagan D., *Ukształtowanie leksykalno-stylistyczne poezji religijnej Kornela Ujejskiego*, Zielona Góra 2006.
- Świderkówna A., *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1996.
- Święch J., *Przekład w warsztacie badacza literatury*, w: *Przekład literacki. Teoria – Historia – Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997.
- Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przełożyła A. Pokojska, Kraków 1993.

- Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004.
- Tyloch W., *Dzieje ksiąg Starego Testamentu. Szkice z krytyki biblijnej*, Warszawa 1994.
- Warzecha J., *Miłość potężna jak śmierć (Pieśń nad Pieśniami)*, w: *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych* pod red. J. Frankowskiego, t. 7: *Pieśni Izraela*, oprac. A. Strus, J. Warzecha, J. Frankowski, Warszawa 1988.
- Witkowska A., *Romantyzm do roku 1831*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997.
- Witkowska A., *Wstęp*, w: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966.
- Wolff H. W., *Antropologie des Alten Testaments*, München 1973.
- Wolniewicz M., *Teoria przekładu biblijnego w ujęciu współczesnych tłumaczy Biblii na język polski*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 1994, z. 3, s. 23, <http://archidiecezja.lodz.pl/czytelni/studia/studia03/wol.doc> (dostęp z dnia 11 lutego 2010 r.)
- Zawadzki W., *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, oprac. A. Knot, Kraków 1961.

ZUSAMMENFASSUNG

Das vorliegende Buch stellt eine Sammlung von Skizzen, die thematisch an die dichterischen Übersetzungen des Buches „Das Hohelied“ verknüpft und welche durch zwei Dichter aus dem 19. Jahrhundert: Kazimierz Brodziński und Kornel Ujejski realisiert wurden, dar.

Der theoretische Teil behandelt manche Fragen der Präsenz des „Hohen Liedes“ im polnischen Sprachraum, die Erläuterungs- und Auslegungsmethoden des Werkes sowie die Fragen in Bezug auf die künstlerische Übertragung, die genologischen Grenzen zwischen der Übersetzung und der Paraphrase betrachtet. Vor allem wird die Bedeutung der Übersetzungen als Quelle der stilistischen Forschung betont.

Der analytische Teil des Buches besteht aus vier Kapiteln. Die ersten zwei Kapitel stellen eine stilistisch-sprachliche Analyse von *Sulamith*, der dichterischen Übertragung von Kazimierz Brodziński aus dem Jahre 1830 dar. Die zwei weiteren Kapitel behandeln die dichterische Übertragung des Buches von Salomon „*Das Lied der Lieder*“, die 1846 von Kornel Ujejski übersetzt wurde. In beiden Fällen versuchte man sowohl die breit verstandenen, stilistischen Muster, als auch direkte und konkrete Beispiele in Bezug auf andere Übersetzungen festzustel-

len (im Falle von Brodziński ist der Einfluss des Werkes *Lieder der Lieder* von Johann Gottfried Herder sehr deutlich). Das Ganze wird durch eine Darstellung gekrönt, die ein Versuch des Vergleichs des stilistischen Verfahrens und folglich eine Zusammenstellung translatorischer Effekte der beiden Dichter darstellt.

SUMMARY

This book constitutes the collection of essays, connected, in terms of their subjects, with the poetic embodiments of the Biblical *Song of Songs* by two 19th century poets, Kazimierz Brodziński and Kornel Ujejski.

In its theoretical part, the treatise discusses several of the issues connected with the presence of *Song of Songs* in the Polish language and with the manners of its exegesis and interpretation, as well as the issues relevant to artistic translation, the genological frontiers between a translation and a paraphrase, and, first and foremost, the perception of a series of translations as a valuable material of research into style.

The analytical part of the book is composed of four chapters, two of which constitute the stylistic and linguistic analysis of *Sulamitka (The Shulamite)* – a poetic translation of the above-mentioned book of the Bible by Kazimierz Brodziński of 1830, and the subsequent two chapters – *Pieśni z pieśni (Songs from the Song)* in the translation by Kornel Ujejski of 1846. In both of the cases, what was attempted, was determining broadly-understood stylistic patterns, as well as more direct and concrete references to other translations (in case of Brodziński, the influence of *Lieder der Liebe (Song about Love)* by

Johann Gottfried Herder is very pronounced). The entire book is concluded with the elaboration, being an attempt to compare the stylistic workshops, and, as a result, setting the effects of translations by both of the poets against each other.

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	7
1. W kręgu problematyki przekładu artystycznego	9
Obecność <i>Pieśni nad pieśniami</i> w języku polskim	13
Sposoby interpretacji i egzegezy <i>Pieśni nad pieśniami</i>	17
Przekład a parafraza – uwagi genologiczne	23
Serie translacji jako przyczynek do badań stylistycznych	29
Przekład na tle niektórych poglądów epoki	33
2. Cicha wielkość i szlachetna prostota. Wzorce stylistyczne Sulamitki Kazimierza Brodzińskiego	36
3. Sielankowość <i>Sulamitki</i> Kazimierza Brodzińskiego ..	61
4. Konserwatyzm biblijny czy romantyczne nowatorstwo? Wzorce stylistyczne <i>Pieśni z pieśni</i> Kornela Ujejskiego	76
5. Liryczna sublimacja Sulamitki w <i>Pieśni z pieśni</i> Kornela Ujejskiego	96
6. Jedna pieśń – dwa dzieła	115
Wykaz skrótów	129
Bibliografia prac cytowanych i wykorzystywanych w książce	131
Zusammenfassung	139
Summary	141