

Marta Wojtkowska-Maksymik (Warszawa)

Dalida Luigiego Grota w przekładzie Jana Smolika

O życiu Jana Smolika nie wiemy zbyt wiele, a posiadane przez nas informacje opierają się na hipotezach lub wskazówkach danych przez samego autora i znajdujących się w jego dziełach. Poeta urodził się prawdopodobnie około 1560 roku w Smolicach, umarł po 1598 roku. Jego ojciec, Kasper, był protestantem, a brat, Piotr, zasłynął u siebie współczesnych jako autor facecji. Na początku lat osiemdziesiątych Smolik wziął udział w trzeciej wyprawie inflanckiej, a w 1582 roku wyjechał do Italii. Podczas włoskich wojaży odwiedził Rzym. Po powrocie, w styczniu 1588 roku, uczestniczył w bitwie pod Byczyną. Wiadomości o pisarzu urywają się po 1598 roku, czyli, jak się przypuszcza, po jego śmierci¹.

Historycy literatury polskiej uznawali Smolika za jednego z mniej ważnych, choć znanych poetów renesansowych². Jego utwory nigdy nie zostały wydrukowane, ale krążyły wśród czytelników w formie rękopiśmiennej.

¹ Por. R. Pollak, *Na marginesie utworów Jana Smolika*, w: *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci I. Chrzanowskiego*, b. wyd., Kraków 1936, s. 126–133; J. Ślaski, *Jan Smolik i pisarze włoscy*, w: Id., *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne*, UW. Wydział Polonistyki, Warszawa 1987, s. 280; Id., *Dalla storia della poesia polacca italianizzante fra il Rinascimento ed il Barocco (Jan Smolik)*, w: *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Gracioti*, a cura di G. B. Bercoff, Carucci, Roma 1990, s. 384–350; I. Teresińska, *Jan Smolik*, w: *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. IV, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 113.

² Por. A. Fei, *Z poezji staropolskiej. Jan Smolik*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33, s. 815–835; J. Sokołowska, *Wstęp*, w: *Poeci renesansu. Antologia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 77; J. Ziomek, *Renesans*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 367–368; J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI wieku do połowy XVIII wieku)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, *passim*; A. Karpiński, *Sebastian Fabian Klonowic – pisarz z przelomu epok*,

Z tego właśnie powodu nie jesteśmy w stanie ustalić chronologii twórczości Smolika. Zadanie to utrudnia też fakt, że jego wiersze znajdują się w tzw. rękopisie lubostrońskim, zatytułowanym „Fraszskorytmy albo zabawy pokojowe z Ksiąg autora pewnego wyjęte na ucieśzną krotochwilę ludziom osobiwie kwitnącego wieku dworskiem”³, powstałym późno, bo w roku 1613, a dziś przechowywanym w Bibliotece im. Edwarda Raczyńskiego w Poznaniu.

Wspomnieć trzeba, że Smolikowa spuścizna obejmuje, oprócz przekładu tragedii Luigiego Grota (1541–1585), inne tłumaczenia: sześciu ód Horacjańskich, pastorelli *Iolas Andrei Navagera* oraz epigramatów Marcjalisa, Andrzeja Krzyckiego czy Janusa Vitalisa⁴. Na ich tle translacja *Dalidy* zadziwia, ponieważ utwór spolszczony został w zasadzie wiernie. Również jeśli spojrzymy na polską XVI-wieczną praktykę przekładową, tłumaczenie Smolika zastanawia: zazwyczaj nie przekładano dzieła dosłownie, lecz zgodnie z regułami twórczego naśladownictwa modyfikowano pierwowiezór oraz dostosowywano go do rodzimych warunków i polskich czytelników⁵. Dobrych przykładów dostarczyć tutaj mogą np. *Dworzanin polski* (1566) Łukasza Górnickiego, stanowiący udaną próbę adaptacji *Il Libro del Cortigiano* (1528) Baldassarra Castiglione⁶, *Wizerunek*

w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 129.

³ O dziełach Smolika, które znajdują się w tym rękopisie (razem z tekstami Mikołaja Sępa Szarzyńskiego), por. studia R. Pollaka (*op. cit.*, s. 126–133), W. Weintrauba (*O kanonie poezji Sępa Szarzyńskiego. Sprawa autorstwa wiersza Zaprzęż nie tygry, nie lwice Cyprydo...*, w: *Studia linguistica in honorem Thaddaei Lehr-Splawiński*, red. T. Milewski, J. Saforewicz, F. Sławski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1963, s. 445–453), B. Nadolskiego (*Ze studiów nad twórczością M. Sępa Szarzyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1930, nr 27, s. 17–18), J. Błońskiego (*Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 234). O „rękopisie lubostrońskim” zob. *Komentarz edytorski*, w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, współpr. K. Mrowcewicz, Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 111–113.

⁴ Por. J. Smolik, *Wiersze różne*, wyd. R. Pollak, b. wyd., Warszawa 1935, s. 14–38 (*Fraszki*), 59–67 (*Ody Horacjuszowe niektóre przekładania Jana Smolika*), 69–70 (*Pastorella III*).

⁵ Por. A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Leopoldinum, Wrocław 2002, s. 322–324.

⁶ Na temat polskiego przekładu dzieła Castiglione⁶ por. A. Gallewicz, „*Dworzanin polski*” i jego włoski pierwowiezór. *Studium adaptacji*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2006; M. Wojtkowska-Maksymnik, „*Gentiluomo cortigiano*” i „*dwo-*

własny żywota człowieka pocciwego (1558) Mikołaja Reja – przeróbka *Zodiacus vitae* (1531) Palingeniusa⁷ – czy *Szachy* (1564–1565) Jana Kochanowskiego – poemat wzorowany na *Scacchia ludus* (1527) Marca Girolama Vidy⁸.

Koncentrując się na tragedii Grota i postaci samego autora, podkreślić warto, że Jan Smolik wybiera dzieło specyficzne i stworzone przez współczesnego sobie pisarza, niemalże swojego rówieśnika⁹. Tragedie Lugiego Grota, zwanego też Ślepcem z Adrii (*Ciecco d'Adria*), zapowiadały i potwierdzały (podobnie jak utwory dramatyczne Sperone Speroniego, Ludovica Dolcego oraz Giovan Battisty Giraldiego Cinzia) nowe zjawiska charakterystyczne dla tragedii renesansowej, związane m.in. ze wzrostem popularności tragedii Seneki¹⁰. Moda ta, której najlepszym wyrazem były *Canace* (1542) Speroniego i dzieła Cinzia (przede wszystkim *Orbeka* (*Orbecche*, 1541), *Dydona* (*Didone*, 1542), *Kleopatra* (*Cleopatra*, 1543), *Selena* (*Selene*, po 1550))¹¹, zdominowała sztukę dramatyczną

rzanin polski”. *Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglione’a i w „Dworzanie polskim” Łukasza Górnickiego*, Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007.

⁷ O polskiej wersji *Zodiacus vitae* Palingeniusa por. choćby J. Ziomek, *op. cit.*, s. 232–236; J. S. Maciuszko, *Mikołaj Rej. Zapomniany teolog ewangelicki z XVI w.*, b. wyd., Warszawa 2002, s. 417–423.

⁸ O relacji poematu Kochanowskiego do dzieła Vidy por. choćby S. Witkowski, *Stosunek „Szachów” Kochanowskiego do poematu Vidy „Scacchia ludus”*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego AU”, t. 18 (1893), s. 165–203; W. Weintraub, *Gambit Kochanowskiego: „Szachy” a Vidy „Scacchia ludus”*, w: *Nowe studia o Janie Kochanowskim*, posł. T. Ulewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 7–15.

⁹ Warto zauważyć, że *Dalida* cieszyła się pewną popularnością. Jej potwierdzeniem jest nie tylko polski przekład, lecz także wersja łacińska (z 1592 roku) autorstwa Williama Alabastera. Por. R. Southern, *Groto Luigi*, w: *The Oxford Companion to the Theatre*, ed. Ph. Hartnoll, Oxford University Press, New York–Toronto 1967, s. 418.

¹⁰ Por. D. Dalla Valle, *Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, „*Italica*”, vol. 44, no. 2, s. 183–186; R. Mayer, *Neostoicism and Senecan Tragedy*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” 1994, vol. 57, s. 151–174.

¹¹ O odniesieniach do dzieł Seneki w tragediach Cinzia i Speroniego por. E. Bonora, *Il Classicismo dal Bembo al Guarini. IV. La „Canace” dello Speroni e le tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, w: *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1965, s. 398–405; N. Borsellino, R. Mercuri, *Il teatro*, w: *Il Cinquecento dal Rinascimento alla Controriforma*, vol. IV, t. 2, Laterza, Roma–Bari 1973, s. 82–90 (*L’Officina ferrarese di G. B. Giraldi Cinzio*), 90–95 (*La tragedia controriformista; la polemica intorno a „Canace”; l’attività delle accademie e prime rappresentazioni*).

poprzez wprowadzenie do niej elementów drastycznych i potworności¹². Konieczność ich pojawienia się w dziele dramatycznym uzasadniał Cinzio w *Rozprawie o komediach i tragediach* (*Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, 1554). W traktacie tym czytamy, że pełne potworności wydarzenia i fragmenty wzbudzają „zadziwienie i swego rodzaju podziw” („stupore e un certo ricapriccio”)¹³. Autor *Orbeki* wyliczył też najważniejsze elementy kompozycyjne tragedii takie jak: prolog, obecność chórów na wzór Senecjański, podział na pięć aktów i exodus (zwany także katastrofą)¹⁴. Śladami Cinzia kroczył też Luigi Groto, a *Dalida* – pierwsza z jego tragedii (wydana w Wenecji dopiero w 1572 roku, napisana jednak dużo wcześniej), wzorowana była właśnie na *Orbece*. *Dalida* opowiada historię o zemście króla Moleonta (Moleonte), zabitego razem z żoną przez bratankę – Candaula. Z tego powodu król Baktrii jawi się widzom lub czytelnikom jako „cień” (Ombra di Moleonte). Gniew i chęć zemsty wzbudzają w nim nie tylko godne potępienia czyny Candaula, lecz także, jeśli nie przede wszystkim, zachowanie własnej córki Dalidy. Ona to poślubiła kuzyna, czyli Candaula i urodziła mu dwojkę dzieci, nie wiedząc jednak, że ten ma jeszcze w dalekich Indiach drugą żonę. Jest nią bezpłodna Beatrice. Moleonte prosi Śmierć (Morte) wysłaną przez Plutona i Zazdrość (Gelosia), która jej towarzyszy, o pomoc w dokonaniu odwetu. Zazdrość ogarnia umysł zakochanego w Beatrice Sekretarza Candaula (Segretario) i popycha go do wyjawienia królowej tajemnicy władcy. Kiedy ta poznaje prawdę, w jej sercu rodzi się szal i pragnienie wendety. Beatrice obiecuje więc Sekretarzowi małżeństwo, a następnie wysłała go

¹² O potworności w tekstach Seneki por. G. Uscatescu, *Seneca e la tradizione del teatro di sangue*, „Dionisio” 1981, 52, s. 369–389; B. Smit, *Analyzing Blood and the Landscape of the Self in the Senecan Tragedy*, „Antike und Abendland” 1983, 29, s. 172–187; G. Petrone, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, „Quaderni di Cultura e di Tradizione classica” 1986–1987, 4–5, s. 131–143; B. Smit, *Analyzing Blood and Gore. Towards an Understanding of Cruelty and Horror in Senecan Tragedy*, „Akroterion” 1987, 32, s. 2–10.

¹³ Fragment *Discorso*... Cinzia cyt. za: E. Bonora, *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*..., w: *Storia della Letteratura Italiana*, s. 404. Wszystkie fragmenty tekstów źródłowych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki artykułu.

¹⁴ O kompozycji tragedii senecjańskich por. G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei cori nella tragedia senecana*, „Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica” 1986–1987, 4–5, s. 99–112; R. Scarcia, *Sulla divisione in atti del teatro di Seneca*, „Rivista di Cultura Classica e Medievale” 1962, 4, s. 234–239. O kompozycji tragedii Cinzia por. *ibidem*, s. 403–405.

do Dalidy z listem napisanym wcześniej przez Candaula, zawierającym zaproszenie do pałacu królewskiego w celu poznania królewskiej matki. Córka Molenta razem z synami przybywa do zamku, gdzie spotyka Beatrice i rozmawia z nią; ta zaś udaje przed Dalidą matkę Candaula. Następnie Beatrice „porusza ręką Dalidy i prowadzi ją razem z bezlitosną bronią do zranienia własnych dzieci” („snoda la man di Dalida, e la tira / Col ferro empio à ferire i proprij figli”)¹⁵, a wreszcie zabija ją samą. Po dokonaniu zbrodni „trzy ciała rozpruwa, tnie, rozszarpuje” („tre corpi apre, taglia, squarta”), gotuje je i podaje nieświadomemu Candaulowi, który w ten sposób pożera ciała dzieci i żony. Na zakończenie kolacji Beatrice pokazuje niewiernemu mężowi głowy zjedzonych ofiar. Tragedia kończy się dialogiem Candaula i Sekretarza oraz monologiem Damy dworu królowej Beatrice (Damigella), dzięki której poznajemy prawdę o śmierci Candaula, Beatrice i Sekretarza.

Jak już wspomniałam, *Dalida* Grota nawiązuje do *Orbeki* Cinzia, a także do *Tyestes*a (*Thyestes*) Seneki¹⁶. Interesujące mnie odniesienia podzielić można na te odsyłające do fabuły oraz te dotyczące konstrukcji i struktury tragedii. Do pierwszej grupy należą przede wszystkim motyw kazirodziej miłości (w *Tyestesie* – między Tyestesem i żoną jego brata Atreusa; w *Orbece* – między Seliną, żoną Sulmona i matką Orbeki, a jej pierworodnym synem; w *Dalidzie* – między Dalidą i Candauliem, jej kuzynem) połączony z motywem zemsty (zapowiadanej lub realizowanej na skutek prośby Tantalusa w *Tyestesie*, Seliny w *Orbece* lub Molenta w *Dalidzie*), która dokonuje się dzięki potwornemu i krwawemu morderstwu. Charakterystyczny wydaje się także wątek zabójstwa dzieci i / albo jednego z rodziców (Tantalusa i Plistenesa, synów Tyestes, zgłodzonych przez Atreusa; Oronta oraz dzieci jego i Orbeki uśmierconych przez Sulmona; Dalidy i synów Candaula zamordowanych przez Beatrice). Zostaje ono odkryte przez matkę lub ojca (w *Tyestesie* – przez Tyestes; w *Orbece* – przez Orbekę; w *Dalidzie* – przez Candaula) dzięki głowom ofiar zjedzonych podczas kolacji przygotowanej przez zbrodniarza (w *Tyestesie* – przez Atreusa; w *Orbece* – przez Sulmona; w *Dalidzie* – przez Beatrice). Motyw ten służy również wprowadzeniu konceptu grobu umęczonych ofiar znajdującego

¹⁵ Tekst Grota cytuję według strony internetowej www.bibliotecaitaliana.it (Università degli Studi di Roma „La Sapienza”).

¹⁶ O popularności *Tyestes*a por. E. Bonora, *Il Classicismo dal Bembo al Guarini...*, w: *Storia della Letteratura Italiana*, s. 394–410.

się w żywym ciele¹⁷. Warto dodać, że wszystkie osoby wymienionych wyżej dramatów podzielić można na bohaterów pozytywnych i ich oprawców, ginących także pod koniec sztuki. Mówiąc o wpływie tragedii Senecjańskiej, trzeba wreszcie wspomnieć o występującym w omawianych utworach motywie władzy i prawdziwego władcy, w *Dalidzie* opowiada o nim Candaulowi jego Doradca (Consigliere), podkreślając:

Przeciwnie władca, który oddał się od swego rozumu
I zbacza ze ścieżki prawa,
Nie jest władcą, ale sługą swoich wad [...].

(akt III, scena I)¹⁸

Wśród elementów strukturalnych i kompozycyjnych wskazać wypada istotne dla przebiegu akcji personifikacje: Furię w *Tyestesie*, boginię Nemesis i Furie Piekielne (*Furie Infernali*) w *Orbece* oraz Śmierć i Zazdrość w *Dalidzie*, które nie ograniczają się tylko do mówienia, gdyż w pewnym sensie to one popychają bohaterów (głównie tych negatywnych) do działania i umożliwiają dokonanie zemsty. Trzy interesujące mnie tragedie otwiera także monolog zmarłego bohatera: Tantalą, Seliny, Molenta.

Smolik również zaczyna swój przekład dzieła Grota od dyskusji między Molentem a Śmiercią¹⁹, opuszczając Prolog wypowiedany przez chór kobiet z Indii, w którym Ślepiec z Adrii wylicza tematy niepodjęte w *Dalidzie*: „żarty i dowcipy” („le argutie, e i moti”), „nieskomplikowane i wdzięczne miłości powabnych i pięknych nimf, / i wiersze śpiewane przez pasterzy” („gli amor semplici, e vaghi / De le vezzose, e leggiadrette Ninfe, / E le rime cantate da Pastori”). Następnie wyjaśnia przyczyny swojego postępowania i wiąże je z nieszczęściem, jakie przyszło mu cierpieć. On to bowiem

[...] w zacienionej okropności
Razem z Heraklitem nieustannie będzie żył oplakując

¹⁷ O tym motywie por. R. Trombino, *Il Thyestes: lo stomaco come sepolcro*, „Dionisio” 1988, 58, s. 92–97.

¹⁸ W oryg.: „Anzi il Signor, che à senno suo trascorre, / E dal sentier declina de le leggi; / Non è Signor, ma de' suoi vitij servo [...]”.

¹⁹ Por. J. Smolik, *Cień albo Dusza Molenta, króla baktryriańskiego przekładania... z włoskiej tragedycznej*, w: *Teatr polskiego renesansu. Antologia*, oprac. J. Lewański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 372. Wszystkie cytaty z przekładu Smolika podaję za tą edycją.

Smutnymi krzykami, smętnym i chropawym stylem
Razem z cudzymi nieszczęściami własne winy.

(Prolog)²⁰

Dalej czytelnik lub widz poznaje tajemnicę ślepoty autora zesłanej przez „zazdrosne zło” („invido male”). Ona to sprawia, iż poeta, aby się pocieszyć, woli opowiadać straszne historie lub słuchać „skarg, lamentów i umarłych” („lamenti, [...] lacrime e morti”). Groto kończy Prolog – inaczej niż Seneka i Cinzio – krótkim opisem miejsca akcji. Jak więc widać, analizowany wstęp dotyczy raczej życia Ślepca z Adrii niż samego dzieła. Z tego być może powodu Smolik zdecydował się opuścić Prolog i rozpocząć swój przekład od sceny pierwszej aktu pierwszego, czyli od dialogu Cienia Molenta ze Śmiercią. Dzięki ich rozmowie odbiorca dzieła poznaje główne osoby dramatu oraz związki między nimi.

Druga zmiana dotyczy tytułu. Pierwsze wydanie tragedii Grota (z 1572 roku) opatrzone tytułem *La Dalida, tragedia nova di Luigi Groto, Cieco di Hadria* (*Dalida, nowa tragedia Luigiego Grota, Ślepca z Adrii*). Polski przekład zapisany został pod tytułem *Cień albo Dusza Molenta, króla bakteriańskiego*. Groto, umieszczając w tytule imię Dalidy, nawiązywał do *Orbeki* Cinzia oraz zwracał uwagę czytelnika na bohaterkę pozytywną i niewinną, która stanie się ofiarą okrutnej zbrodni. Trzeba także podkreślić, że Dalida pojawia się na scenie jako postać mówiąca tylko dwa razy: po raz pierwszy, kiedy rozmawia z Sekretarzem i synem o zaproszeniu Candaula, i później, kiedy dyskutuje z Beatrice i Sekretarzem. Kolejne jej losy i historię śmierci poznajemy dzięki opowieściom albo Molenta, albo Beatrice. Źródłem tych rozwiązań formalnych szukać należy w *Tyestesie* Seneki i *Orbecie* Cinzia. Ponadto, biorąc pod uwagę sposób przedstawienia Dalidy, możemy powiedzieć, że córka Molenta nie jest główną postacią sztuki, funkcję tę pełni raczej Cień Molenta. On to podczas debaty ze Śmiercią i Zazdrością, czyli na początku dzieła, podejmuje decyzje, które wpływają na losy wszystkich, oraz uprzedza katastrofę (opisaną potem w scenie drugiej aktu czwartego). Z tego też powodu, jak sądzę, Jan Smolik nieco inaczej zatytułował swoją wersję. Wydaje się również, iż ta modyfikacja potwierdzać może świadomą lekturę tekstu Grota połączoną z pewną jego interpretacją: oto na pierwszy plan wysuwa się bohater negatywny, ale najważniejszy dla przebiegu

²⁰ W oryg.: „[...] in tenebroso horrore / Con Heraclito ogn'ora vivrà piangendo / In meste strida, in tristo, ed aspro stile, / Con le miserie altrui le proprie penè”.

wszystkich ukazanych w dziele zdarzeń. Z drugiej strony, przy wysnuwaniu hipotez dotyczących tytułu polskiego przekładu trzeba zachować ostrożność, ponieważ poeta nie sfinalizował pracy nad translacją; urywa się ona na wersji 203. Tekst Smolika poprzedza także spis postaci (*Interlocutores*), a wśród nich pojawiają się jedynie Molentus i Śmierć²¹. Biorąc pod uwagę ten fakt, warto pokusić się o jeszcze jedno wyjaśnienie zmiany tytułu: być może Jan Smolik potraktował tłumaczenie jako zwykłe ćwiczenie stylistyczne i od samego początku nie miał zamiaru go skończyć.

Przechodząc do analizy tekstu obejmującego tylko scenę pierwszą i fragment sceny drugiej aktu pierwszego, podkreślić trzeba, że mamy do czynienia z bardzo wiernym przekładem. Nieliczne zmiany obejmują w zasadzie drobne amplifikacje, które miejscami czynią wersję polską bardziej precyzyjną niż włoski oryginał. Oto kilka charakterystycznych przykładów: scenę pierwszą aktu pierwszego otwiera opis Śmierci. Śledzi ona Molenta, który pyta:

Ale coż to za postać podąza za mną?
 Po szkielecie tylko ze ścięgnami i kośćciami,
 Ogołoczonego z ciała, z wysuszonym szpikiem
 Wydaje mi się (jeśli wzrok mnie nie myli) [być] Śmiercią.
 (akt I, scena I)²²

Smolik dodaje tutaj informację o „czole [...] białym”²³, ale zamiast powiedzieć „Wydaje mi się (jeśli wzrok mnie nie myli) [być] Śmiercią” („(Se non erra il veder) mi sembra Morte”) pisze: „jeśli / Sie nie myślę, że to owa jest pani”²⁴, zastępując słowo „śmierć” (*morte*) słowem „pani”. W odpowiedzi Śmierci czytamy zaś:

Królu Moleoncie lub raczej cieniu jego
 Wieczny Cesarz naszych Królestw [...]
 Posłał mnie do Ciebie [...]”²⁵.

²¹ Por. J. Smolik, *op. cit.*, s. 372.

²² W oryg.: „Ma, che figura è questa, che mi segue? / A l'orditura sol di nerbi, e d'ossa, / Di carne ignude, e di midolla asciutte / (Se non erra il veder) mi sembra Morte”.

²³ J. Smolik, *op. cit.*, s. 372.

²⁴ *Ibidem*, s. 372.

²⁵ W oryg.: „Re Moleonte, ò più tosto sua ombra, / L'eterno Imperador de' Regni nostri [...] / Mandami à te [...]”.

Tłumacz dodaje do wersu „Wieczny Cesarz naszych Królestw” („L'eterno Imperador de' Regni nostri”) imię władcy – Plutone²⁶.

Kończąc, raz jeszcze podkreślić trzeba, że literalność omawianego przekładu dziwi, zważywszy na XVI-wieczną praktykę translatorską w Polsce. Z drugiej strony, *Cień albo dusza Molenta...* zapowiada nową modę związaną z intensywną recepcją dzieł Seneki, który w następnym stuleciu zyska popularność nie tylko jako dramaturg, lecz także jako filozof²⁷. Poza tym ponieważ posiadamy tylko niewielki fragment tragedii Grota spolszczony przez Smolika, nie jest łatwo ustalić, w jakim stopniu poeta znał ówczesną kulturę teatralną w Italii oraz teksty autora *Tytesta*, ważne dla rozwoju włoskiej tragedii renesansowej w drugiej połowie XVI wieku.

Luigi Groto's *La Dalida* in Jan Smolik's translations

This article is devoted to a Polish translation of part of Luigi Groto's tragedy *La Dalida* by Jan Smolik. It analyzes selected aspects of this translation in the wider context of Italian tragedy of the second half of the XVI c., the development of which was connected to the reception of Seneca's dramas.

Translated by *Agnieszka White*

²⁶ J. Smolik, *op. cit.*, s. 373.

²⁷ O recepcji Seneki w polskiej literaturze XVI-wiecznej por. choćby T. Eustachiewicz, *Dzieje sentencji Seneki w porenesansowej literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, nr 22/23, s. 380–381; J. Abramowska, *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 90–117; S. Zabłocki, *Neostoicyzm*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. T. Michałowska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 574–577; E. Lasocińska, „*Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem*”. *Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, *passim*; R. Rusnak, *Historia Fedry i Hipolita w polskich tłumaczeniach tragedii Seneki*, w: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie (15–17 września 2003 roku)*, red. A. Nowicka-Jeżowa i in., ANTA, Warszawa 2005, s. 136–159; Id., *Seneca noster. Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodsze*, cz. 1, b. wyd., Warszawa 2009.