

# **STUDIA IBERYSTYCZNE**

**Księga Pamiątkowa dedykowana  
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

**STUDIA IBERYSTYCZNE**  
**nr 8**

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

**Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)**

**Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)**

**Anna Rzepka (sekcja portugalska)**

**Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)**

**Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)**

# **ZROZUMIEĆ JĘZYK, PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT**

**Księga Pamiątkowa dedykowana  
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

Pod redakcją:  
Marii Filipowicz-Rudek,  
Małgorzaty Jędrusiak,  
Agaty Komorowskiej



Księgarnia Akademicka  
Kraków 2009

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:

dr hab. Beata Baczyńska (prof. UW)   
 dr hab. Anna Bochnak (prof. UJ)   
 dr hab. Jerzy Brzozowski (prof. UJ)   
 dr hab. Jadwiga Miszańska (prof. UJ)   
 prof. dr hab. Stanisław Widlak

Konsultacja językowa:

R. Sergio Balches Arenas   
 Karolina Farrel   
 Xavier Farré Vidal   
 Justyna Mętrak

Korekta: Ewa Popielarz, Anna Wawrzyniak   
 Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał   
 Projekt okładki: Marzena Blecharczyk

Publikacja dofinansowana przez   
 Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

**ISBN 978-83-7638-015-5**

**KSIĘGARNIA AKADEMICKA**

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków   
 tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67   
 e-mail: [akademicka@akademicka.pl](mailto:akademicka@akademicka.pl)   
 Księgarnia internetowa:   
 [www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

## Spis treści

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Anna Sawicka: Zrozumieć język – przetłumaczyć świat<br>– zrozumieć świat .....                                | 7  |
| Maria Filipowicz-Rudek: Kalendarium życia. O nieustającym dialogu<br>między Don Kichotem a Sancho Panzą ..... | 13 |
| Przegląd ważniejszych publikacji<br>Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej .....                            | 23 |
| Piotr Sawicki: Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie.<br>Głos do portretu Jadwigi .....          | 29 |
| Olgierda Furmanek, Hanna Połomska: Z panią Jadwigą po przygodę .....                                          | 39 |

### ZROZUMIEĆ JĘZYK

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Beata Brzozowska-Zburzyńska: Przegląd niektórych hiszpańskich<br>przymków przestrzennych .....           | 57  |
| Monika Głowicka: Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich<br>związkach frazeologicznych .....          | 75  |
| Danuta Piekarz: L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco<br>– approccio contrastivo .....     | 93  |
| Ewa Stala: Hiszpański Buenos Aires w kontekście<br>historyczno-kulturowym .....                          | 103 |
| Andrzej Zieliński: El concepto de <i>perífrasis verbal</i> : su origen<br>y datos historiográficos ..... | 111 |
| Małgorzata Jędrusiak: <i>Operacje</i> Zeno Vendlera a „rezultatywność”<br>w języku hiszpańskim .....     | 121 |
| Agata Komorowska: Concepto de emisor y la deixis de persona<br>en los textos periodísticos .....         | 133 |

### PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Danuta Kucała: Różne spojrzenia na autonomię przekładu .....           | 149 |
| Tadeusz Szczerbowski: O przekładzie kreatywnym (malajski pantun) ..... | 161 |

|                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Anna Bednarczyk: <i>Sonety krymskie</i> po rosyjsku – kilka uwag<br>o przekładach romantycznych i współczesnych .....                                                                           | 173 |
| Piotr Sawicki: Zagadka „fujarki ze srebra”. <i>Pieśni hiszpańskie</i><br>Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału .....                                                               | 189 |
| Urszula Aszyk: En torno a la recepción crítica e intentos<br>de traducción del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i><br>de Lope de Vega en Polonia .....                                          | 217 |
| Jerzy Achmatowicz: Maternidad, cantos y flores... (algunos aspectos<br>sobre traducción del <i>Nican Mopohua</i> , la principal fuente<br>de estudios del fenómeno guadalupano en México) ..... | 233 |
| Tomasz Pindel: Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu<br>w prasie .....                                                                                                                | 253 |
| Marzena Chrobak: Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna<br>sprzyja śmiałym tłumaczom. Szkice .....                                                                                           | 265 |
| Xavier Farré Vidal: <i>Los inmigrados</i> de Lojze Kovačič en la traducción<br>al español .....                                                                                                 | 275 |
| Maja Koszarska: „Wiedźmin” czy <i>brujo</i> ? Kilka uwag o tłumaczeniu<br>neologizmów .....                                                                                                     | 287 |
| Olgierda Furmanek: Usefulness of the backtranslation process<br>in poetry translation .....                                                                                                     | 301 |
| Olgierda Furmanek: Entrevista con Ana María Fagundo .....                                                                                                                                       | 319 |
| Sabina Deditius: Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady<br>na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru<br><i>Kanaryjczyk</i> .....                                          | 333 |
| Urszula Dąmbska-Prokop: Uwagi o tłumaczeniu dokumentów .....                                                                                                                                    | 343 |
| Katarzyna Kruk-Junger: Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć?<br>Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego .....                                                                           | 355 |
| Ubaldo Cerezo Rubio: El Traductor Jurado de polaco en España.<br>Aspectos cuantitativos .....                                                                                                   | 365 |

## ZROZUMIEĆ ŚWIAT

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Maria Falska: Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma<br><i>El baúl de los disfraces</i> ( <i>Kufer z kostiumami</i> )<br>i jej możliwe źródło inspiracji ..... | 397 |
| Nina Pluta: Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los<br>protagonistas de la narrativa pseudo-criminal hispanoamericana .....                     | 409 |
| Olga Glondys: La Polonia cercana e idealizada de los exiliados<br>republicanos catalanes .....                                                                   | 423 |
| Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij: Na wozie Maragaty .....                                                                                                   | 437 |

Piotr Sawicki  
*Uniwersytet Wrocławski*

## **Zagadka „fujarki ze srebra”**

### ***Pieśni hiszpańskie* Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału**

**Słowa kluczowe:** folklor europejski, ludowa pieśń hiszpańska, coplas, seguidillas, przekład a adaptacja, oryginał jako surowiec, antologia Porębowicza.

#### **Summary:**

A hundred years after the first edition of Edward Porębowicz's "Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie" (1909), the author of the article finds about three quarters of the original „Spanish chants” and compares 60 selected texts with their Polonized versions. The reading of both versions as parallel texts confirms the high opinion of the poetic talent of this prominent European folklore expert, proving that he was an artist rather than simply a poetry translator. The original text is to him a source material, which he processes and dignifies. The effects of this processing are diverse. Alongside miniature masterpieces, such as Porebowicz's seguidillas, we find (especially in coplas, the most abundant in his collection) strophes of folk character, typical for the „Young Poland” movement. They sound familiar to a Polish reader, but lose their southern character and emotional restraint in their expression of sentiments and experiences. Those Spanish folk song does not shine with their own but with reflected light, and sometimes become

obscene or, to say the least, suggestive – raising unnecessary erotic connotations (as in Polish translation of „relicario de plata”, „the silver flute”).

**Keywords:** European folklore, Spanish folk song, coplas, seguidillas, translation and adaptation, original text as a source material, Porębowicz's anthology

### Resumen:

En el centenario de la primera publicación de las *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie* de Edward Porębowicz [1909], el autor del presente artículo coteja 60 muestras de textos, las cuales han sido seleccionadas junto a sus versiones polacas, tras haber encontrado aproximadamente tres cuartas partes de las “Canciones españolas” originales que integran la famosa antología. Una lectura paralela de ambas versiones confirma las opiniones sobre la maestría poética de ese destacado conocedor del folklore europeo, aunque ello obliga también a apreciarlo no sólo como a un traductor de poesía sino como a un artista de la palabra, el cual en su taller somete el original, cuan materia prima, a un tratamiento perfeccionador, lo que produce unos resultados bastante diversificados. Además de las obras maestras en miniatura, tales como son las seguidillas de Porębowicz, aparecen también estribillos (principalmente en las coplas, que son las más numerosas en dicha recopilación), adquiriendo los rasgos populares típicos del movimiento modernista de la Joven Polonia. Por ello suenan familiares para el oído polaco, aunque pierden su ambiente meridional, así como la continencia a la hora de expresar vivencias íntimas. De esta manera, no es el resplandor original de la canción popular española lo que brilla, sino el reflejo de su luz. Además, en ocasiones se roza lo verde o, por lo menos, la ambigüedad, lo que causa innecesarias asociaciones de naturaleza erótica (como es el caso del “pito plateado” en el título de nuestro artículo, giro que sustituye en polaco al “relicario de plata” en la versión española).

**Palabras clave:** folklore europeo, canción popular española, coplas, seguidillas, traducción frente a adaptación, original como materia prima, antología de Porębowicz.

## Wprowadzenie

„Fujarka ze srebra / W mem łonie się kryje” – ten zagadkowy dwuwiersz, nieodparcie nasuwający skojarzenia wiadomej natury, zrodzić musi u współczesnego czytelnika dość oczywiste w tym kontekście pytanie o brzmienie oryginału. Czy podmiot liryczny hiszpańskiej *copli* operował aluzjami erotycznymi, skrywając fujarkę w... „łonie”? A może nie chodziło mu ani o „fujarkę” ani też o „łono”? Autor spolszczeń<sup>1</sup> odpowiedzi na te wątpliwości nam nie ułatwia, umieszczając cytowaną tu strofkę w numerowanym od 1 do 12 bloku opatrzonym adnotacją „Z ustnego źródła” [Porębowicz, 1909: 159-161]. Spróbujmy jednak – mówiąc obrazowo – wyprowadzić „fujarkę” z „łona”, by komplementując tłumacza, dowiedzieć się (a to przecież chyba podstawa każdej oceny działalności translatorskiej?), jak zwerbalizowany był przekaz oryginalny. Kopia mistrza może okazać się dziełem mistrzowskim, ale to jednak wciąż nie oryginał.

W stulecie pierwszego wydania *Pieśni ludowych*... Edwarda Porębowicza, których znaczącą częścią są *Pieśni hiszpańskie*<sup>2</sup>, wolno – a nawet należy – przywrócić im wreszcie pierwotny blask, zestawiając oryginały ze spolszczeniami. Ideałem byłoby pełne, dwujęzyczne wydanie całości; pracę zmierzającą w tym kierunku ktoś jednak winien zainaugurować. Zatem – do dzieła!

## Drogowskazy

„Bibliografia pieśni ludowych”, podsumowująca część wstępną wydanej w 1909 roku książki, w części zatytułowanej „Hiszpańskie” zawiera skrótowo ujęte zapisy, rejestrujące wykorzystane przez

---

<sup>1</sup> Pierwotny zapis na stronie tytułowej *Pieśni ludowych celtyckich, germańskich, romańskich*: „spolszczył Edward Porębowicz”, zastąpiony został w wydaniu z roku 1959 przez „opracował Edward Porębowicz”.

<sup>2</sup> Zajmują one 21 stron wydania pierwotnego (s. 149-169); we wznowieniu są to s. 267-288.

tłumacza źródła. Tytuły wraz z miejscem i rokiem wydania poszczególnych antologii poprzedzają następujące nazwiska bądź pseudonimy badaczy hiszpańskiego folkloru:

- „Preciso D.” (czyli Don Preciso; chodzi o żyjącego w latach 1756-1826 muzykologa i gitarzysty baskijskiego Juana Antonia Zamácola),  
„Lafuente y Alcantara” (Emilio Lafuente y Alcántara, etnograf, członek Real Academia de la Historia),  
„Machado y Alvarez” (Antonio Machado y Álvarez, folklorysta, znany pod pseudonimem „Demófilo”, ojciec poetów Manuela i Antonia Machadów),  
„Marin Fr.R.” (czyli Francisco Rodríguez – „R.” to nie inicjał drugiego imienia, tylko pierwsza litera nazwiska! – Marín, zasłużony kolekcjoner pieśni ludu hiszpańskiego, zebranych przezeń w pięciotomowej antologii tematycznej).

Jak widzimy<sup>3</sup>, w roli bibliografa pionier polskiej romanistyki nie specjalnie się sprawdził; drogowskazy, jakie pozostawił swym czytelnikom, sporządził – i podawał do druku – niczym podręczne notatki. Przytoczony tu wykaz źródeł jest w dodatku niekompletny: zestaw *coplas* otwierają ponumerowane odsyłacze do kolejnego opracowania, w ogóle pominiętego w bibliografii, a zasygnalizowanego jako „Fouquier, Ch. pop. esp. nr 1” [Porębowicz, 1909: 151]. Tym razem chodzi o badacza francuskiego Achille’a Fouquiera i jego komentowaną, dwujęzyczną antologię *Chants populaires espagnols...* [1882], z którą nasz autor mógł się zapoznać podczas dłuższych pobytów we Francji w latach 1885-1887 (Montpellier) bądź 1893-1896 (kiedy to pełnił funkcję bibliotekarza w stacji naukowej Akademii Umiejętności i uzupełniał swą wiedzę romanistyczną niezbędną do uzyskania habilitacji). Wtedy najprawdopodobniej przekładał po raz pierwszy hiszpańską ludową poezję, dysponując zebranymi przez Fouquiera tekstami i ich wersją francuską. Gdy swą własną antologię przygoto-

---

<sup>3</sup> [Zob. Porębowicz, 1909: XXXVI-XXXVII; 1959: 30]. W edycji powojennej jej redaktor Wiesław Myśliwski niczego w tych zapisach nie skorygował; pojawiły się natomiast błędy drukarskie („Alvarez” zamiast „Alvarez” – czy raczej „Álvarez”).

wywał do druku, źródło to w bibliografii przeoczył, choć podawał je przy poszczególnych strofkach tak *coplas* (nr 1-13), jak i *seguidillas* (14 i 15). Oznaczenia te nie odsyłają do konkretnych stron, jest to robocza numeracja tekstów przejętych za Fouquierem. W wypadku pozostałych kilku źródeł bywa różnie – tłumacz albo podaje tom i stronę (nie zawsze ściśle), albo operuje prowizoryczną numeracją kartek, na których – jak się wolno domyślać – zapisywał interesujące go jako badacza folkloru oryginały.

Dotrzeć do tych ostatnich było w zarysowanych wyżej warunkach wyjątkowo trudno; czasami się to powiodło, czasami (przynajmniej na razie) – nie.

### ***De lo bueno, lo mejor* – czyli wybór własny**

Zestaw *Pieśni hiszpańskich* składa się z trzech części: *Coplas* (tych jest najwięcej, bo aż 64), *Seguidillas* (18) i *Seguidillas con estribillo* (16), czyli w sumie – z blisko stu miniaturowych klejnotów hiszpańskiego folkloru słowno-muzycznego. Jak nas objaśnia w *Przedmowie* do antologii jej autor,

Poezja hiszpańska używa asonansy [hiszp. *asonancia* ‘rodzaj żeński’], tj. niepełnego rymu; najpospolitsze jej strofy zwą się *coplas* i *seguidillas*. *Copla* składa się z czterech wierszy: 8a 8b 8c 8B, gdzie b i B oznaczają rym asonansowy. *Seguidilla* składa się z 4 wierszy: 7a 5b 7c 5B. *Seguidilla con estribillo*, tj. ze „strzemieniem”, czyli rodzajem cody: 7a 7b 7c 5B 5d 7e 5d [Porębowicz, 1959: 17].

Dodajmy uzupełniająco, że *seguidillas* – w obu wariantach (ten drugi bywa też określany jako *seguidilla compuesta* lub *con bordón*, czyli ‘z refrenem’, dosł. ‘z laską’) – reprezentują poezję lżejszego kalibru, o prześmiewczym czy wręcz satyrycznym tonie<sup>4</sup>. Zarówno popularne i wszechobecne *coplas*, jak też ich specyficzna odmiana,

---

<sup>4</sup> Zob. hasło „seguidilla” w: [Álvarez Barrientos, Rodríguez Sánchez de León, 1997: 297-298].

czyli *seguidillas*, przeznaczone są do śpiewania – z akompaniamentem gitary, kastanietów, *palmas* ‘rytmicznego klaskania’, *panderetas* ‘tamburynu’ itp. Jak to ujął w często przytaczanym czterowierszu Manuel Machado: *Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas son; y cuando las canta el pueblo / ya nadie sabe el autor*<sup>5</sup>. W świetle tych słów przeznaczone do indywidualnej lektury (czy choćby recytacji) *Pieśni hiszpańskie* Porębowicza *coplami* być przestają; o tyle bardziej, o ile są jedynie przeróbkami, imitacjami oryginałów ubranymi w inną, nową szatę słowną. Ich współtwórcą staje się bowiem sam adaptator, podczas gdy z natury rzeczy winny pozostać anonimowe. To tylko wstępne spostrzeżenie, samemu procesowi twórczemu – na wybranych przykładach – przyjrzymy się później.

Spośród 98 zebranych w antologii utworów, których pierwotny kształt wyrażony został w hiszpańszczyźnie, udało się nam dotąd odnaleźć 77. W naszym obecnym wyborze znalazło się 38 *copli*, 12 *seguidilli* i 10 *seguidilli con estribillo*; razem – 60 przykładów tekstowych (ponumerowanych poniżej „porębowiczowskim” sposobem). Opuszczono część strofek o tematyce religijnej, teksty zawierające myśli banalne, wyrażone potocznym językiem, mniej udane artystycznie czy po prostu repetytywne. Czasami jednak to, co banalne i oczywiste w oryginale, nabierało blasku w autorskiej wersji adaptatora, stawało się świeże, dowcipne, zgrabne – po prostu piękne<sup>6</sup>; bywało też i odwrotnie: hiszpańska *gracia*, odcienie i niuanse ludowej obrazowości mieszkańców Południa gdzieś się w drodze na Północ ulatniały, z różnych zresztą powodów. Efekty zabiegów translatorских znawcy i miłośnika europejskiego folkloru każdy z czytelników

---

<sup>5</sup> Zob. hasło „copla” w: [Ayuso de Vicente, García Gallarín, Soleno Santos, 1990: 80-81].

<sup>6</sup> „Entuzjazm (...) dla poezji ludowej, który od lat najmłodszych bił z pism Porębowicza, jeśli nawet miał go zatrzymać na manowcach wątpliwych teorii, uznany być musi za prawdziwie *felix culpa*. Jemu przecież zawdzięczamy tom *Pieśni ludowych* (...), najpiękniejszą może książkę poety” – pisał w „Przedmowie” do wyboru *Studiów literackich* pioniera polskiej romanistyki Mieczysław Brahmer [Brahmer, 1951: 9].

tego tomu *Studiów Iberystycznych* sam zresztą może ocenić, wedle własnych kryteriów i własnego gustu. *A de gustibus*, jak wiadomo...

### „Lud to urodzony artysta”

Porębowiczowskie rozumienie twórczości artystycznej szczególną rolę w dziejach literatury przypisywało ludowi, który – jak to ujmował w „Przedmowie” do swej antologii – „posiadał i jeszcze dziś posiada najwyższe przywileje społeczeństwa: jest twórcą i jest artystą”. „Nie dość na tym – dodawał – lud to urodzony artysta”, gdyż odczuwa, uzmysławia sobie i wyraża to, co w duszy ludzkiej pierwotne; robi to niejednokrotnie lepiej niż „człowiek oświecony”, w którym „dziecięcą wrażliwość zatarła kultura” [Porębowicz, 1959: 7-8]. Stąd też poezja ludowa „powinna stać na czele wszelkich dziejów literatury”, winna być „miarą i sprawdzianem swojskości poetów narodowych”, którzy mogą z niej dla siebie „zaczerpnąć świeżego, życiodajnego oddechu” [Porębowicz, 1959: 13].

Przenosząc te ogólne refleksje na teren poszczególnych kultur i języków europejskich, badacz zwraca uwagę na różnice, jakie je dzielą. W Skandynawii przeważa epika, podobnie jest w poezji szkockiej i angielskiej („przeważnie balladycznej”). Epika niemiecka jest „łagodnie wzruszająca”, liryka – uczuciowa i czuła. W pieśni francuskiej „żywił epicki zlewa się zazwyczaj z uczuciowym”. Potem już krajobraz ludowej wyobraźni nabiera nowych barw i odcieni, gdyż „im dalej na Południe, tym skąpsza pieśń epiczna”, wreszcie „wszystko (...) zagarnia liryka”. Coraz widoczniejsze jest też „wydelikacenie smaku”; „liryka włoska, a jeszcze bardziej hiszpańska – to wykwit najprzedniejszy, najdelikatniejszy wyobraźni prawie cieplarnianej” [Porębowicz, 1959: 13-16].

Autor tych słów ze szczególną atencją charakteryzuje rdzenną twórczość Hiszpanów, podkreślając zarówno skrajności iberyjskiego charakteru („Hiszpan raz namiętny aż do dzikości, raz dworny i po pańsku wykwinął”), jak też wysoką kulturę literacką zapireńskiego ludu, który „zna doskonale swoich wielkich pisarzy”, zna też

„romanse starohiszpańskie [*romances*, czyli raczej *romance* – przyp. P.S.]”. Zwłaszcza barok literacki – ciągnie dalej – „wycisnął na tej pieśni piętno znamienne”. Twórcy *coplas* i *seguidillas* szukają „konceptu i puenty”, lubują się w kunsztownych figurach retorycznych; ich ulubione środki stylistyczne to wyszukane przenośnie, antytezy, hiperbole, alegorie. Podając stosowne przykłady (s. 8 i 17 *Przedmowy*), przy jednej z *seguidillas con estribillo* nie kryje swego zachwyty: „Rzecz prawie nie do uwierzenia, aby ludową mogła być strofa następująca: (...)” [Porębowicz, 1959: 16-17]. Tu przytacza własną wersję oryginału (w naszym wyborze – nr 52), niestety niedopracowaną (powtarzające się „gore”, zamiast asonansu *grave/arde*), operującą antytezami rodem (na polskim gruncie) z Morsztyna (por. tegoż „Mróz gorejący, a ogień lodowy”<sup>7</sup>).

Przy całym szacunku dla kunsztu poetyckiego wybitnego tłumacza, jego erudycji i inwencji słownej nie sposób nie uznać, że europejska „pieśń gminna” w Porębowiczowskim podaniu promieniuje światłem odbitym. Rozsmakowując się w jej pięknościach<sup>8</sup>, zerknijmy także – sto lat później – do oryginałów.

### **Zachwyt i wątpliwości. Porębowicz – tłumacz czy twórca?**

Zwiastunem *Pieśni ludowych*... były, począwszy od roku 1901, cykle ballad skandynawskich, angielskich i szkockich, niemieckich

<sup>7</sup> Zob. hasło „Oksymoron” w: [Głowiński, 1988: 325]; zawiera ono jako przykład fragmenty barokowego erotyku Andrzeja Morsztyna.

<sup>8</sup> „Poezja gminna” ludów romańskich była przedmiotem serii odczytów Porębowicza ogłoszonych w krakowskim *Świecie* w roku 1892 (przedruk w *Studiach literackich*). W części poświęconej liryce hiszpańskiej, „jeszcze subtelniejszej i artystyczniejszej” niż włoska, czytamy, że „kult kobiety, jaki tam do dziś dnia panuje, ubrał ją w najwykwintniejsze puchy miłości i rycerskości”. Dalej następuje szczegółowy rozbiór wybranych *copli* i *seguidilli*, pełnych nawiązań do kultystycznej retoryki Góngory i Calderona, którzy na owoce wyobraźni rodzimego ludu spoglądaliby nieraz „z zazdrością artystów” [zob. Porębowicz, 1951: 33-38].

i szwajcarskich, wreszcie romańskich (francuskie, prowansalskie, katalońskie, włoskie), ogłaszanych na łamach *Chimery*, wychodzącego w Warszawie organu polskich modernistów, z którym lwowski romanista stale współpracował<sup>9</sup>. Budziły one już wówczas zachwyt czytelników, któremu bodaj najpełniej dał po latach wyraz Wacław Borowy (skądinąd były student Porębowicza<sup>10</sup>) w poświęconym mu studium, zwracając uwagę na fakt, iż „poeci [ludowi!], których tłumaczy (...) przemawiają głosem, którego się nie myli z innymi”. I dalej: „Nie pisałbym o tem, gdybym nie wiedział, że byłem tylko jednym z wielu, którzy taki sam dług wdzięczności wobec poety zaciągnęli” [Borowy, 1934: 230]. Zauważmy, jak pod piórem doświadczonego historyka literatury tłumacz poezji niepostrzeżenie przekształcił się w poetę-tłumacza, a więc w istocie w twórcę, który pochodzący z kilkunastu zróżnicowanych językowo regionów Europy materiał zamienia w dzieło własne, niczym jubiler wytwarzający ze szlachetnego kruszcu ozdobny klejnot. Jest w tym procederze coś w samym założeniu niebezpiecznego (choć oczywiście dopuszczalnego): oryginał znika z pola widzenia czy wręcz przestaje się liczyć, to jedynie surowiec, przekształcany w gotowy produkt w warsztacie rzemieślnika-artysty. Punktem odniesienia, swoistą „marką” handlową, jest ten ostatni i do niego, tylko do niego, odnosić się będą pochwały, jakich – szukając inspiracji dla samych siebie – nie szczędzą „balladom Porębowicza” poeci polscy tej miary, co Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz, a współcześnie Czesław Miłosz [Kłapacz, 2004: 63]. Recenzujący we lwowskim czasopiśmie etnograficznym *Lud*<sup>11</sup> świeżo wydany tom *Pieśni...* jego przyszyły (od 1910 roku) redaktor Adam Fischer zamyka swe kilkunastrostronicowe omówienie książki słowami zdumienia

---

<sup>9</sup> [Zob. Kłapacz, 2004: 60-62]. Dziękuję autorce tej niepublikowanej pracy magisterskiej za łaskawe udostępnienie mi maszynopisu i recenzji pióra profesorów Franciszka Ziejki i Mariana Stali.

<sup>10</sup> „(...) przypominam sobie te śliczne godziny w sali XIII-tej dawnego gmachu Uniwersytetu Lwowskiego, z drobną postacią schyloną nad skryptem szaro ubranego profesora” [Borowy, 1934: 261].

<sup>11</sup> Zob. hasło „Lud” w: [Literatura polska XX wieku, 2000: 391].

nad tym, że „Porębowicz nie tylko oddał myśl każdą, (...) do formy odpowiedniej nagiąć się umiał, (...) piękna nie uronił”, przy czym „płynie tu wszystko gładko, jasno i dokładnie, jak w dziele własnym [podkreślenie – P.S.], wszystko zestrojone w jeden zasadniczy ludowy ton, doskonale uchwycony” [Fischer, 1909: 19]. „Dzieło własne”, „jeden ludowy ton” – czy nie brzmi to trochę niepokojąco, trącąc swoistym paneuropeizmem, który zatracą lokalne odrębności, specyfikę różnych kultur, ich odmiany i odcienie, barwy i półtony, tak przecież odmienne u ludów celtyckich, germańskich, romańskich? Czy wszystko, co najwartościowsze w europejskim folklorze, da się sprowadzić do wspólnego mianownika, nawet jeśli finalny efekt uznany zostanie za kongenialny, a przynajmniej – jedyny w swoim rodzaju i, na polskim gruncie, dotąd nieprześcigniony?

Tak czy inaczej, mimo nasuwających się nam wątpliwości, powtórzyć wypada – za autorem sylwetki Edwarda Porębowicza w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku* – że był on „tłumaczem znakomitym i wszechstronnym”, otwierającym swą działalnością translatorską, obejmującą wszystkie ważniejsze języki zachodniej Europy, „nowe horyzonty literackie”, a w szczególności dawał podnetę do „synkretyzmu kulturowego modernizmu”. Przy czym „najbardziej wzbogaciły świadomość literacką, i to nie tylko owego okresu, przekłady Porębowicza z poezji ludowej”. Jako tłumacz tej poezji opierał językiem, który „uksztaltował się (...) na staropolszczyźnie i języku ludowym, a może przede wszystkim na języku Mickiewicza, stąd zwiędła obrazowość jego tłumaczeń”. W konkluzji cytowany tu Jan Prokop stwierdza, odnosząc się do folkloru narodów zachodnioeuropejskich, a także poezji trubadurów prowansalskich i dorobku duchowego wielkich postaci późnego średniowiecza (jak Franciszek z Asyżu i Dante), że to, co było u nas „egzotyką znaną co najwyżej powierzchownie”, po Porębowiczu znalazło się na trwałe w polskiej świadomości kulturalnej [Prokop, 1977: 257-259].

## Spolszczenie *Pieśni hiszpańskich* – ocena i komentarze

Ocena, nie „oceny”, bo będzie tylko jedna, przywołanego już tu współpracownika kwartalnika *Lud*, etnografa i ludoznawcy Adama Fischera. Dokonując w swym *Ludowym piosenniku Porębowicza* szczegółowego, krytycznego rozbioru poszczególnych grup „pieśnioksięgu” lwowskiego profesora, tłumacza i poety, w odniesieniu do „dziedziny hiszpańskiej” pisze on co następuje:

Uderza nas natura niezwykle wrażliwa, ognista, namiętna, a jednak dworna i wykwintna, pieśni te pełne konceptu i pointy, pełne retorycznych figur, przedziwnie kunsztownych, prawdziwie barokowych, a mimo to nie są one czczą formą, lecz pełne uczuć płomiennych, melodyi słodkich i bujnych obrazów. A tłumacz nie szczędził nam tych drobnych klejnocików liryki ludowej i sypnął całą ich garść, tak że olśnił prawie; przeważnie są te małe liryczne *coplas*, w zasadniczym temacie swym mało różne, a tylko w szczegółach subtelnie i genialnie odmienne. Stąd bardzo trudno wybrać je i ułożyć tak, aby wiele piękna nie uszło uwagi czytelnika z powodu przytępienia wrażliwości na wyszukane „*conceltos*” [poprawnie: *conceptos*]. Układ Porębowicza jest prawie bez zarzutu. Ale bezwzględnie wszystkim muszą się podobać *seguidille*, małe i subtelne strzały dowcipu. A wszystko obraca się w tych strofach okół miłosnej i melancholijnej tęsknoty, atmosfera przesycona wonią róż, gwoździków i jaśminów, śpiewem słowika i westchnieniami zakochanych. A nie jest to jakaś konwencyonalna czułość; owszem czuć tu wielką pierwotną siłę i świeżość uczuć, ubraną w błyszczącą, dźwięczną formę z niewysłowionym wdziękiem i z niepoślednim genialnym pomysłem [Fischer, 1909: 18-19].

Pozostawiając na uboczu kwiecisty język i młodopolską, pełną płomiennych uniesień retorykę tego tekstu, zauważmy owo powtórzone „prawie” przy ocenie *coplas* („olśnił prawie”, układ „prawie bez zarzutu”). Zwróćmy też uwagę na brak – w odczuciu krytyka – konwencyonalnej czułości w owych ludowych strofkach; przez barierę języka przebiła się „pierwotna siła i świeżość uczuć”, a ich polska forma zachowała dźwięczność, pomysłowość i „niewysłowny

wdzięk” (które, jak się mógł recenzent domyślać, cechowały oryginał). Czy jest tak rzeczywiście, a jeśli tak, to czy zawsze – w naszej dwujęzycznej antologii każdy czytelnik znający język Cervantesa sprawdzić może. Niech wolno będzie i nam swoje trzy grosze na koniec wtrącić. Co jednak wydaje się oczywiste, to fakt, iż praktyka przekładowa Porębowicza zgodna jest tu z jego teoretycznymi założeniami, wyrażanymi wielokrotnie przy krytycznym komentowaniu cudzych przekładów poetyckich, publikowanych w owych latach i na ogół mało satysfakcjonujących surowego czytelnika, jakim był lwowski filolog.

Rekonstruując warsztat translatologiczny Porębowicza w swej „prawdziwie odkrywczej” (jak ją określa prof. Franciszek Ziejka) rozprawie magisterskiej<sup>12</sup>, studentka UJ Ewelina Kłapacz zauważyła, że istoty dobrego tłumaczenia nie wiązał on z „niewolniczą wiernością wobec litery słowa, z jego dosłowną interpretacją”, uznając, iż nie ma nic gorszego niż tłumaczenia wymuszone postulatem wierności, okradające dzieło z całego jego piękna [Kłapacz, 2004: 99]. Powstający wówczas przekład, jak pisał w roku 1891, „musi być słaby, błady, okaleczony, niezgrabny, z widocznymi kroplami potu na przywleczonych gwałtem rymach”. A winien być „rodzajem transpozycji, która ma (...) odtworzyć jego [dzieła – przyp. P.S.] nastrój”, wywołać „wrażenie artystyczne, co do charakteru i siły równoważne z oryginałem” – co oczywiście „da się urzeczywistnić tylko w przybliżeniu”. Świadomy tych ograniczeń wyznawał: „nie jestem czarodziejem, aby tu zawiesić andaluzyjskie turkusowe niebo i kazać błyszczeć Rodanowi wśród bujnych traw Kamargii” [Porębowicz, 1951: 16], ale traktował przekład jako „przedmiot sztuki, jak portret lub transkrypcja muzyczna” [Kłapacz, 2004: 98]. Twierdzeniom swym nadał kształt następującego modelu: „Ideal przekładu nie polega więc na tym, aby wyraz zastępować wyrazem, ale wrażenie wrażeniem” [Kłapacz, 2004: 98; wypowiedź z roku 1885].

---

<sup>12</sup> Cytujemy za entuzjastyczną recenzją tejże (prof. Ziejka był promotorem rozprawy).

Na ile te teorie (Franciszek Ziejka nazywa je „muzyczną definicją przekładu”) potwierdziły się w praktyce, pokazuje – również na zasadzie *pars pro toto* – dwujęzyczny wybór *Pieśni hiszpańskich*, w którym częstokroć, by sparafrazować słowa Porębowicza z oceny kolejnego przekładu poetyckiego [Kłapacz, 2004: 102], on sam, jako tłumacz, „tworzy z siebie, bujnie, śmiało”, dążąc do transkrypcji muzycznej oryginału, co było jego stałym marzeniem: „niech w nim [przekładzie] będą te same, na jotę nie zmienione tony” [Kłapacz, 2004: 91; słowa z roku 1885]. A jak dobrze wiedzą Francuzi, *c’est le ton qui fait la chanson*.

Równoległa lektura przytoczonych niżej *coplas* zdaje się w pełni potwierdzać intuicyjną ocenę nieznanego hiszpańskiego oryginałów Fischera: ich spolszczenia są „prawie” idealne; zachwycają osiągniętym wrażeniem finalnym, efektem niewymuszonej naturalności i świeżości brzmienia, harmonią doskonale zestrojonej szaty słownej, choć często odmiennej od oryginału. Modyfikacje pierwotnych, rdzennie hiszpańskich zwrotów (nr 13: *La madre que te parió*) czy pojedynczych określeń (nr 13: *bella serrana*, po polsku jedynie „tyś”; nr 23: *cuerpo tan gitano* – „ciało urodziwe” itd.) wydają się na ogół uzasadnione, podyktowane bądź to koniecznością zachowania asonansu, bądź chęcią osiągnięcia pełnego rymu, bądź wreszcie – nieprzystawalnością realiów tak odległych od siebie krain geograficznych i zamieszkujących je narodów. *Gitana* (‘Cyganka’, a także dziewczę o „cygańskiej” urodzie) jest u Porębowicza po prostu „dziewczyną” (nr 27), ale już bliska jej znaczeniowo *morena* to albo „dziewczyna” (nr 31), albo „czarnobrewka” (nr 10) bądź „czarniawa” (nr 32); niestety pieszczotliwy *morenito* (nr 47, zatem chodzi o *seguidille*) to tylko swojski, anachronicznie dziś brzmiący „chłopczyna” (choć strofka ta dziś jeszcze bawi szczerością dziewczęcego wyznania o „buziaku słodkim”; w oryginale *miel en la boca*). Z kwiatami i owocami z iberyjskich ogrodów tłumacz zwykle sobie radził, nieco jedynie cieniuąc słowa, by zadośćuczynić wymogom metryki i rytmu. I tak *rosas* przekształcają się w „kwiecie różane” (nr 4), *clavel* w „złote ostróżki” (co wykwitły z ciernia, potrąconego „końcem

nózki”, nr 15), *azucena* została zastąpiona przez „kwiat pomarańczy” (nr 37). Polskie wersje *coplas* zaowocowały też zdrobnieniami: *madre* stała się „mateńką” (nr 13) bądź „mateczką” (nr 19), *hija* – „córeczką” (nr 16), *dientes* – „ząbkami” (nr 12, 25), *ojos* – „oczętami” (nr 18), a *nariz* – „noskiem” (nr 25).

*Coplas* nabierają pod piórem Porębowicza rysów swojskości; wyczuwa się w nich młodopolskie umiłowanie ludowości, tracąc ją przez to jednak jakąś część swego południowego klimatu, rodem spod „andaluzyjskiego turkusowego nieba”. I to nie dlatego, że tłumacz nie potrafił go oddać, tylko raczej – że nie chciał. W trzyzrotkowym opisie domniemanej reakcji chłopaka na wieść o bliskim zamążpójściu kochanej bez wzajemności dziewczyny (*coplas* 34-36) cały sztafaż poetycki wesela i pogrzebu ulega polonizacji: *la ropita del baúl* to sypane „do chusteczki ślubne dary”, *cuatro velas por delante* zastępują kolejno: „śmiertelna pościel”, „mary”, wreszcie „ziemnia i robaki” rozbierające ciało w „trumience”. Ale przy tym – owe groźby porzuconego zalotnika wyrażone są po polsku tak składnie, żywo i zabawnie, że same ręce składają się do okłasków, a usta do wyrażenia podziwu dla kunsztu Poety. Gdybyśmy – co z braku miejsca jest już zupełnie niemożliwe – skomentować tu chcieli Porębowiczowskie *seguidille*, nasz zachwyt byłby wręcz nieustanny, narastający w miarę lektury tych miniaturowych arcydzieł, „subtelnych strzał dowcipu”, jak je nazywa Fischer.

Cóż jednak począć z fujarką tkwiącą w łonie? Najwyższy już czas, by uporać się w końcu z ową poetycką zagadką. Jest w tej krótkiej strofice jakaś tajemnica, ale to przecież nie *misterium fidei*; zbadać ją i spróbować rozwikłać – można.

## Wyprowadzenie

Zgodnie ze wstępną zapowiedzią spróbujemy zatem wyprowadzić „fujarkę” z „łona” – w przekonaniu, że nie tam jest jej miejsce.

Najpierw rzut oka na oryginał (*copla* nr 38). I pierwsza niespodzianka: brak w nim „fujarki” (czy jakiegokolwiek innego instrumen-

tu), jest za to *relicario de plata*. To oczywiście przenośnia – nie chodzi o ‘srebrny relikwiarz’ ani ‘srebrny medalik’, ale o skrytkę, w której mieści się pamięć o ukochanej. Podmiot liryczny (najwyraźniej jest to mężczyzna, jak w niemal wszystkich *coplas*<sup>13</sup>) nosi w sercu (*dentro de mi pecho*) pełne goryczy wspomnienia (czyli – tu przekład zbliża się do oryginału – ową „żałość, / która mnie zabije”). Tyle, aż tyle i tylko tyle, wyczytać można z tekstu hiszpańskiego.

Odłożywszy na moment „fujarkę”, zajmijmy się „łonem”. Ilekroć w ludowych pieśniach hiszpańskich pojawia się *pecho* (‘piers’, a w przenośni ‘serce’ lub ‘dusza’), tłumacz wprowadza w to miejsce „łono”: „w pośrodku mojego łona / szklany stolik się rozkłada” (nr 28); „tym sztyletem mnie przebij do środka łona” (nr 43; ostatnie trzy słowa dodane, by uzyskać rym: łona/trafiona); „miłość ku tobie / gore w mym łonie” (nr 50). Słowo to, w sensie anatomicznym, oznaczać też może brzuch czy wnętrzności<sup>14</sup>, a także pierś/piersi, serce bądź ramiona (stąd „przytulić do łona”), ale w zestawieniu z „fujarką” budzi skojarzenia zbyt nachalne, by je uznać za przypadkowe, zwłaszcza gdy płeć mówiącego pozostaje dla czytelnika domyślna. Czytając bądź słysząc pierwszy wers komentowanej tu *copli* (i nie znając przy tym oryginału), wyobrazi on sobie to, co anonimowemu hiszpańskiemu autorowi nigdy by nawet do głowy nie przyszło. Ale – może też nie przyszło samemu tłumaczowi? Wolno o tym powątpiewać, czytając niektóre z jego *Rymów uciесznych* [1937]<sup>15</sup>,

---

<sup>13</sup> Przyznał to zresztą sam tłumacz, umieszczając ową *coplę* obok dwóch innych przykładów poprzedzonych zdaniem wprowadzającym „Kochanek zali się tak:” w cytowanym już tu szkicu „Poezja gminna ludów romańskich” [Porębowicz, 1951: 36].

<sup>14</sup> Oprócz oczywiście swego znaczenia pierwotnego, odnoszącego się do „części pobocznej przestrzeni wstydlivej, obok kości krokowej”, a więc „łona w ciele białogłowskim” („Nie ustrzeżesz niewiasty świerzbącego łona” w staropolskim przekładzie z Ezopa). Dalsze szczegóły w haśle „łono” w: [Linde, 1855: 657; por. Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, 1952: 813-814].

<sup>15</sup> Ów prywatny druk („Odbito w 100 egz. jako rękopis poza handlem księgarskim”) charakteryzuje pokrótce Andrzej Biernacki w sylwetce Porębowicza skreślonej dla *PSB* [Biernacki, 1982-1983: 651-652].

choćby pewną strofkę *Pieśni o Melifilu*, o metryce bliskiej *se-guidilli*<sup>16</sup>.

Porębowicz-poeta wyczulony był na niewieście wdzięki; we fraszce *Z Jastarni* zabawnie sportretował na przykład pionierki polskiego naturyzmu<sup>17</sup>. W datowanym 26 sierpnia 1893 roku liście z Landeck (Lędyczka), „miejsca kąpielowego [położonego] parę godzin od Wrocławia”, pisał do Józefa Korzeniowskiego o swych flirtach „wśród zieleni, która od moich czułych wycieczek pąsowieje”; list był krótki, bo „kobiety wołają mnie, chcąc się wozić po jeziorze: śpieszę więc z naostrzonym wiosłem”<sup>18</sup>.

Wymyślając polską formę *copli* o skrytym w sercu miłosnym relikwiarzu poeta wiosło swe naostrzył, czy raczej zastrugał, stanowczo zbyt cienko. I wyszła mu... fujarka.

---

<sup>16</sup> „Aż się zaczęły pośród żon / Poszepty i pogwarki / Że się obniżył mężów ton, / Że zwiędły im fujarki”. Całość w: [Dydym Kosturek, 1937: 7-10].

<sup>17</sup> „Nie masz jak Jastarni plaża: / Każda jak chce się obnaża. / Ta od góry aż do pasa, / Ta od dołu... aż do asa. / U tej jaśniej, u tej czarniej – / Nie ma plaży, jak w Jastarni” [Dydym Kosturek, 1937: 30].

<sup>18</sup> [Cyt. za: Kłapacz, 2004: 125].

**Antologia<sup>19</sup>****Coplas**

1.

*Amar es purgatorio,  
Y ser amado es el cielo.  
No haber amado es el limbo,  
No ser amado el infierno.*

Wiedźcie, że kochać to czyścić,  
A być kochanym to niebo;  
Nie kochać nigdy – przedpiekle,  
A nie być kochanym – piekło.

2.

*Siempre que miro hacia el cielo  
Las lágrimas me saltan;  
No sé de qué ni por qué...  
Pero lloro con el alma.*

Ile razy spojrzę w niebo,  
Me oczy łzami się mrocą,  
Zaczynam szlochać serdecznie,  
Nie wiedząc, za kim ni o co.

3.

*Los cabellos de mi rubia  
Se los ha robado al sol;  
A mí me ha robado el alma,  
La vida y el corazón.*

Warkoczy blask moja luba  
Ukradła w słonecznym świetle,  
A we mnie ukradła duszę,  
Zabrała serce i życie.

4.

*Son tus ojos dos luceros,  
Tu boca un clavel de mayo,  
Son tus mejillas dos rosas;  
Hazme dueño de ese ramo.*

Twoje oczy – niezabudki,  
Twe lica – kwiecie różane,  
Twe usta – gwoździć majowy,  
Niechże ten bukiet dostanę.

5.

*Parece tu cuerpo un junco,  
Tu cabeza una naranja,  
Tu pecho un jardín de flores,  
Donde descansa mi alma.*

Twa kibić jest pniem wysmukłym,  
A twa główka pomarańczą;  
Twa pierś jest ogrodem kwiatów,  
Które duszę moją niańczą.

---

<sup>19</sup> Ortografia i forma zapisu według pierwszego wydania *Pieśni ludowych...* [1909].

6.  
*Si me miras y te miro*  
*Los dos bajamos los ojos*  
*Y no nos decimos nada*  
*Y nos lo decimos todo.*  
 Kiedy się spotkamy wzrokiem,  
 Spuszczamy oczy do ziemi  
 I nic nie mówiąc do siebie  
 Wszystko sobie wyznajemy.
7.  
*Arrojé una mirada,*  
*Sembré un deseo,*  
*Floreció una esperanza,*  
*Cogí un desprecio.*  
 Posiałem spojrzenie,  
 Wzeszło pożądanie,  
 Zakwitła nadzieja,  
 Zebrałem kochanie.
8.  
*Cuando uno quiere a una*  
*Y esa una no le quiere,*  
*Es lo mismo que encontrarse*  
*Un calvo en la calle un peyne.*  
 Jeśli ktoś pokocha kogoś,  
 A ona nań patrzy srodze,  
 To tak samo, jakby łysy  
 Znalazł grzebień na swej drodze.
9.  
*Las mocitas de esta Corte*<sup>20</sup>  
*Son como las aceitunas,*  
*Que aquella que está más verde*  
*Suele ser la más madura.*  
 Mają w naszej wiosce dziewczki  
 Tę naturę co oliwki:  
 Jedno powiem – sprawa krótka,  
 Najdojrzalsza – zieloniutka.
10.  
*Los ojos de mi morena*  
*Son lo mismo que mis males:*  
*Grandes, como mis fatigas,*  
*Negros, como mis pesares.*  
 W oczach mojej czarnobrewki  
 Cała ma dola się mieści:  
 Są ogromne jak me troski,  
 A czarne jak me boleści.
11.  
*Échame, niña bonita,*  
*Lágrimas en un pañuelo,*  
*Y las llevaré a Granada*  
*Que las engarce un platero.*  
 Zbiorę w chustkę łezkę każdą,  
 Która z oczu ci upadnie  
 I zaniosę do Granady,  
 Złotnik je oprawi ładnie.

---

<sup>20</sup> Przekładając *Corte* jako „wioskę”, tłumacz niestety nie zrozumiał oryginału. Słowo to oznacza „dwór” (królewski) i odnosi się ewidentnie do Madrytu, por. przypis Fouquiera: „*Corte*, la Cour, sert par extension à designer Madrid” [Kłapacz, 2004: 115].

12.

*Los dientes de tu boquita  
Me tienen cautivo y preso;  
En mi vida he visto yo  
Cadenas hechas de hueso*<sup>21</sup>.

Ząbki twoje mię pojął  
I trzymają mię w więzieniu;  
Nie widziałem jako żywo  
Łańcuchów kutych w kamieniu.

13.

*La madre que te parió  
Era una rosa temprana,  
Y se le cayó una hoja,  
Que eres tú, bella serrana.*

Twoja matenka dziewczyno  
Wczesną różą się rozwiła;  
Spadł jej z kwiatu jeden listek,  
Tyś się z niego urodziła.

14.

*El naranjo de tu patio  
Cuando te acercas a él,  
Se desprende de sus flores  
Y te los echa a los pies.*

Pomarańcza w twym ogrodzie  
Gdy koło niej przejdiesz z blizka,  
Otrząsa swe wonne kwiecie  
I pod nogi tobie ciska.

15.

*De la rama de un espino  
Vi yo salir un clavel,  
Porque se lo tocó mi niña  
Con la puntilla del pie.*

Widziałem, z prostego ciernia  
Wykwitły złote ostróżki,  
Bo go ma piękna dziewczyna  
Potrąciła końcem nóżki.

16.

*Un rosal cría una rosa,  
Una maceta un clavel,  
Un padre cría una hija  
Y no sabe para quien.*

Z gwoździka gwoździk się rodzi,  
A z róży róża majowa;  
Lecz ojciec chowa córeczkę,  
Nie wie, dla kogo ją chowa.

17.

*Tu frente es plaza de armas  
Y tu nariz el cañón,  
Y tus ojitos disparan  
Flechas a mi corazón.*

Twe czoło jest placem broni,  
A twoje nozdrza są działem;  
Kapitanowie twych oczu  
Ranią mi serce postrzałem.

---

<sup>21</sup> Inny wariant oryginału: *Los dientes de tu boquita / Me tienen cautivo a mí; / En mi vida he visto yo / Cadenitas de marfil.*

18.

*Tus ojos son ladrones  
Que roban y hurtan;  
Tus pestañas el monte  
Donde se ocultan.*

Twoje oczęta zbójnicy  
Co rozbijają i kradną,  
A twoje rzęsy są lasem,  
Gdzie kryją się, ni wypadną.

19.

*Una tórtola te traigo,  
En el campo la cogí;  
Su madre llora por ella,  
Como yo lloro por ti.*

Schwyciłem gołąbka w polu,  
Tobie dziewczyno przeznacę;  
Mateczka tak płacze za nim,  
Jak ja tu za tobą płacę.

20.

*He estado en el purgatorio,  
Y he visto todas las penas,  
Y he visto que por querer  
Ningún alma se condena.*

Zaszedłem ja aż do czyśca,  
Oglądałem wszystkie kary;  
Widziałem, że za kochanie  
Nikogo nie kładą w żary.

21.

*San Antonio Portugués,  
Devoto de lo perdido,  
Mi amante se perdió anoche,  
¡Búscamelo, santo mío!*

O Antoni Portugalski,  
Święty patronie od zguby!  
Odkryj mi, zaklinam ciebie,  
Kędy się podział mój luby?

22.

*Ayer en misa mayor  
Hice un pecado mortal:  
Puse los ojos en ti,  
Y los quité del altar<sup>22</sup>.*

Wczoraj podczas wielkiej mszy  
Popelniłem ciężką winę:  
Bo zdjąłem oczy z ołtarza  
I patrzałem na dziewczynę.

23.

*Envidia tengo a la tierra,  
Y también a los gusanos  
Que te tienen de comer  
Ese cuerpo tan gitano.*

Zaprawdę, zazdroszczę ziemi  
I tym robakom szczęśliwym,  
Że się w grobie karmić będą  
Twojem ciałem urodziwym.

---

<sup>22</sup> Inny wariant oryginału: *Ayer en misa mayor / Me miraste y te reíste, / Y me pareció un sol / Cuando la cara volviste.*

24.

*Átame con tu cabello  
A los bancos de tu cama,  
Que aunque el cabello se rompa  
Seguro está que [no] me vaya.*

Włosem mię w alkowie  
Uwiąż, ukochana;  
Choć i włos się zerwie,  
Doczekam do rana.

25.

*Tus ojos son dos tinteros,  
Tu nariz, pluma cortada,  
Tus dientes, letra menuda,  
Tu boca, carta cerrada.*

Twe oczy – dwa kałamarze,  
Nosek – na pióro przycięty;  
Twe ząbki – drobne litery,  
Twoja twarz – liścik zamknięty.

26.

*¿De qué te sirve llorar  
Y dar vueltas como un loco,  
Si tú te mueres por ella  
Y ella se muere por otro?*

I cóż ci pomoże płakać  
I udawać szalonego  
Skoro, gdy ty giniesz dla niej,  
Ona ginie dla innego?

27.

*Como los torillos bravos  
Tienes, gitana, el arranque;  
Que no te acuerdas de mí  
Sino cuando estoy delante.*

Równe z tym byczkiem w arenie  
Chowasz, dziewczyno, zwyczaj:  
Myślisz o mnie tylko wtedy,  
Kiedy ci na oczach stoję.

28.

*Dentro de mi pecho tengo  
Una mesita de cristal,  
Donde juegan a los naipes  
Mi amor y tu falsedad.*

W pośrodku mojego łona  
Szkłany stolik się rozkłada:  
Na tym stole grają w kości  
Moja miłość i twa zdrada.

29.

*De tu ventana a la mía  
Me tiraste un limón,  
El limón se cayó en el suelo  
El agrio en mi corazón.*

Gdym przejeżdżał pod twym oknem  
Częstowałaś mię cytryną:  
Rozkroiłem, była sucha,  
Jak twoje serce, dziewczyno.

30.

*Las calabazas de mayo  
Dicen que son las tempranas,  
Y yo se las di a mi amante  
En abril una mañana.*

Mówią, że harbuz majowy  
Bardzo wczesnym zwać się może,  
A ja memu kochankowi  
Dałam go w kwietniowej porze.

31.

*Hasta los árboles sienten  
Que se les caiga la hoja.  
¿Cómo quieres que no sienta,  
Morena, cuando te enojas?*

Nawet nieme drzewa cierpią,  
Kiedy liście z nich opada:  
Jakże mnie dotykać nie ma  
Dziewczyno, ta twoja zdrada.

32.

*Aunque te llamen morena,  
Niña, no te dé cuidado,  
Que la Virgen del Pilar  
Es morena y la adoramos.*

Żeś jest czarniawa dziewczyno,  
Smucić się nie masz przyczyny:  
Czarniawa jest Matka Boska  
Z Pilar, a przecież ją czcimy.

33.

*Las cortinas de tu alcoba  
Son de terciopelo negro,  
Y entre cortina y cortina  
Tu cara parece un cielo.*

Firanki twojej alkowy  
Są z czarnego aksamitu,  
A ty między frankami  
Jako to niebo z błękitu.

34-36.

*Me han dicho que tú te cases,  
Así lo dice la gente;  
Y todo será en un día,  
Tu casamiento y mi muerte.*

Mówią mi, że się wydajesz,  
Tak powiadają po siele:  
Dobrze, razem się odbędą:  
Mój pogrzeb, twe wesele.

*Cuando a ti te estén poniendo  
La ropita del baúl,  
A mí me estarán poniendo  
Los pies en el ataúd.*

Kiedy tobie sypać będą  
Do chusteczki ślubne dary,  
To mnie z śmiertelnej pościeli  
Przenosić będą na mary.

*Cuando a ti te estén poniendo  
La sortija de brillantes,  
A mí me estarán poniendo  
Cuatro velas por delante.*

Kiedy na ciebie kłaść będą  
Atłas i złote pierścienie,  
To mnie ziemia i robaki  
Rozbierać będą w trumience<sup>23</sup>.

37.

*Tus colchones son jazmines  
Y tus sábanas mosquetas,*

Twa pościel – kwiat pomarańczy,  
Twe prześcieradła – mchy białe,

---

<sup>23</sup> W wydaniu powojennym [Warszawa 1959] tekst trzech kolejnych *coplas* scallono (por. s. 277).

*Azucena tu almohada,  
Y tu, rosa que te acuestas.*

Twoje poduszki – jaśminy,  
Ty różą kładziesz się na nie.

38.

*Dentro de mi pecho tengo  
Un relicario de plata,  
Y un poquito más adentro  
Un recuerdo que me mata.*

Fujarka ze srebra  
W mem łonie się kryje,  
A w fujarce żalność,  
Która mię zabije.

### *Seguidillas*

39.

*Dame, niña, tus ojos  
Por una noche,  
Porque quiero con ellas  
Matar a un hombre.*

Na jedną tylko dobę  
Daj mi swe oczy,  
Bo chcę zabić człowieka  
Dzisiejszej nocy.

40.

*La mujer y la sombra  
Tienen un símil,  
Que buscada se deja,  
Dejada sigue.*

Z kobietą w swej naturze  
Cień się spotyka:  
Idziesz przed nim to goni,  
Za nim – umyka.

41.

*No te cases con viejo  
Por la moneda,  
La moneda se gasta  
Y el viejo queda.*

Nie wychodź za starego,  
Że ma talary:  
Talary się rozejdą,  
Zostanie stary.

42.

*Amor mío, no pierdas  
Las esperanzas,  
Que al pozo más hondo  
La soga alcanza.*

Nie trać otuchy ani  
W miłości chłodnij,  
Wszakże wiadro dosięże  
Najgłębszej studni.

43.

*Toma ese puñalito  
Y abre mi pecho,  
Y verás tu retrato  
Si está bien hecho.*

Tym sztyłem mię przebij  
Do środka łona,  
Obacz czyś na portrecie  
Dobrze trafiona.

44.

*Tú y yo parecemos  
Mucho a la nieve,  
Tú en lo blanca y fría  
Yo en deshacerme.*

I ja i ty śniegowe  
Mamy zwyczaję:  
Ty, żeś biała i zimna,  
A ja, że taję.

45.

*La mujer chiquitita  
Es un regalo:  
Más vale poco y bueno  
Que mucho y malo.*

Niechaj żony małeńkie  
Za dowód służę:  
Lepiej dobrego mało,  
Niż złego dużo.

46.

*Muchos con la esperanza  
Viven alegres:  
Muchos son los borricos  
Que comen verde.*

Wielu ludzi nadzieję  
Rozkoszą mienią:  
Tak samo osłów wiele  
Żyje zielenią.

47.

*Tiene mi morenito  
Miel en la boca,  
Y yo tengo la falta  
De ser golosa.*

U mojego chłopczyny  
Jest buziak słodki,  
A ja mam jedną wadę:  
Lubię łakotki.

48.

*Las estrellas el cielo  
Son mil y siete,  
Con las dos de tu cara  
Son mil y nueve.*

Świeci gwiazdek na niebie  
Tysiąc i siedem,  
Ale z parą twych oczu  
Tysiąc i dziewięć.

49.

*Amarillo es el oro,  
Blanca la plata,  
Y pardos son los ojos  
Que a mí me matan.*

Złoty kolor jest złota  
A srebra biały,  
A szary kolor oczu,  
Co mię pojmały.

50.

*Son tus labios dos cortinas  
De tafetán carmesí,  
Y entre cortina y cortina  
Estoy esperando el sí.*

Twoje usta – dwu firanek  
Purpurowy szlak:  
Między dwiema firankami  
Dziewczę, powiedz: tak.

*Seguidillas con estribillo*

51.

*Soñé que me querías  
     La otra mañana,  
 Y soñé al mismo tiempo  
     Que lo soñaba:  
     Que a un infelice  
 Aun las dichas soñadas  
     Son imposibles.*

Że szczerze mię kochałaś,  
     Tak mi się śniło,  
 A śniłem równocześnie,  
     Że snem to było.  
     Takich nędzarzy  
 Nawet przyśnione szczęście  
     Żłudą nie darzy.

52.

*Los síntomas que indican  
     Dolor tan grave,  
 Son un fuego que hiela  
     Y un hielo que arde.  
     Mal que recrea  
 Tormento que da gusto,  
 Gloria que es pena.*

Oznaki co zdradzają  
     Że serce gore,  
 To ogień który marznie  
     I lód co gore.  
     Rozkosz z niedoli,  
 Cierpienie, które cieszy,  
     Chwała, co boli.

53.

*Yo le dije a un platero:  
     Hazme de plata  
 Una mujer constante,  
     Que no sea falsa;  
     Y él me responde  
 Que la mujer constante  
     No tiene molde.*

Chciałem, żeby mi złotnik  
     Sztuką misterną  
 Ulał pięknie ze srebra  
     Kobietę wierną.  
     A on: – Niestety,  
 Zginęła mi gdzieś modła  
     Takiej kobiety. –

54.

*Es la mujer lo mismo  
     Que leña verde,  
 Resiste, gime, llora,  
     Y al final se enciende.  
     Y en adelante  
 No resiste, ni llora,  
     Sino que arde.*

Podobna jest kobieta  
     Do żywej wici:  
 Broni się, wzdycha, płacze,  
     Aż ognia chwyci;  
     A jeszcze dalej  
 Nie broni się, nie wzdycha,  
     Tylko się pali.

54.

*La luna solitaria  
     Brilla en el cielo,  
 Como de amor la llama*

Miesiączek tak samotny  
     Na niebie płonie,  
 Jak ta miłość ku tobie

*Arde en mi pecho.  
La diferencia  
Es que la luna pasa  
Y el amor queda.*

56.

*Tres prodigios raros  
Admiran todos:  
Tu hermosura es el uno,  
Mi amor el otro.  
Y es el tercero,  
Que tu nieve no puede  
Calmar mi fuego.*

57.

*De los cuatro elementos  
Tres me acompañan,  
Ardo, suspiro, lloro,  
Tierra me falta.  
¡Ay, dueño ingrato,  
La tierra que me falta  
Vas preparando!*

58.

*Al campo de tu frente  
Salí a pasear;  
Me prendieron dos negros  
Del mismo lugar;  
Fueron dos negros...  
¡Ay Jesús! Niña mía,  
Tus ojos fueron.*

59.

*Si mirando risueña  
Tus ojos matan,  
¿Qué será, vida mía,  
Mirando airada?  
Si vibran rayos*

Gore mi w łonie.  
Różne jedynie  
W tem, że księżyc przemija,  
Miłość nie minie.

Trzy są cuda na świecie  
W dziwnej odmianie:  
Pierwszy – twa piękność, drugi –  
Moje kochanie.  
A w rzędzie trzeci,  
Że mój ogień w twym śniegu  
Ciepła nie wznieci.

Wszystkie cztery żywioły  
W sercu swem czuję:  
Goreję, płaczę, wzdygam,  
Ziemi brakuje.  
Aj, moja miła,  
Tę ziemię z łaski twojej  
Da mi mogiła.

Wyruszyłem na czoła  
Twojego pole,  
A tam mię dwaj murzyni<sup>5</sup>  
Wzięli w niewolę.  
Aj, czy nie roję...  
Ci dwaj murzyni, dziewczę,  
To oczy twoje.

Gdy z twych oczu śmiejących  
Pada śmierć pewna,  
Cóż będzie, życie moje,  
Gdy spojrzysz gniewna?  
Jeśli odurzą

<sup>24</sup> W wydaniu powojennym [Warszawa 1959] „Murzyni” (por. s. 288).

*Tus dos ojos serenos*  
¿*Qué harán nublados?*

Blaskiem, gdy patrzą jasno,  
Cóż, gdy się schmurzą?

60.

*Eres tonto de noche,*  
    *Tonto de día,*  
*Tonto por la mañana*  
    *Y al mediodía.*  
    *Se me olvidaba*  
*Que también eres tondo*  
    *De madrugada.*

Jesteś głupi po nocy  
    I głupi we dnie,  
Taki głupi na wieczór  
    Jak na południe.  
    A gdy kto spyta,  
Dodam jeszcze, żeś głupi  
    Ledwo zaświta.

## Bibliografia

### A. Oryginały

- Don Preciso [Zamácola, J.A.] (1982), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Ediciones Demófilo, Córdoba (wyd. 1: t. 1, 1799; t. 2, 1802).
- Fouquier, A. (1882), *Chants populaires espagnols, quatrains et seguidillas avec accompagnement de piano*, Librairie de Bibliophiles, Paris.
- Lafuente y Alcántara, E. (1865), *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por (...)*, t. 1: *Seguidillas*, t. 2: *Coplas*, Carlos Bailly-Baillière, Madrid.
- Machado y Álvarez, A. [Demófilo] (1975), *Cantes flamencos recogidos, ordenados e ilustrados por (...)*, t. 1-5, Ediciones Atlas, Madrid (wyd. 1: 1881).
- Rodríguez Marín, F. (1981), *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por (...)*, t. 1-5, Ediciones Atlas, Madrid (wyd. 1: 1882-1883).

### B. Spolszczenia

- Porębowicz, E. (spolszczył) (1909), *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Księgarnia H. Altenberga, E. Wende i Spółka, Lwów–Warszawa.
- Porębowicz, E. (oprac.) (1959), *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

**Bibliografia pomocnicza**

- Álvarez Barrientos, J., Rodríguez Sánchez de León, M.J. (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Ediciones Colegio de España, Salamanca.
- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., Soleno Santos, S. (1990), *Diccionario de términos literarios*, Ediciones Akal, Madrid.
- Biernacki, A. (1982-1983), „Porębowicz Edward Franciszek”, hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław, s. 648-652.
- Borowy, W. (1934), „Edward Porębowicz jako krytyk i jako badacz literatury polskiej”, w: idem, *Dziś i wczoraj*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa, s. 229-261.
- Brahmer, M. (1951), „Edward Porębowicz (1862-1937)”, w: Porębowicz, E., *Studia literackie*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 5-15.
- Dydym Kosturek [Porębowicz, E.] (1937), *Rymy ucieszne*, Zakład Graficzny Karola Doroszyńskiego, Lwów.
- Fischer, A. (1909), *Ludowy piosennik Porębowicza*, Towarzystwo Ludoznawcze, Lwów (odbitka z *Ludu*, R. 15).
- Głowiński, M. et al. (1988), *Słownik terminów literackich*, Sławiński, J. (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Karłowicz, J., Kryński, A., Niedźwiedzki, W. (1952), *Słownik języka polskiego*, t. 2, PIW, Warszawa.
- Kłapacz, E. (2004), *Edward Porębowicz – podróżnik i tłumacz. Próba rekonstrukcji*, (praca magisterska), Kraków.
- Linde, S. (1855), *Słownik języka polskiego*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny* (2000), Hutnikiewicz, A., Lam, A. (red.), t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Porębowicz, E. (1951), „Poezja gminna ludów romańskich”, w: idem, *Studia literackie*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków, s. 16-42.
- Porębowicz, E. (1959), „Przedmowa”, w: idem, *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, s. 7-27.
- Prokop, J. (1977), „Edward Porębowicz. 1862-1937”, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Wyka, K. [et al.] (red.), seria 5, t. 4: *Literatura okresu Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 253-259.