

P

ieśni ludowe w relacjach z podróży Pouqueville'a, Lamartine'a i Nerval

„Tak śpiewał pasterz trzód, siedząc na koniu”... W licznych analizach znanego utworu Juliusza Słowackiego kilkakrotnie padało pytanie o pieśń wspomnianą w zacytowanym wersie: co poeta mógł w rzeczywistości usłyszeć podczas podróży po Kampanii Rzymskiej, której refleksem jest wiersz *Rzym*?¹ Podobne problemy podejmują edytorzy innych form relacji z podróży: dłuższych, prozatorskich, w których pieśń ludowa jest obecna nie w postaci jednowersowego cytatu, lecz jako rozbudowany tekst przerywający ciągłość strukturalną i lingwistyczną opisu. Czy dana pieśń jest charakterystyczna dla kultury danego regionu, czy trudno ustalić jej pochodzenie? Czy została zapisana przez autora, czy przepisał on ją z przekazu kogoś znającego język oryginału, a może zanotował ją ze słuchu? Jakie błędy merytoryczne i usterek językowe mogły wkraść się w taki proces rejestracji? Z tego szerokiego kręgu możliwych zagadnień w prezentowanym artykule, którego przedmiotem badań są dziewiętnastowieczne francuskie relacje z podróży greckiej i orientalnej, wybieram kwestie wprowadzenia pieśni w tekst relacji z podróży, odrębności oraz przenikania oryginału i tłumaczenia, ich układu typograficznego, a także odnotowania obecności pieśni w aparacie krytycznym polskich wydań interpretowanych podróży. Omawiane przeze mnie pieśni ludowe pochodzą z trzech różnych podróży, ich autorami są: François Pouqueville, którego nazwisko być może odeszłoby

w niepamięć m.in. polskiego czytelnika, gdyby nie wzmianki o nim w przypisach do dzieła kluczowego dla romantycznej postawy wobec podróży, *Wędrowek Childe Harolda*²; Alphonse de Lamartine, twórca tekstu fundacyjnego dla romantycznej podróży orientalnej; Gérard de Nerval, poeta osobny, przedstawiciel romantycznej bohemy, który często wybierał „drogę na przełaj”³.

Pieśni ludowe są tylko jednym rodzajem wtrętów rozszarpiających ramy romantycznych relacji z podróży – jak pokazała Dorota Kulczycka, autorzy podróży do Ziemi Świętej często wprowadzali do swoich dzieł np. teksty modlitw czy pieśni religijnych⁴. Francuskich badaczy intryguje z kolei częstotliwość przywołań Wergiliusza w *Itinéraire de Paris à Jerusalem* François-Reného Chateaubrianda⁵. Równie ważnym zagadnieniem są też wiersze własne autorów podróży wprowadzane w tekst relacji. Oceniam znaczenie badań nad

obecnością pieśni ludowych w podróży jako duże, ponieważ łączy się one z podstawową dla gatunku podróży charakterystyką mieszkańców danego regionu, stanowią świadectwo wyczulenia (najczęściej otwartości) podróżnych na głos

Innego⁶ oraz są *signum temporis*: od ostatniego ćwierćwiecza XVIII wieku w literaturze wielu narodów przybysza publikacji stanowiących rezultat akcji zbierackich. Omawiane w artykule podróże nie są antykwaryczne w ścisłym sensie i pieśń ludowa nie jest w nich przedmiotem badań etnograficznych, lecz służy jako emanacja narodowego ducha, przejaw prostolinijnej wrażliwości, symbiozy człowieka z naturą. W odniesieniu do sytuacji, kiedy w trakcie podróży „słychać bezustannie przeciągły śpiew rybaka, majtka, pasterza”⁷, nie można powiedzieć, że pieśń ludowa jest tylko dodatkiem do właściwej relacji z podróży zapisanej prozą. Wypływa ona bezpośrednio z codziennego doświadczenia podróżnika i w momentach kumulacji pewnych wrażeń ujawnia się na kartach jego notatnika. Najczęściej to właśnie „pracownicy morza” są wykonawcami pieśni zasłyszanych podczas romantycznych podróży oraz pasterze błąkający się po ruinach starożytnych miast, a także przewodnicy⁸. Pieśń ludowa może też zmanifestować się paradoksalnie wtedy, kiedy jedynym doznaniem podróżnika jest cisza (co ponownie naprowadza czytelnika na trop osoby mówiącej w wierszu *Rzym*, przebywającej „na pustym błoniu”). Rola „ucha wewnętrznego” w podróży Chateaubrianda została skomentowana przez Ryszarda Przybylskiego:

**Pieśni ludowe są tylko
jednym rodzajem wtrętów
rozsadzających ramy
romantycznych relacji z podróży**

w pustyniach Argos, Koryntu i Megary: w miejscach, gdzie już się nie rozlega wołanie Menad, gdzie harmonie Muz ucichły, gdzie nieszczęśliwy Grek zdaje się tylko w smutnych skargach oplakiwać niedole swojej ojczyzny [...]”¹⁰,

[...] pejzaż był miejscem, w którym romantyk kontaktował się z przeszłością, z duchami umarłych, przy pomocy oka i ucha wewnętrznego. Zwłaszcza ucha, albowiem dla Chateaubrianda podstawowym znakiem istnienia był właśnie głos. Skoro ludzie kiedyś tu byli, to tutaj gdzieś w tym pejzażu, wśród drzew, skał i ruin, pozostał ich głos. [...] W pojęciu Chateaubrianda podróż romantyczna to ustawiczne nawoływanie się żywych i umarłych⁹.

Pieśni podróży greckiej i orientalnej wchodzi bowiem w interakcje z pejzażem, jego mitologicznym uposażeniem, niekiedy pojawiając się tam, gdzie inne ważne dla tej kultury głosy ucichły:

Lecz zdaje mi się, że jeszcze słyszę pieśni moich biednych przewodników, w nocy, w dzień, nad brzegami Eurotasu,

kiedy indziej demonstrując znaczącą nieobecność pośród motywów entomologicznych (sięgając znów do Słowackiego, wspomnieć trzeba o „świerszczach polnych”, które „sykają” „jakby mi chciały nakazać milczenie”).

Pieśni ludowe, których język jest obcy dla autora podróży, mogą swoją stroną muzyczną przywoływać na myśl znane mu melodie, a przez ambiwalencję tego doświadczenia inspirować do namysłu nad źródłami kultury europejskiej: „Czy Wenecjanie przynieśli tę nutę i jej podobne do Morei, czy też Francuzi, którzy celują w pieśniach, zesłi się tu z Grekami? Czy nuty są starożytne, [...] czy może sięgają czasów Olimpu? Niechaj te pytania rozstrzygną biegli w tym przedmiocie”¹¹. Tym, co w romantycznym poznaniu pieśni ludowej jest najważniejsze, pozostaje, bardziej niż stworzenie noty archiwizującej, przeżycie, niekiedy uderzające swoją dramatycznością, innym razem harmonizujące ze stanem ducha w danej chwili podróży.

Pouqueville

Pięciotomowe wydanie podróży greckiej Pouqueville’a przypada na okres jeszcze przed publikacjami antologii pieśni

nowogreckich, których sława roznieśli się po Europie, tak jak stało się w przypadku Claude'a Fauriela¹². Wśród poprzedników Pouqueville'a, którzy spisują greckie pieśni ludowe we francuskich relacjach, należy wymienić Pierre-Augustina Guysa¹³ oraz Dimo i Nicolo Stephanopolich, emisariuszy Napoleona, których podróż odbywa się w ostatnich latach XVIII wieku¹⁴. Mniej więcej w tym samym czasie trwa wędrówka Pouqueville'a, lekarza, który wyruszył na Wschód wraz z kampanią egipską Napoleona: obfituje ona w zwroty akcji, takie jak uwięzienie przez piratów i niewola turecka. Obserwacje z tej pełnej przygód podróży legną u podstaw pierwszej ważnej relacji Pouqueville'a, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, w której dał wyraz swojemu przywiązaniu do przywoływania pieśni ludowych. Zamieszczając jedną z nich, wskazywał na podniosły motyw „*dulces [moriens – M. K.] reminiscitur Argos*” oraz uwydatniał znaczenie tej pieśni dla mieszkańców gór, pasterzy i majtków: „*nul pâtre qui ne le redise à ses vallons, nul matelot qui ne le répète sur les mers*”¹⁵. Stosował zarazem strategię uniżenia, wprowadzając pieśń do tekstu rozprawy: „*Je crois, malgré sa simplicité, qu'il pourra faire plaisir au lecteur, et je le place ici*”¹⁶. Formalnie ten fragment podróży składa się z dwóch części, którym nadano tytuły: *Ronde grecque* i *Traduction de la ronde grecque*, tłumaczenie francuskie spisano prozą¹⁷. Można zauważyć, że ilekroć Pouqueville sięgał po pieśń ludową, starał się wyważyć własne zdanie o jej uroku, któremu niewątpliwie ulegał¹⁸, z oceną jej przydatności i piękna dla czytelnika, pozwalając mu „osądzić jej wartość”¹⁹. Można więc wysnuć wniosek, że autor kierował swoje dzieła do ogółu publiczności, chcąc, aby czytelnikiem stał się każdy, kogo zainteresuje pieśń ludowa. Nie wymagał specjalnego intelektualnego przygotowania i gotów był zarazem zmierzyć się z krytyką odbiorców o ukształtowanym guście.

Kiedy w latach 1820–1821 wydano *Voyage dans la Grèce* Pouqueville'a, na stronie tytułowej widniał już tytuł autora: konsul generalny Francji w Janinie. Pieśni ludowe stanowią w tym dziele element podróży w sensie przemieszczania się, autor usłyszał je bowiem w trasie, ale są też częścią podróży w sensie gatunkowym: tam gdzie przeradza się ona w opis greckich obyczajów. W *Voyage dans la Grèce* można dostrzec większą dojrzałość autora w zakresie kompozycji tej części podróży, która ma składać się z tekstu prozatorskiego oraz zapisu pieśni ludowej wraz z tłumaczeniem. Widać ją w moim przekonaniu w mniej kategoriycznym odgraniczaniu poezji od nurtu relacji: nie znajdujemy tu już dobitnych tytułów

typu „Pieśń grecka” i „Tłumaczenie”, które wyodrębniają pieśń jako ciało obce w zapisie podróży. Ponadto w miejscu poprzednio omówionego zabiegu poddania zamieszczonego utworu łaskawej ocenie czytelnika pojawiają się znaczące repetycje: fragmenty pieśni powracają w historycznym lub socjologicznym komentarzu do niej. Wykazując te cechy na przykładach, sięgnijmy do rozdziału opisującego m.in. „*les klephtes anciens et modernes de la Grèce*”²⁰. W gęstym narracyjnie fragmencie Pouqueville przedstawia sposób organizacji militarnej kleftów, kilkakrotnie na każdej stronie opatrząc podawane informacje przypisami. W tym przesyconym faktami opisie pojawia się dość nagle, jakby zgodnie z formułą autora o „*grzmących niczym burze pieśniach wojennych*”²¹, pieśń kleftycka, której tytułu nie podano, określając ją tylko jako „*chanson nationale*”²². Z treści relacji nie wynika, czy Pouqueville kiedykolwiek usłyszał tę pieśń ani skąd cytuje jej zapis²³.

W zapowiedzi treści pieśni Pouqueville mówi o przysiędze składanej przez kleftów: wśród niebezpieczeństw napotykanych w obronie ojczyzny nie należy opuszczać kompanów w walce. Przywoływana przez Pouqueville'a liczba czterdziestu kleftów odpowiada czterdziestu męczennikom, w dniu święta których, od ponad dwóch wieków, jak podaje autor, wykonuje się pieśń. Cytuje ją w oryginale oraz podaje tłumaczenie francuskie prozą w cudzysłowie bezpośrednio po tekście greckim:

Nous sommes *quarante* klephtes, quarante voleurs ! nous avons des agneaux et des chevreaux rôtis, que nous mangeons, en buvant le vin doux du monastère.

Nous jurons par notre glaive et sur les saints évangiles, si quelqu'un de nous tombe malade, de le secourir.

Dieu permit que le premier capitaine devînt malade ; *quarante* jours durant les braves le portent et pendant *quarante* deux semaines !

Leurs épaules sont pourries, les armes échappent de leurs mains.

Trois fois, trois fois, ils s'écrient, trois fois, trois fois, et disent: « Venez, et portons (le capitaine) sur un rocher escarpé, afin qu'il ne soit pas dévoré par les animaux féroces des bois. –

« Prenez-moi, mes frères, portez-moi sur un rocher escarpé,

« Afin que je ne sois pas dévoré par les animaux féroces des bois. »²⁴

W tekście tłumaczenia wyróżniono trzykrotnie kursywą słowo „czterdzieści”, co koresponduje z wcześniejszą uwagą Pouqueville’a o „le nombre trois fois mystérieux de quarante klephtes”²⁵. Pieśń dzięki końcowemu jednostkowemu powtórzeniu zbiorowego wezwania stanowi zamkniętą całość. Nie można zweryfikować tego osądu, powołując się na antologię Fauriela czy Louisa Jeana Népomucène’a Lemerciera, *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, ponieważ nie zawierają one analizowanej pieśni, jej wariant został natomiast zamieszczony w *Recueil de chansons populaires grecques* Émile’a Legranda z 1874 roku. W tej edycji nadano jej tytuł: *Les 40 Clephtes*²⁶ oraz przekazano więcej informacji o jej pochodzeniu: końcowy dopisek głosi, że znana jest na Korsyce²⁷. Zamiast trzynastu wersów jak u Pouqueville’a Legrand podaje dziewiętnaście, ale w dwóch wersach wykropkowaniem zaznaczono ubytki tekstu. Tłumaczenie Legranda różni się od tego zamieszczonego w relacji z podróży Pouqueville’a przede wszystkim tym, że podane jest w formie opowiadania. Zgłębiając w tym kontekście tekst przekładu Pouqueville’a, można zauważyć, że jego tłumaczenie, mimo że nie jest tekstem wierszowanym, nosi znamiona poetyckości. Autor stosuje m.in. rymy niedokładne: „voleurs” – „monastère”, „évangiles” – „secourir”, „semaines” – „mains” oraz wprowadza powtarzalność anaforyczną: „nous” i epiforyczną: „les animaux féroces des bois”, tak jak i repetycje wezwań: „trois fois, trois fois”. Paralelizm charakterystyczny dla pieśni ludowej buduje rytm utworu, który w wersji Legranda oparty jest raczej na długich wylczeniach. Pieśń w wersji Pouqueville’a może się wydawać uboższa pod względem patriotycznej wymowy, ponieważ jako krótszy tekst nie zawiera finalnej prośby kapitana o przekazanie jego matce nieprawdziwej informacji o tym, że zginął w walce. Jednakże należy zaznaczyć, że nie obejmuje również momentu, kiedy ciała kleftów ogarnia zmęczenie, a w ich serca wkrada się zwątpienie. W wersji autora *Voyage de la Grèce* to oni podejmują decyzję, a kapitan ją zatwierdza, co wskazuje, że ich kodeks zachowania jest już ukształtowany, podczas gdy w tłumaczeniu Legranda kapitan odgrywa rolę nauczyciela objaśniającego szczegóły obrządku oraz wskazującego wzór honorowego wyjścia z dramatycznej sytuacji.

Pozornie łatwo jest ocenić funkcję wprowadzenia pieśni ludowej w relację z podróży Pouqueville’a, komentując ją jako liryczny przerywnik w dbałym opisie obyczajów. Nie jest to jednak jedyna rola, którą ten autor przeznaczą podobnym fragmentom. Refleksja kończąca część rozdziału, w którym zamieszczono omówioną wyżej pieśń, pozwala osadzić ją w szerszym kontekście: „Les quarante martyrs, voilà

les protecteurs et les modèles des klephtes qui sont restés en armes au milieu des rochers de la Doride et du Pinde”²⁸. Dzięki obecności pieśni przywołana historia odsłania się przed oczyma czytelnika (użycie présentatifu „voilà” wskazuje na tę przedstawieniową reprezentację), a etos klefta znajduje obraz, który staje się jego nośnikiem. Wielość słów narratora podróży nie oddałaby lepiej surowości i naturalności zasad postępowania kleftów.

Z podobnym generalizującym komentarzem w tekście relacji następującym po pieśni ludowej mamy do czynienia u Pouqueville’a w przypadku dawnej pieśni kreteńskiej. Znane jest jemu tylko francuskie tłumaczenie, które przyjmuje dość wyszukaną formę: cztery z pięciu zacytowanych części pieśni rozpoczynają się od pytania: „Qui peut éгалer en bravoure la race de Sphakia ?”. Pouqueville symbolicznie prolonguje tę powtarzalność w swoim dopowiedzeniu, które inicjuje pytaniem: „Qui peut éгалer en bravoure et en malheurs la race des Hellènes ? répétera la postérité en apprenant ce qui se passe de nos jours dans la Grèce”²⁹. Repetycja ta wydobywa aktualizację sensu pieśni wobec bieżących wydarzeń.

Ciekawy jest też przykład, w którym zacytowana przez Pouqueville’a pieśń ludowa pełni funkcję medium wygaszenia jednego z wątków opowieści, a zarazem zakończenia dnia i etapu podróży. Na trasie na górze Itome przewodnicy podróżnika urządzili ucztę, podczas której odśpiewali wspólnie pieśń winobrania³⁰. Po zacytowaniu jej w oryginale i tłumaczeniu autor nadmienia tylko, że mimo nalegań kleftów na dłuższy odpoczynek w ich gronie ponownie wyruszył w trasę: „je me remis en route”³¹. Następnie na chwilę oddaje jeszcze głos Theodorosowi Kolokotronisowi – jego wypowiedź naświetla charakterystykę kleftów: „nous sommes tous des voleurs, mais de braves voleurs”³² – i zaznacza ponownie powrót do naturalnego trybu obserwacji krajoznawczych: „je recommençai mes observations”³³, aby wyrazić zakończenie etapu konwivialności. Pieśń ludowa pozwala zatem na chwile rozrzewnienia i radości, najpełniej wyrażając te emocje, oraz służy jako uczuciowy akord na zakończenie odcinka podróży.

Także *Histoire de la régénération de la Grèce*, kolejne ważne dzieło Pouqueville’a z lat 1824–1825, które nie należy do podróżopisarstwa w ścisłym sensie, zawiera liczne cytowania pieśni greckich, co świadczy o trwałym przywiązaniu tego autora do narracji przeplatanej ludową twórczością. Wzmianki o Pouqueville’u w antologiach pieśni nowogreckich m.in. Fauriela czy Lemerciera³⁴ pozwalają mówić również o kolekcjonerskiej funkcji omówionych fragmentów jego podróży, ponieważ utrwał on w dostępnym mu kształcie

przekazy, które mogły ulec zapomnieniu, przed czym kolejni wydawcy starali się chronić pieśni nowogreckie.

Voyage de la Grèce nie doczekał się polskiego całościowego przekładu, natomiast nazwisko Pouqueville'a nie było obce polskim romantykom: m.in. w prasie warszawskiej i wileńskiej ukazywały się anonse tej publikacji francuskiego podróżnika, a także wyimki z innych jego dzieł³⁵.

Lamartine

Mimo że motyw pieśni ludowej nieustannie powraca na kartach *Podróży na Wschód* Lamartine'a, czytelnik nie znajdzie w tej relacji tekstu pojedynczej pieśni bezpośrednio włączonej w tok narracji, z czym mieliśmy do czynienia w podróży Pouqueville'a. Strategia autora *Méditations poétiques* opiera się na wskazywaniu konieczności wnikliwego zajęcia się pieśniami ludowymi wybranych narodów w jednym miejscu relacji oraz na umieszczaniu ich w osobnej jej części. Omawiam tę koncepcję na przykładzie pieśni arabskich i serbskich.

Pieśń ludowa pełni u Lamartine'a funkcję motywu pejzażowego, co najlepiej można udowodnić na podstawie opisu maltańskiego nadbrzeża Misida z notatki z 22 lipca 1832 roku. Wyrasta on z refleksji człowieka, którego „oczy pragną Wschodu” i który pragnie ten odsłaniający się przed nim krajobraz utrwalić w tysiącach fragmentów, aby móc je odtworzyć „w posępnej i zamglonej jednostajności naszych miast Zachodu”³⁶. Deskryptywny charakter tego fragmentu ujawniają liczne wyrażenia, które dla większej wyrazistości przytoczę w oryginale: „frappent agréablement l'œil”, „on voit”, „À voir ces enfants”, „vous voyez”, „ajoutez à ce coup-d'œil”³⁷. Do tej wizji wkraczają jednak stopniowo doznania akustyczne:

[...] vous voyez quelques jeunes filles de l'île tenant la guitare sous le bras et jetant quelques notes d'un vieil air national, sauvage comme le climat [...]³⁸.

Ajoutez à ce coup-d'œil [...] les cris sauvages des enfants nus qui se précipitent dans la mer et nagent sous notre barque, les chants des Grecs ou des Siciliens mouillés dans le port voisin et se répondant en chœur d'un pont de navire à l'autre, et les notes monotones et sautillantes de la guitare [...]³⁹.

Wątek ten, wszakże z innej perspektywy, jest rozwijany w notatce z 25 lipca 1832 roku, zawierającej spostrzeżenia poczynione z obserwatorium pałacu wielkiego mistrza na Malcie. W miejsce opozycji Wschód–Zachód wkracza kategoria Południa, opis dotyczy charakteru Południowców i sposobu, w jaki wypełniają oni przestrzeń swoimi zwyczajami:

[...] calme profond et rarement troublé des physionomies du midi, [...] cette masse de repos, de sérénité et de bonheur répandue dans les habitudes et sur les visages de cette foule silencieuse qui respire, vit, aime et chante sous vos yeux [...]. On chante à Rome, à Naples, à Gênes, à Malte, en Sicile, en Grèce, en Ionie, sur le rivage, sur les flots, sur les toits ; on n'entend que le lent récitatif du pêcheur, du matelot, du berger, ou les bourdonnements vagues de la guitare pendant les nuits sereines⁴⁰.

Poezje arabskie w podróży Lamartine'a są w zasadniczy sposób oddzielone od tekstu relacji

Dalsza podróż Lamartine'a, prowadząca przez arabskie miasta i serbskie lasy, nie zmieniła obserwacji poczynionych na śródziemnomorskiej wyspie, a uwrażliwienie poety na głosy mieszkańców

Wschodu i Południa jest warte zbadania. Zapoznanie się z pieśniami ludowymi było dla Lamartine'a nie tylko krajobrazową częścią wędrówki, ale i jej odsłoną intelektualną, ponieważ moment zetknięcia z nimi skłaniał do pracy umysłowej i poszukiwania tłumaczy⁴¹.

Podczas postoju pod murami Jerozolimy poeta obserwował południowy odpoczynek ludności w cieniu drzew oliwnych. Jego istotnym urozmaiceniem były śpiewy:

Wspomnienie tych godzin, które spędziłem na przysłuchiwaniu się niezrozumiałym dla mnie pieśniom, skłoniło mnie później do starannego wyszukania kilku fragmentów powszechnie znanych wśród ludu poezji arabskich, a zwłaszcza bohaterskiego poematu Antara. Udało mi się zebrać znaczną ich liczbę i kazałem je przetłumaczyć mojemu drogmanowi w czasie zimowych wieczorów, które spędzałem w Libanie. [...] Zachowuję te próby poetyckie, nieznanne w Europie, i umieszczę je na końcu tego tomu⁴².

Antara przedstawia Lamartine w sposób, który musiał ująć romantyków: „Antar to typ koczującego Araba, pasterz, wojownik, a zarazem poeta [...]⁴³. Część relacji, z której pochodzi powyższy cytat, zawiera kilka istotnych z edytor-skiego punktu widzenia informacji: finalna redakcja podróży

Lamartine'a została sporządzona po zakończeniu wędrówki, co pozwala na dystans do własnych wrażeń oraz przemyślenie kompozycji całości. Najwyraźniej oczarowanie pieśniami było tak trwałe i silne, że zaowocowało poszukiwaniami mającymi na celu przybliżenie ich czytelnikom. Należało więc wyrwać się z kręgu muzycznej fascynacji i dokonać lingwistycznego wysiłku, który miał dość skomplikowany przebieg: tłumacz przekładał z arabskiego na włoski, a Lamartine z włoskiego na francuski. Wszystkie części poezji arabskich opublikowane przez Lamartine'a nie zawierają tekstu oryginalnego, lecz tylko francuskie tłumaczenie prozą.

Zgodnie z zapowiedzią *Fragments du poème d'Antar* kończą tom drugi pierwszego wydania podróży Lamartine'a. Informacja podana przez wydawcę polskiego tłumaczenia tego dzieła zawiera dwie nieścisłości, które zamazują i tak trudno uchwytny kształt edytorski podróży autora *Jocelyn*. Paweł Hertz w przypisie dodanym po zdaniu, którego końcowy fragment brzmi: „[...] i umieszczę je na końcu tego tomu”, informuje:

Lamartine w pierwszym wydaniu *Voyage en Orient* z r. 1835 umieścił tutaj *Fragments du poème d'Antar*, które w edycjach następnych drukowano na końcu dzieła. [...] Z układu edycji polskiej, w której owe fragmenty poezji Antara znajdują się w tym samym miejscu, co w pierwszym wydaniu *Voyage en Orient*, można wnosić, że właśnie to pierwsze wydanie było dla Jasińskiego podstawą przekładu⁴⁴.

Enigmatyczne „tutaj” w przypisach końcowych do wyboru obszernego dzieła⁴⁵ prowokuje pytania, czy oznacza fragment następujący bezpośrednio po zdaniu (sugeruje zatem błędne rozwiązanie, ponieważ pieśni Antara nigdy nie znajdowały się pośród relacji), czy rzeczywiście miejsce wskazane w tekście głównym jako „koniec tomu” (co zresztą konfrontowane jest w następnym zdaniu przypisu z „końcem dzieła”). Drugą wątpliwość dotyczy kategorycznego stwierdzenia, że w tłumaczeniu polskim pieśni Antara „znajdują się w tym samym miejscu” co we francuskiej publikacji. Wydanie Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego obejmuje analogicznie do pierwszego wydania podróży Lamartine'a cztery tomy. O ile jednak u francuskiego autora, jak to już zostało powiedziane, wątek pieśni Antara zostaje zakończony wraz z drugim tomem, u Jasińskiego jest to mniej więcej 1/3 tomu trzeciego⁴⁶. W tym sensie jest to „to samo miejsce”, że i we francuskiej relacji, i w polskim tłumaczeniu fragmenty poezji Antara znalazły się po nocce z 18 listopada i „Przypisku wydawcy”,

który informuje o czteromiesięcznej przerwie w sporządzaniu relacji.

Jak można zauważyć, poezje arabskie w podróży Lamartine'a są w zasadniczy sposób oddzielone od tekstu relacji: opublikowano je po przerwanym passusie dziennika i nocie edytorskiej, ponadto mają własny nadrzędny tytuł: *Fragments du poème d'Antar* i podtytuły: *Premier fragment*, *Deuxième fragment*, *Pensées d'Antar* oraz *Fragments de poésies arabes*, co sprawia, że ich status nosi znamiona dodatku do edycji właściwej podróży. Wprowadzanie swego rodzaju aneksu w utworach podróżopisarskich było częstym wyborem pisarzy romantycznych, czego dowodzi przykład *Wędrówek Childe Harolda*, do których pierwszego wydania z 1812 roku dołączono jako dziewiątą z dodatkowych pieśni *Translation of the Romaic Song*⁴⁷, a inne pieśni umieszczono w *Notach historycznych*, w tym „próbki języka iliryjskiego w narzeczu albańskim, czyli arnauckim, [...] dwie najpopularniejsze pieśni chóralne”⁴⁸ oraz „Pieśni gondolierów”⁴⁹. Z jednej strony takie rozwiązanie może jawić się jako podkreślające suplementowy charakter pieśni ludowych, z drugiej zaś przeznaczenie na nie osobnego miejsca w relacji może uwypuklać ich wartość: nie są to przypadkowe pieśni, napotkane w trakcie podróży, lecz autorski, świadomy, dokonany w pewnym oddaleniu czasowym wybór.

Lamartine widzi wartość w opublikowaniu fragmentów pieśni arabskich nie w ich spodobaniu się czytelnikom, co zajmowało myśli Pouqueville'a, lecz w ich nowości. Warto zauważyć, że jego doświadczenia, „przysłuchiwanie się nieznanym pieśniom”, nie można powtórzyć, o ile samemu nie wyruszy się w podróż, opublikowanie wyłącznie tłumaczeń unicestwiałoby bowiem barierę językową, wpływającą na odczucie egzotyzytu pieśni i jej trudno uchwytną poetyckość. Jeżeli uprzednio wspominałam kilkakrotnie rolę pieśni ludowej jako dodatku do podróży, co mogły sugerować edytorskie rozstrzygnięcia, to z ujęcia tego należy się wycofać, czerpiąc ze słów Lamartine'a: „Żałuję, że jakiś biegły orientalista nie przetłumaczył dla nas w całości poematu Antara; miałyby to większe znaczenie niż podróż, gdyż takie poematy najlepiej ukazują obyczaje”⁵⁰.

Notes sur la Servie, opatrzone nagłówkiem „Semlin, 12 septembre, au lazaret”, w pierwszym czterotomowym wydaniu podróży Lamartine'a rozpoczynają tom ostatni. W części tej znajdziemy m.in. kolejne uwagi dotyczące instynktownego zainteresowania Lamartine'a pieśniami w nieznanym języku:

Nieraz pośród tych dziewiczych lasów, w głębokich wąwozach, gdzie trudno by się spodziewać jakichkolwiek innych mieszkańców poza dzikimi zwierzętami, spotykałem gromady chłopców i dziewcząt, jak szli, śpiewając owe pieśni narodowe, z których kilka słów tłumaczyli nam nasi drogmani. [...] „Co oni śpiewają?” – zapytałem pewnego dnia tłumacza, który znał ich język. [...] „Przetłumacz mi choćby te słowa, które teraz śpiewają”. [...] „A co chcą przez to powiedzieć?”⁵¹.

Pytania poety mogły dręczyć także czytelnika jego podróży jako te, na które nie udzielono wyczerpującej odpowiedzi, ale tylko do wydania z 1849 roku, kiedy bezpośrednio po *Notes sur la Servie* umieszczono *Chants serviens*, osiem utworów. Zamykają one tom trzeci podróży. Tym razem walor odkrywczości takiej publikacji pieśni nie może być uwypuklony, ponieważ poeta zaczerpnął te utwory z istniejącej już edycji ludowych pieśni serbskich z 1834 roku, której autorką jest Élise Voïart, korzystająca z tłumaczenia niemieckiego⁵². *Chants serviens* nie stanowią zatem w tym przypadku części podróży, autor wskazuje, że wprowadza je „comme commentaire de mes notes sur la Servie”⁵³, a ich tekst jest w istocie cytatem z innego dzieła literackiego⁵⁴, nie zapisem wyjątkowego doświadczenia akustycznego podróżnika. Publikacja Voïart nie była tak popularna jak antologie pieśni nowogreckich, zatem zamieszczenie pochodzących z niej pieśni w tomie podróży znanego romantyka mogło rozbudzić zainteresowanie czytelników. Podobnie jak w przypadku omawianych wyżej pieśni arabskich, Lamartine podaje tylko tekst francuski, bez oryginału, spisany w wersy i sekcje różnej długości, bez ustalonego schematu rymów, ale zachowujący rytmiczność dzięki licznym paralelizmom.

Warto zauważyć, że w polskim przekładzie podróży Lamartine'a tak samo – tak samo niesprawiedliwie, chciałoby się powiedzieć – potraktowano wszystkie odrębne jednostki poetyckie w tekście podróży, bez względu na to, czy były to utwory poety, czy też np. tłumaczenia pieśni ludowych (o których słusznie pisał Paweł Hertz, że były to „przekłady przekładów”⁵⁵), czy były to wiersze, czy może tekst prozatorski – po prostu je usunięto, częściowo śladem Jasińskiego, który opublikował tylko *Fragmety poematu Antara*⁵⁶.

Analizowane dwa przypadki, pieśni arabskich i serbskich, łączy decyzja ich umieszczenia w osobnych częściach relacji z podróży. O ile pieśni Antara są bardziej niezależne w swojej wartości, pieśni serbskie pełnią w większym stopniu funkcję ilustracji kultury serbskiej i urozmaicenia opisu serbskich dziejów. Można więc stwierdzić, że idealny odbiorca Lamartine'a jest czytelnikiem obeznanym w prądach literac-

kich epoki i europejskiej sytuacji politycznej. I w jednym, i drugim przypadku można powiedzieć, że pieśni w niewielkim stopniu (tylko przez tematykę o aurze Wschodu) realizują egzotyzm podróży, przede wszystkim z powodu niezamieszczenia tekstu oryginału. Jednakże we fragmencie relacji włączającym je do dzieła silnie zaakcentowano obcość ich języka, tajemniczość kryjącą się za wykonaniami pieśni.

Nerval

Tytuł podrozdziału, w którym zawarta jest pieśń ludowa w *Podróży na Wschód* Nerval: *Ranek i wieczór*, okazuje się symboliczną antynomią, którą autor rozwija na jego początku w nostalgiczną myśl o młodości i starości:

Jakże tu mówić o młodości, przyjacielu mój! Minęły już dla nas najgorętsze jej zapały, [...] a jednak jak niewiele jej zazналиśmy, zdążyliśmy zaledwie zrozumieć, że wkrótce już nadejdzie pora, gdy trzeba nam będzie zaśpiewać sobie odę Horacego: *Eheu, fugaces, Posthume...* i że czas ten nastąpi tak szybko po tym, kiedyśmy ją tłumaczyli w szkole... Ach, nauka zabrała nam najlepsze chwile! A jaki wynik tytuł daremnych wysiłków? Że mogłem, tak jak to stało się dziś rano, zrozumieć sens pieśni greckiej dolatującej moich uszu, pieśni, którą śpiewały usta lewantyńskiego marynarza:

Né kalimere! Né ora kali!

Taki był refren, który człowiek ów rzucał wiatrom wiejącym od mórza, falam z hukiem rozbijającym się o brzegi: „To nie dzień dobry, to nie dobry wieczór!”. Taki sens miały dla mnie te słowa, w okrucinach zaś, które zdołałem jeszcze uchwycić z ludowej pieśni, zawarta była zdaje się następująca myśl:

*Ranek już minął, zmierzch nie przybył jeszcze
Blask oczu przygasa powoli...*

a refren powtarzał się wciąż na nowo:

Né kalimere! Né ora kali!

ale pieśń brzmiała dalej:

*Lecz zorze wieczorne podobne jutrzence
A noc nam zapomnieć pozwoli...*⁵⁷

Jest to wyjątkowe świadectwo zainteresowania pieśnią grecką na tle przykładów omówionych powyżej: trudno tu używać kategorii tekstu wyjściowego i tłumaczenia, wszystko wydaje się impresją autora, który zapisał to, co rozumiał ze śpiewu po grecku, a nie rozpoznając już kolejnych słów, zaproponował własny tekst, oddający sens pieśni bardziej niż jej literalny kształt. Poetycki lakoniczny opis obudzonego wrażenia harmonizuje z refrenem, który powraca w odpowiednim momencie, aby ponownie dać sygnał do refleksji. Czytelnik nie poznaje tytułu ludowej pieśni (czy tytuł podrozdziła jednak nie wypełnia tego braku?) oraz nie dowiaduje się od podróżującego, z którego regionu ona pochodzi lub z jakimi zwyczajami jest związana. Jej tekst nie należy do aneksu ani nie jest oddzielony podtytułem od właściwej części relacji: wyrasta bezpośrednio z opisu morskiej podróży i wyjątkowego momentu doby, w którym nie wykrystalizowała się jeszcze żadna z pór: ani dnia, ani nocy. W relacji tej dominuje ulotność i fragmentaryczność: zanika intensywność dźwięku, a zarejestrowana część pieśni jest, jak oddano to w polskim tłumaczeniu, „okruczem”⁵⁸. Niepewność co do stopnia znajomości języka, oddalenie od źródła głosu, jego skierowanie w morze⁵⁹, ruch statku – pieśń sugeruje być może więcej, niż mogła wyrazić w takich warunkach⁶⁰.

Śledząc historię wydań twórczości Nerval, można powiedzieć nieco więcej o ludowej pieśni z zacytowanego fragmentu *Podróży na Wschód*. Przede wszystkim warto zauważyć, że jej tekst znany jest z okresu przed pierwszym wydaniem *Podróży na Wschód* jako publikacji książkowej w 1851 roku. W albumie Camille’a Rogiera z 1846 roku *La Turquie, mœurs et usages des Orientaux au dix-neuvième siècle. Scènes de leur vie intérieure et publique, harem, bazars, cafés, bains, danses et musique, coutumes levantines, etc., dessinés d’après nature par Camille Rogier, avec une introduction par Théophile Gautier, et un texte descriptif* utwór został opublikowany anonimowo (należał właśnie do części określanej mianem „texte descriptif”, którego autorstwa w tytule nie odnotowano). Lata 1847 i 1851 przynoszą publikacje tej pieśni, które wpisują ją w relację z podróżą: najpierw w „Revue des deux mondes” w części zatytułowanej *Les Druses. Scènes de la vie orientale*⁶¹, następnie w wydaniu całości u Charpentiera. Pieśń powraca także jako liryczny urywek w tomie *La Bohème galante*, który ukazuje się w „L’Artiste” od 1 lipca do 15 grudnia 1852 roku oraz w *Petits Châteaux de Bohème* z 1853 roku⁶². Pozostanie pytaniem, czy dodatkowe informacje na temat tej pieśni mogłaby przynieść zapowiadana w 1844 roku publikacja *Lettres sur la musique en*

Orient par M. Gérard de Nerval, avec airs nationaux notés par M. Camille Rogier, która nigdy się nie ukazała⁶³.

Różne edycje pozwalają czytelnikom przyjrzeć się jak w przybliżeniu różnym komponentom utworu. Rękopis zdradza, że tytuł pieśni brzmiał po prostu „Air grec”, a wers grecki nie był oddzielony od wersów francuskich, formując z nimi w ten sposób dwa tercety (inaczej niż w wydaniach *La Bohème galante* i *Petits Châteaux de Bohème*, w których pełni funkcję refrenu rozdzielającego dystychy)⁶⁴. Publikacja w „Revue des deux mondes” ujawnia tożsamość adresata refleksji nad młodością i zarazem powiernika wspomnień o lekcjach łaciny przez dedykację: „À Timothée O’Neil”, czyli dla Auguste-Marie Dondeya, również poety. Tym samym warto nadmienić, że od czytelnika, którego nieśmiało pragnął Pouqueville zainteresować ludowymi pieśniami, przez czytelnika-erudyte obeznanego w sytuacji geopolitycznej jak

u Lamartine’a, poprowadziły nas dziewiętnastowieczne podróże do przekazu mającego konkretnego, jednostkowego adresata intymnego wyznania o łączących wspomnieniach. Publikacje w *La Bohème galante* i *Petits Châteaux de Bohème* wprowadzają natomiast tytuł i podtytuł:

Ni bonjour, ni bonsoir. Sur un air grec, używając zatem tłumaczenia wersu greckiego Nerval obecnego w relacji z podróżą⁶⁵ (w innym jednak kształcie niż „Ce n’est pas bonjour, ce n’est pas bonsoir”) i uwypuklając inspiracje folklorem.

Warto zapytać, czy ta pieśń w sytuacji, kiedy zostaje wydobyta z relacji z podróży i odseparowana od niej w rozmaitych wydaniach, zdradza swoje pokrewieństwo z gatunkiem podróżopisarstwa. Można odpowiedzieć ogólnikowo, że tekst zamieszczany w wydaniach *Podróży na Wschód* jest tożsamy z tekstem wydań *La Bohème galante* i *Petits Châteaux de Bohème*, jednak taka informacja nie wydobywa subtelnych przesunięć znaczeniowych. Owszem, osobne edycje pieśni zachowują treść zdań i ich układ obecny w podróży, lecz różnice występują np. w zapisie wersu greckiego i znaków interpunkcyjnych. W „Revue des deux mondes” zastosowano transkrypcję tekstu greckiego, tak postępuje się również we współczesnych wydaniach *Podróży na Wschód*, a w wydaniach poezji z epoki widnieje wers grecki. Rytm pierwszej strofy ulega przyspieszeniu w edycji utworu przez postawienie wykrzyknika już w połowie pierwszego wersu zamiast na jego końcu i zakończenie dystychu kropką. Ponadto, tekst, który w wierszu płynie nurtem nieprzerwanym, choć odzwierciedlającym dwujęzyczność, w wydaniu podróży podlega kilkakrotnemu zahamowaniu, uwypuklającemu, jak można sądzić,

wyrywkowość przekazu, oraz rozgęszczającemu jego ładunek emocjonalny. Czytelnik podróży korzysta nie tylko z tłumaczenia wersu greckiego, podanego przez autora, ale zapoznaje się też z gotowym autorskim komentarzem do utworu oraz szczegółami jego powstawania: notatka z podróży wraz z pieśnią grecką nie zostały zapisane na bieżąco, na co wskazuje użycie *passé composé*: „je l'ai fait ce matin”. Uważny interpretator dostrzeże również z pewnością redundancje: spójnika przeciwstawnego „mais” zapisanego w tekście podróży i powracającego echem w następującym wersie wiersza oraz słów-kluczy całego fragmentu: „le matin” – „le soir”. Konkludując, utwór pozbawiony tych dopowiedzeń niesie bardziej ogólnikowe przesłanie, np. określenie „nos yeux” może być interpretowane choćby w tonacji miłosnej, podczas gdy tekst podróży wskazuje raczej na punkt widzenia Europejczyka: „J'ignore pourquoi en Europe on vieillit si vite : nos plus belles années se passent au collège [...]”⁶⁶. Określenie stopnia intensywności koloru czy charakterystyka barwy: „a pâli”, „vermeil”, przypominają poetyckie opisy wschodu i zachodu słońca, komentarz w podróży wydobywa z nich symboliczny aspekt młodości i starości, czyniąc utwór czymś więcej niż pejzażowym urywkiem⁶⁷.

Zacytowany na początku podrozdziału fragment pochodzi z polskiego, niepełnego wydania podróży Nerval. Wersom pieśni nie towarzyszy w nim żaden przypis, struktura całego fragmentu jest zatem dokładnym odbiciem kształtu wersji oryginalnej⁶⁸. Jedną z ważniejszych szczegółowych różnic dotyczy sposobu użycia kursywy: w polskim przekładzie została ona zastosowana do wszystkich wersów pieśni, modyfikując swoją rolę z pierwodruku: w tekście francuskim służy oznaczeniu wersu odmiennego językowo, tu zaznacza odrębność gatunkową tekstu: poezja zamiast prozy. Ponadto, warto zauważyć, że wielokropki wprowadzony na zakończenie strof, zastępujący takie znaki interpunkcyjne Nerval, jak średnik i wykrzyknik, wzbudza głównie wrażenie refleksyjności, ale może też przecież być sygnałem tego, że czytelnik, tak jak i narrator, nie dosłyszeli dalszego ciągu wersu – warto w tym miejscu zauważyć, że drugi wers każdego dystychu jest w wersji polskiej znacząco krótszy. Gdybyśmy dysponowali krytyczną edycją całości podróży Nerval w języku polskim, warto byłoby rozważyć umieszczenie w niej informacji o poprzednich użyciach tego tekstu przez Nerval, jak i doborze tłumaczenia. Czytelnik współczesny może zapoznać się z tłumaczeniem dwudziestowiecznym pieśni⁶⁹, ale należy zauważyć, że tekst tej Nervalowskiej pieśni greckiej był znany polskim czytelnikom (tylko w wersji francuskiej) na długo przed ukazaniem się polskiego tłumaczenia wyboru

Podróży na Wschód. Czterowiersz Nerval (z pominięciem wersów po grecku) opublikowano w 1857 roku w „Bibliotece Warszawskiej” w *Kronice Paryskiej*, redagowanej w latach 1853–1869 przez Zofię Węgierską. Zawartość tej publikacji wymaga jednak dłuższego komentarza. Po omówieniu *Les Petits Bonheurs* Jules'a Janina autorka decyduje się „wspomnieć tu jeszcze o poprzedniej pracy Jules Janina, biografii Gerarda de Nerval, który tak smutnie zakończył życie zeszłej zimy. [...] Sądzymy, że czytelnicy nasi chętnie przeczytają niektóre wyjątki z biografii [...]”⁷⁰. W tym miejscu następuje w tekście dość dowolne tłumaczenie hasła osobowego dotyczącego Nerval z *Biographie universelle, ancienne et moderne* z 1856 roku opublikowanego pod inicjałami J. J.⁷¹ Zawierało ono m.in. obszerny fragment, który wchodził w skład opowiadania Nerval *Aurelia*: opis pokoju pisarza. Tytuł opowiadania nie pada jednak ani we francuskim artykule, ani w polskim przekładzie, fragment ten jest zapowiedziany jako „ostatnia karta, jaką na tym świecie [Nerval – M. K.] napisał”⁷². Przytoczę najpierw polskie tłumaczenie:

O nieba! Jaka radość! Układając notatki, listy i manuskrypta, znalazłem... mamże powiedzieć... znalazłem na pozólkłym i zmiętym papierze jedyny ślad mojej jedynj miłości... Ach! odczytajmy raz jeszcze to pismo: wielu słów brakuje, wiele się zatarło, wiele wymazanych... (Tu zapisana strofka, którą Gérard zwykł był nucić): [...]”⁷³.

W tym miejscu następuje znany nam francuski czterowiersz o incipicie: „Le matin n'est plus, le soir pas encore”, pozbawiony jednak wersów greckich i skomentowany w następujący sposób: „Biédny Gérard! Tą piosenką własnej kompozycji, którą nam zawsze śpiewał, zakończył na wieki swoją z nami rozmowę”⁷⁴. Polskich wielbicieli twórczości Nerval może poruszyć w tym fragmencie możliwość wykreowana przez tekst z „Biblioteki Warszawskiej”, że omawiana „pieśń grecka” stanowi część *Aurelii*, opowiadania, w którym kilkakrotnie pojawia się pauza, m.in. w tym miejscu, gdzie, jak sugeruje *Kronika paryska*, umieszczono *Ni bonjour, ni bonsoir*⁷⁵. Jednakże porównując polskie „wyjątki” z oryginałem *Biographie universelle, ancienne et moderne*, można dostrzec, jak myląca jest to sugestia:

« 0 bonheur ! ô tristesse mortelle ! ces caractères jauniss, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées, c'est le trésor de mon seul amour... Relisons... Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou raturées... »
Pauvre âme ! Elle succombait sous le travail, sous l'iso-

lement, sous l'ennui des mauvaises journées de l'âge qui s'avance. « Et toujours de la pluie ! » Elle succombait dans les regrets des amours envolés, sous la fuite des belles années, vaincue à force de rêves, de passions et d'intimes douleurs. En même temps il se mettait à chanter un de ses poèmes, une de ses chansons, car il était polygraphe, et dans l'intervalle de ses proses ingénues, il écrivait des vers charmants:

Le matin n'est plus, le soir pas encore,
Pourtant de nos yeux l'éclair a pâli ;
Mais le soir venu ressemble à l'aurore,
Et la nuit plus tard amène l'oubli !

Pauvre Gérard ! c'était une de ses chansons ! Il l'avait faite un jour en compagnie d'un buveur d'opium !⁷⁶

Jak widać, polskie tłumaczenie pomija liczne komentarze Janina, które oddzielają fragmenty opisu pokoju od czterowiersza, nie zaznaczono w nim wyraźnie tych opuszczeń, mylnie sugerując całościowość przekazu. Oryginał hasła jest też oczywiście mniej patetyczny, ponieważ powagę chwili rozbija uwaga o ulubionych trunkach w życiu paryskiej bohemy.

Refleksja o młodości i starości w tekście następującym po omawianej pieśni zatacza coraz szersze kręgi, stając się także oceną dziecięctwa i dekadentyzmu cywilizacji. Środkiem zaradczym może się stać według Nerval'a następujący akt: „Trzeba, abym złączył swój los z losem niewinnej dziewczyny rodem z tej ziemi błogosławionej, pierwotnej ojczyzny nas wszystkich, abym się obmył w ożywczych źródłach ludzkości, skąd biorą początek poezja i wiara naszych ojców”⁷⁷. Plan poślubienia niewolnicy chwilę później zostaje zdemaskowany przez uwagę autora: „Wiesz przecież, że lubię snuć swoje życie jak powieść, że chętnie stawiam się w położeniu jednego z jej bohaterów. [...]”⁷⁸. Zapisując (a może ściślej – kreując?) grecką pieśń ludową, poeta stawał się na chwilę lewantyńskim marynarzem. Doświadczenie podróży, które tę autokreację umożliwiło, a które oznaczało dla Nerval'a zarówno ożywcze spotkanie z człowiekiem śpiewającym w innym języku, jak i obserwację nieba podczas podróży morskiej, zlewa się w jedną całość ze wspomnieniem szkolnej klasycznej edukacji. Poznanie Grecji ma zatem dwa oblicza: odsyła w przeszłość, która wydaje się tak nieodległa, bo lata młodzieńcze bardzo szybko przeminęły, oraz to, które w terażniejszości pomaga diagnozować stan ducha współczesnego człowieka⁷⁹, czerpiąc przy tym z tak prostego i wymownego przesłania, jakim jest pieśń ludowa.

Zakończenie

Ioanna Constandulaki-Chantzou opisuje czynniki biorące udział w tworzeniu wizji Grecji:

[...] à la voie (*via*) choisie répond une voix (*vox*) où s'unissent et se fondent, d'une part, la voix de la Grèce même, d'autre part, la voix du voyageur avec ce qu'il porte en lui de culture, d'attente, d'interrogations, de curiosité, et, enfin, en troisième lieu, la voix de la création, celle de l'œuvre en gestation⁸⁰.

Najpełniej taki obraz w swoim podróżopisarstwie zrealizował Nerval – głos Grecji stał się bowiem jego głosem, kiedy służył mu on do stworzenia lirycznego fragmentu, nazwanego pieśnią grecką. Od tekstu pieśni selekcionowanych przez podróżnika i opatrywanych kategoriami typu „Rondo greckie”, „Tłumaczenie” przez pieśni umieszczane w osobnych częściach podróży dotarliśmy do pieśni, która wypływa z tekstu relacji. Każde z omówionych rozwiązań prowokuje pytania edytorów: o zamieszczanie w edycjach wszelkiego rodzaju „apendyksów” i „not”, o rozwlekłość i szczegółowość przypisów, które mogą zamącić atmosferę skupienia na drugim człowieku i odczuwanej baśniowości jego rodzimej kultury, o sposób korygowania zapisu pieśni ludowych w języku oryginału.

Odrębność pieśni ludowych od właściwej relacji z podróży jest wyraźnie zaznaczona w tekstach Pouqueville'a i Lamartine'a. Najmocniej uwidacznia się u autora *Jocelyn*, ponieważ zostały one przez niego przeniesione do odległej części relacji, choć w intrygujący sposób są zapowiedziane w odpowiednim fragmencie podróży. U Pouqueville'a odseparowanie polega na wprowadzaniu paratektów oraz strategii, która ma pozwolić czytelnikowi na zdystansowanie się od pieśni, które głęboko poruszyły autora relacji. Odmienność pieśni od podróży zostaje zniesiona w relacji Nerval'a: tekst pieśni staje się tekstem własnym autora. Wszystkie te metody mają istotny, jak widzieliśmy na podanych przykładach, wpływ na rozwiązania edytorskie i translatorskie. Umieszczenie pieśni w odrębnej sekcji relacji z podróży zachęca niestety wydawców tłumaczeń do pominięcia tego, co wydaje się tylko dodatkiem. Najciekawsza pod względem edytorskim jest sytuacja pieśni Nerval'a: pieśni będącej amalgamatem tego, co zasłyszane, i tego, co ja liryczne chce wyrazić, porozumieniem między językami, będącej zarazem wierszem zapisanym w relacji z podróży i wydawanej jako osobny wiersz, a ponadto wple-

cionej w polskim tłumaczeniu nawet w historię wydawniczą jednego z ważniejszych opowiadań romantyzmu. Wydawcy polskiej niepełnej wersji podróży Nerval'a nie informują czytelnika w żaden sposób o zawiłościach sytuacji edytorskiej utworu w tekście relacji. *Notes et variantes* wydania francuskiego Gallimard skrótkowo podają, gdzie można jeszcze spotkać ten tekst i co naprawdę oznaczają greckie zdania sparafrazowane przez Nerval'a. Warto jednak zauważyć, że pod pewnym względem sposób wprowadzenia pieśni przyjęty przez Lamartine'a najmniej łamie jedność relacji: językowym, ponieważ nie umieszcza tekstu oryginału. A jednak wers grecki u Nerval'a, refren, choć niezrozumiały, nie tylko oddaje myśl autora, ale i buduje rytmiczną strukturę wiersza. Odrębność i obcość tekstu staje się przyswojona w sposób tak naturalny, że niezauważalny dla czytelnika: pieśń ludowa ujawnia tu właściwą sobie funkcję pierwotnego sposobu komunikacji.

Key Words: Antar, Lamartine, Nerval, New-Greek song, Serbian song, Greek journey, Oriental journey, Pouqueville

Abstract: The subject of studies are 19th century French travel accounts from Greece and the Orient by: François Pouqueville, Alphonse de Lamartine and Gérard de Nerval, which contain folk songs of the peoples that the travelers encountered in the course of their journeys: Greek, Serbian and Arabian ones. The author describes the issues related to incorporating the song lyrics into the text of the travel account, the distinctive nature and permeation of the original and its translation, their typographic layout, as well as noting the songs' presence in the critical apparatus of incomplete Polish editions of Lamartine's and Nerval's travels. The distinctive nature of folk songs in contrast to the actual travel account is clearly emphasized in the texts by Pouqueville and Lamartine, where they are introduced under a separate title within a series of accounts, or placed in the appendix at the end of each journey's volume. On the other hand, the "Greek song" by Nerval is his own text, written before the first complete edition of his journey to the East, intertwined into the account as a folk song. The analysis discovers the purposes of folk songs in the travellers' self-creations, as well as the ones relevant for the projected travel account reader.

¹ W edycji wierszy Juliusza Słowackiego opracowanej przez Jacka Brzozowskiego i Zbigniewa Przychodniaka w objaśnieniach do drugiego wersetu wiersza *Rzym* czytamy tylko: „parafraza włoskiej pieśni ludowej”; J. Słowacki, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 751. Na ludowe pochodzenie pieśni pasterza wskazywał wcześniej Mieczysław Ingłot, *Dramatyzm postawy poetyckiej*. (Nad „Rzymem” Juliusza Słowackiego), w: *Od oświecenia do romantyzmu*, pod red. G. Ostasz i S. Uliaszka, Rzeszów 1997, s. 201 i 210–211. Olga Płaszczewska za Juliuszem Kleinerem przypomina z kolei o inspiracji Byronowską przedmową do pieśni czwartej *Wędrówek Childe Harolda*, w której został przytoczony „a simple lament of the labourers' chorus”, usłyszany podczas przejażdżki za murami Rzymu; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 272. Płaszczewska w interpretacji innego utworu wspo-

mina także o tzw. *pianti d'Italia*; eadem, „O ziemi włoska!...” – liryczna Italia Zygmunta Krasińskiego, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdziej, Toruń 2001, s. 330. Por. motto do F. W. Faber, *Sights and Thoughts in Foreign Churches and among Foreign Peoples*, London 1842, podpisane: „Shepherd-song of the Campagna”.

² G. G. Byron, *Wiersze, poematy, Wędrówki Czajld Harolda*, tłum. J. Kasprzewicz, A. Mickiewicz, A. E. Odyniec et al., Warszawa 1986, s. 505. W polskiej literaturze przedmiotu o Pouqueville'u przypominają Ryszard Przybylski (*Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 171 i 497) i Maria Kalinowska (*Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Głosy*, Gdańsk 2012, s. 362).

³ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, w: idem, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris 1984, s. 176: „J'ai pris, comme on dit, le chemin de traverse... Est-ce le chemin le plus court?”.

⁴ D. Kulczycka, *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu*, Zielona Góra 2012, s. 42.

⁵ E. Tabet, *La référence virgilienne dans l'« Itinéraire de Paris à Jérusalem »*, Société des Etudes romantiques et de l'université de Paris IV, 2006: http://etudes-romantiques-ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Emmanuelle_20Tabet_2C_20La_20re_CC_81fe_CC_81rence_20virgilienne_20dans_20l'_E2_80_99littine_CC_81raire.pdf (dostęp: 09.06.2017).

⁶ Pomijam tu pieśni ludowe w relacjach z podróży, których typ Stanisław Burkot określił jako „podróże swojaka po swojszczyźnie”; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 36. Zjawisko to jest ważne np. w przypadku Nerval'a i doczekało się ciekawych omówień: P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris 1970. Fragment *Przechadzek i wspomnień* uświadamia jednak, że pieśń ludowa zasłyszana w ojczystym kraju nie jest już głosem Innego, lecz budzi raczej poczucie łączności z tą ziemią: „[...] starając się nalać do innych w samym sobie, odnoszę wrażenie, że w przywiązaniu do ziemi jest coś z miłości do rodziny. Niemal religijny kult miejsca jest również przejawem szlachetnego uczucia, jakie łączy nas z ojczyzną. [...] Kto mi wyjaśni, dlaczego uwielbiam wszystkich w tej mieścinie, gdzie odnajduję zasłyszany niegdyś akcent [...]”; G. de Nerval, *Przechadzki i wspomnienia*, w: idem, *Śnienie i życie*, tłum. R. Engelking i T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 202. Spośród polskich badaczy o znaczeniu poezji ludowej u Nerval'a wspominał Maciej Żurowski: „Żaden z francuskich poetów romantycznych nie czuł folkloru tak głęboko jak on i żaden nie znał się na nim tak dobrze”; M. Żurowski, *Posłowie*, w: G. de Nerval, *Sylwia i inne opowiadania*, Warszawa 1960, s. 215. Por. także artykuł poświęcony przede wszystkim pieśniom ludowym rodzinnej ziemi, w którym wspomina się również o podróży orientalnej: A. Opiela-Mrozik, *Muzyczne pejzaże w twórczości Gérarda de Nerval'a*, w: *Georomantyzm. Literatura, miejsce, środowisko*, pod red. E. Dąbrowicz, M. Lula, K. Sawickiej-Mierzyńskiej i D. Zawadzkiej, Białystok 2015, s. 474–483.

⁷ A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, na podstawie tłumaczenia J. T. S. Jasińskiego oprac. P. Hertz, Warszawa 1986, s. 46.

⁸ Fantazja autorów była w tym zakresie ogromna, łączyli oni niekiedy różne motywy, zarówno lektur, jak i pieśni mieszkańców: „O drugiej, wśród najpogodniejszej nocy, usłyszałem, jak chłopiec okrętowy śpiewał początek siódmej księgi *Jerozolimy* Tassa: »Intanto Erminia infra l'ombrose piante...«. [...] Ten obraz wiejskiego szczęścia, powtórzony przez usta marynarza na rozległym morzu, wydał mi się jeszcze bardziej zachwycający”; F.-R. de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłumaczenia F. S. Dmochowskiego oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 23. Por. ibidem, s. 44, uwagi o poczytliwionie. Ciekawą jest także postać żebraka-barda, który śpiewa o czynach greckich bohaterów (Marku Botsarisie) w: A. Soutzo, *Histoire de la révolution grecque*, Paris 1829, s. 129: „Il s'assit sur la ruine d'une colonne, tira de son sac une espèce de mandoline, et se mit à chanter sur un air monotone ses vers dont voici la traduction”.

⁹ R. Przybylski, *Krajobraz jako mowa ducha*, w: idem, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, s. 91–92.

¹⁰ F.-R. de Chateaubriand, op. cit., s. 45.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Borowska, *Wstęp*, w: *Gminna pieśń Greków. Antologia*, oprac. M. Borowska, Warszawa 2004, s. 8–9.

¹³ Wspomina jego postać jako odkrywcy pieśni nowogreckich Maria Kalinowska, op. cit., s. 23; P.-A. Guys, *Voyage littéraire de la Grèce, ou Lettres sur les grecs, anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs*, vol. 1, Paris 1776, s. 134 i vol. 2, s. 39.

¹⁴ *Voyage de Dimo et Nicolo Stephanopoli en Grèce: pendant les années V et VI (1797 et 1798) d'après deux missions, dont l'une du Gouvernement français et l'autre du général en chef Buonaparte, rédigé par un des professeurs du Prytanée*, vol. 2, Paris 1799, s. 74–83.

¹⁵ F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, vol. 1, Paris 1805, s. 273.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 273–274.

¹⁸ Ibidem, s. 286. Autor usprawiedliwia się nawet przed czytelnikiem z entuzjastycznej oceny pieśni, wyznając, że usłyszał ją po raz pierwszy podczas „jednej z tych pięknych nocy, kiedy spokój powietrza i mrok sprawiają, że dusza otwiera się na melancholijne wrażenia”.

¹⁹ Ibidem, s. 281: „[...] je rapporterai les plus saillantes [des strophes – M. K.], laissant à juger de leur mérite, bien inférieur, sans doute, aux divins accords du vieillard du Téos”. W tym miejscu następuje *Romance* i *Traduction littéraire* (s. 282–286); ibidem, s. 287: „afin de faire connaître au lecteur le génie des modernes en ce genre”.

²⁰ Cytuję *Voyage de la Grèce* Pouqueville'a według drugiego wydania, które składa się z sześciu tomów (1826–1827); F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage de la Grèce*, vol. 4, Paris 1826, s. 221.

²¹ Ibidem, s. 237: „[...] alors éclatèrent ces chants de guerre grondants comme les orages, qui annoncèrent le réveil de la Hellade parmi ses montagnards”.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 246–247. Pieśń jest zapisana w tekście głównym w języku francuskim, w przypisie zaś autor zdradza nazwisko tłumacza i zarazem „znalazcy” pieśni oraz precyzyje chwilę zapoznania się z nią: „[...] M. Hubert Lauvergne, médecin de la marine royale, qui l' [la chanson – M. K.] a entendu chanter par les Palicares de Sphakia en 1825 ; il est à regretter qu'il n'en ait pas pu faire copier le texte”.

²⁴ Ibidem, s. 238.

²⁵ Ibidem, s. 237.

²⁶ *Recueil de chansons populaires grecques publiées et traduites pour la première fois par Émile Legrand*, Paris 1874, s. 321. Pieśń jest też znana w wersji niemieckiej, gdzie liczy osiemnaście wersów (*Anthologie neugriechischer Volkslieder*, oprac. T. Kind, Leipzig 1861, s. 48–49) i angielskiej pod tytułem *The Sick Klepht* w edycji *The Customs and Lore of Modern Greece*, oprac. R. Rodd, London 1892, s. 231.

²⁷ Por. podane we wstępie antologii *Recueil de chansons populaires grecques* źródła pieśni z części szóstej, do której należy omawiany utwór, s. XL.

²⁸ F.-C.-H.-L. Pouqueville, *Voyage de la Grèce*, vol. 4, s. 238.

²⁹ Ibidem, s. 247.

³⁰ Ibidem, vol. 6, s. 34–35.

³¹ Ibidem, s. 35.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 36.

³⁴ C. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, vol. 1, Paris 1824: *Discours préliminaire*, s. LXV; *Argument*, do: *Boukovallas et Jean Stathas*, s. 10; N. L. Lemercier, *Notice*, do: *Anathème*, w: *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, Paris 1824, s. 54.

³⁵ Na przykład *Obrzędy ślubne nowożytnych Greków (z podróży Pouqueville'a do Turcji)*, „Gazeta Codzienna” 1832, nr 21, s. 92.

³⁶ A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 41.

³⁷ Idem, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832–1833)*, vol. 1, Bruxelles 1835, s. 82–83.

³⁸ Ibidem, s. 83. A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 42: „[...] kilka młodych dziewcząt maltańskich, które, trzymając gitary, nucą jakąś starą piosnkę narodową, surową jak tułejczy klimat”.

³⁹ Idem, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages*, s. 83; idem, *Podróż na Wschód*, s. 42–43: „Do tego widoku należy dodać [...] przeraźliwe krzyki nagich dzieci, które rzucają się w morze i płyną obok naszej łodzi, śpiewy Greków lub Sycylijczyków, którzy w pobliskiej przystani zarzucili kotwicę [...], a wreszcie jednostajne, lecz skoczne dźwięki gitary [...]”.

⁴⁰ Idem, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages*, s. 89; idem, *Podróż na Wschód*, s. 45–46: „[...] ów głęboki i rzadko czymś zakłócony spokój rysów ludzi Południa, owa ogromna cisza, pogoda i szczęście, rozsiane w obyczajach i w twarzach tego milikłowego tłumu, który oddycha, żyje, kocha i śpiewa przed naszymi oczyma [...]! Śpiewają w Rzymie, w Neapolu, w Genui, na Malcie, Sycylii, w Grecji, Jonii, na brzegach, na morzach, na dachach; w czasie pogodnej nocy słychać bezustannie przeciągły śpiew rybaka, majtka, pasterza lub niewyraźny brzęk gitary”.

⁴¹ O „horyzontach poznawczych francuskiego poety” pisze Dorota Kulczycka, *Lamartine i Słowacki*, w: eadem, *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie*, Zielona Góra 2012, s. 124–125. Szerzej omawia temat orientalnej podróży jako drogi samorozwoju Catherine Robert, *The Figure of the Writer-Traveler in French Accounts of Journeys to the Orient in the Nineteenth Century*, w: *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*, eds. G. Moroz, J. Stachelska, Cambridge 2010, s. 115–116.

⁴² A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 292–293.

⁴³ Ibidem, s. 292.

⁴⁴ P. Hertz, *Przypisy*, do: A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 574. Wspomniany Jasiński to autor drugiego polskiego przekładu książkowego podróży Lamartine'a z 1843 roku, pierwszy pochodzi z 1837 roku, jego autorem jest Witalis Olechowski. Poza tym warto wspomnieć, że w „Rozmaitościach Warszawskich” w 1834 roku (nr 55 i 56) drukowano *Wyjātki z obrazów Wschodu Alfonsa de Lamartina*, tłumaczyli R.L. W numerze 55 (s. 218) zamieszczono omawiany fragment o Antarze.

⁴⁵ W tym samym stopniu mało konkretny jest opis w *Od wydawcy*, gdzie dowiadujemy się, że *Fragment poematu Antara* „w tłumaczeniu Jasińskiego znajduje się w obrębie opisu podróży” (s. 601–602).

⁴⁶ J. T. S. Jasiński, *Wrażenia, myśli, krajobrazy i wspomnienia z podróży na Wschód Alfonsa de Lamartine*, t. 3, Warszawa 1843, s. 80–130.

⁴⁷ A. E. Raubitschek, *A Greek Folk Song Copied for Lord Byron*, „Hesperia” 1945, No. 14.

⁴⁸ G. G. Byron, *Wiersze, poematy, Wędrówki Czajld Harolda*, s. 495–497.

⁴⁹ Ibidem, s. 636–637.

⁵⁰ A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 294.

⁵¹ Ibidem, s. 528.

⁵² N. Banasevic, *Les romantiques français et la Serbie*, „Revue des lettres modernes”, no. 10, novembre 1954, s. 21.

⁵³ A. de Lamartine, *Œuvres*, vol. 11, Paris 1849, s. 305.

⁵⁴ W *Le Demier Chant du pèlerinage d'Harold* Lamartine cytuję w notach pieśni greckie ze zbioru Fauriela.

⁵⁵ P. Hertz, *Przypisy*, s. 574.

⁵⁶ Warto zauważyć, że wbrew temu, co wielokrotnie zdaje się sugerować Hertz: „[...] dodatki, nie stanowiące jednak integralnych części opisu podróży” (*Od wydawcy*, s. 600), „opuszczenie ich nie wpływa na sporządzony przez poetę opis podróży, nie przerywa jego toku, nie zamąca jej obrazu” (ibidem, s. 601), pominięcie np. wierszy Lamartine'a niosło za sobą konieczność opuszczenia fragmentów dziennika wprowadzających utwór poetycki, zmieniło więc jednak kształt podróży. Podam następujący przykład: Jasiński usunął z notatki z 28 maja 1832 roku cały akapit poświęcony okolicznościom powstania wiersza *Adieu, Hommage à l'Académie de Marseille*. Hertz uzupełnił swoje wydanie o ten fragment, dbając zapewne o wspomnianą wyżej całościowość relacji: „Oto wiersz napisany dziś rano podczas przejażdżki morskiej między wyspami Pomègues i wybrzeżem Promansji; jest to pożegnania Marsylii, którą opuszczam z uczuciem synowskim” (A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, s. 11), ale bez następującego wiersza traci on rację bytu, a obraz Marsylii, konsekwentnie budowany w kolejnych zapiskach w podróży Lamartine'a, staje się w polskim przekładzie uboższy.

⁵⁷ G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, tłum. J. Dmochowska, oprac. M. Czerwiński, Warszawa 1967, s. 225–226.

⁵⁸ Por. wersję francuską: „dans ce que je pus saisir des autres vers de ce chant populaire”; G. de Nerval, *Voyage en Orient*, s. 504.

⁵⁹ Ibidem: „[...] cet homme jetai [le refrain – M. K.] avec insouciance au vent des mers, aux flots retentissants qui battaient la grève”.

⁶⁰ Oryginalne rozwiązanie podobnej sytuacji znajduje się w scenie z *Voyage de Dimo et Nicolo Stephanopoli en Grèce*, s. 90–91: Stephanopoli wieczorem prosi kapitana Constantina, aby przyprowadził majtków, których śpiew towarzyszył mu przez cały dzień. Jak przyznaje, harmonia tych melodii trafiła prosto do jego serca, ale oddalenie przeszkodziło usłyszeć słowa.

⁶¹ G. de Nerval, *Les Druses. Scènes de la vie orientale*, „Revue des deux mondes”, 15.08.1847, s. 577–578.

⁶² M. Brix, *Nerval, Houssaye et La Bohème galante*, „Revue Romane” 1991, no 26, s. 69. Warto zaznaczyć, że tom *La Bohème galante* mieścił też np. *Chant des femmes en Illyrie* czy *Chant monténégrin*, oba utwory poetyckie pochodzą z dramatu *Les Monténégrins*, inspirowanego zbiorem Prospera Mériméego *La Guzla, ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*; G. de Nerval, *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris 1993, s. 1088.

⁶³ Pisze o tym Lise Schreier, *Seul dans l'orient lointain : les voyages de Nerval et Du Camp*, Saint-Étienne 2006, s. 79. Autorka wskazuje na zapowiedź z 23 czerwca 1844 roku w „La France musicale”, ale już od 16 czerwca tegoż roku można je znaleźć na łamach tego czasopisma.

⁶⁴ Mam na myśli rękopis Lovenjoul: LOV., D. 741 folio 49; *Notes et variantes*, do *Petits Châteaux de Bohème* w: Nerval, *Œuvres complètes*, vol. 3, s. 1157. Kształt rękopisu być może odpowiada wersji opublikowanej przez Charles'a de Spoelberch de Lovenjoul (*Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, vol. 2, Paris 1887, s. 550), gdzie zapisano wersy w jednym bloku, tekst grecki wyróżniono kursywą, ale na końcu tych greckich wersów widnieje wielokropek zamiast wykrzyknika. Tekst opublikowano jako utwór Teofila Gautiera. Por. M. Brix, *Manuel bibliographique des œuvres de Gérard de Nerval*, Namur 1997, s. 154.

⁶⁵ Tłumaczenie Nerval'a jest błędne, ponieważ fraza oznacza: „Dzień dobry, w samą porę / dobry czas / świetnie”.

⁶⁶ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, s. 504; wyróżnienie – M. K.

⁶⁷ Także w tym tekście Nerval'a zachodzi zatem zjawisko, o którym pisał Jean-Pierre Richard: „Wiemy, że Nerval uwielbia stare romansy, zwłaszcza śpiewane przez bardzo młode dziewczęta. Młodość pieśniarki i starość pieśni to dla niego rozkoszne połączenie świeżości i doświadczenia, nowości i wieczności. Zwróćmy wszakże uwagę, że to połączenie jest właściwie jednością: głos bowiem to śpiew i echo, życie i pamięć. Młodość tak łatwo nasłanka archaicznością, gdyż owa archaiczność sama jest wyrazem naiwności, młodości świata. Młodość pieśniarki sięga zatem ponad wiekami bezpośrednio młodości rzeczy: pieśń staje się spotkaniem indywidualnej świeżości i kosmicznego dziewictwa. Spotkanie to ma miejsce w cielesności głosu. Adrianna na przykład „ma głos świeży i przejmujący, lekko przyćmiony,

głos córek tej mglistej ziemi«. Rozumiemy, że świeżość oznacza tu terażniejszość, młodość; jednakże to mgliste przyćmienie, które zdaje się czerpać z krajobrazu, nadaje zarazem pieśni przejmującą moc aluzji i głębię. Przyćmiony głos wymyka się samemu sobie, ulega materialnemu **wydrążeniu**»; J.-P. Richard, *Magiczna geografia Nerval*, w: idem, *Poezja i głębia*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 50.

⁶⁸ W tekst grecki wkrađ się błąd: „kalimere” w miejscu „kalimera”.

⁶⁹ *Ani powitanie, ani pożegnanie*

Ni kalimera, ni ora kali.

Odleciał już rane! Nie przyszyły wieczory:
Ale w naszych oczach iskra wątej łśni.

Ni kalimera, ni ora kali.

Lecz i zmrók szkarłatny jutrzni ma kolory,
A gdy światło zgaśnie, zapomnisz i ty.

Zob. „Literatura na Świecie” 1982, nr 7, s. 306–307, tłum. J. Strasburger. Pierwszemu wersowi towarzyszy przypis: „»Kalimera« znaczy po nowogrecku »dzień dobry«, a »ora kali« – »szczęśliwej drogi«, »żegnaj« lub »do widzenia».

⁷⁰ *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 1, s. 450.

⁷¹ J. J., *Gérard de Nerval*, hasło w: *Biographie universelle ancienne et moderne*, vol. 16, éd. M. Michaud, Paris 1856, s. 293–296. Zob. tamże „Signatures des auteurs”, s. 653, które wskazują na Jules’a Janina jako autora tego hasła.

⁷² *Kronika paryska*, s. 452.

⁷³ *Ibidem*, s. 454.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Pomysł taki jest o tyle kuszący, że ta pauza niezwykle interesuje badaczy i wydawców. Tekst manuskryptu kończył się w tym miejscu dopiskiem: „(Ici les lettres) / jusqu’aux dernières que j’envoie”; *Notes et variantes*, do: G. de Nerval, *Œuvres complètes*, vol. 3, s. 1365. W przekładzie Leona Choroმაńskiego po słowach: „Przeczytajmy... Wielu listów brak, wiele innych jest rozdartych lub przekreślonych” następuje przypis: „W tym miejscu jest luka w rękopisie *Aurelii*. Można przypuszczać, na podstawie odnalezionej luźnej notatki autora, że listy, o których wspomina, były adresowane do aktorki Jenny Colon lub też przesłane wydawcy Ulbachowi dla zamieszczenia w *Aurelii*. Wobec jednak braku pewności, o jakie listy chodzi, postanowiono ich nie zamieszczać”; G. de Nerval, *Aurelia*, w: idem, *Sylwia i inne opowiadania*. W przekładzie Joanny Guze fragmentowi: „Czytajmy... Wielu listów brak, inne są podarte czy pokreślone: oto, co znajduję:” towarzyszy przypis: „Tu urywa się rękopis, zgodnie z wersją ogłoszoną w »Revue de Paris« (1 stycznia i 15 lutego 1855), jeszcze przygotowaną przez Nerval. W pierwszej edycji *Aurelii* w tomie (ukazał się także w 1855, ale już po śmierci poety) Gautier i Houssaye uzupełnili lukę listami do Jenny Colon; dwudziestowieczne wydania krytyczne, w braku oryginalnego rękopisu w tym miejscu, powracają do wersji z »Revue de Paris«; idem, *Aurelia*, w: idem, *Córki ognia*, wybór, przekład i komentarz J. Guze, Kraków 1993, s. 93. Z kolei w przekładzie Ryszarda Engelkinga i Tomasza Swobody: „Czytajmy... Wielu listów brak, niejeden jest podarty albo pokreślony; oto, co odnajduję:” (*Śnieżka i życie*, s. 120) przypis informuje: „W tym miejscu rękopisu Nerval zanotował: »(Tutaj listy). Wszystkie, które wysyłam«. Ale redaktorzy »Revue de Paris« najwyraźniej tych listów nie dostali. W pierwszym książkowym wydaniu *Aurelii*, którą włączono do pośmiertnego zbioru tekstów Nerval’a [...], lukę zapełniają wydobyte z rękopisu tak zwane »Listy do Jenny Colon« [...]” (s. 391).

⁷⁶ J. J., *Gérard de Nerval*, s. 295–296.

⁷⁷ G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, s. 228.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 229.

⁷⁹ W odniesieniu do omawianej pieśni greckiej Jacques Huré pisze: „Aller on Orient, aller vers l’Orient plutôt, c’est donc remonter le cours inexorable du temps, tenter de le saisir à sa source, de réunir les deux extrémités du fil, le présent et le passé, synonyme alors de Temps perpétuel”; J. Huré, *Gérard de Nerval, l’Orient et l’Œuvre*, w: *Vers l’Orient par la Grèce: avec Nerval et d’autres voyageurs*, éd. L. Droulia, V. Mentzou, Saint-Julien-du-Sault 1993, s. 152.

⁸⁰ I. Constandulaki-Chantzou, *La voie / voix du voyage en Grèce au XIXe siècle*: Jean Psichari – Pierre de Coubertin, w: *Vers l’Orient par la Grèce*, s. 91.

Maurisy - Men del'eg. - Dyer -
L'autre d'un bouché d'atrobay Mon? abou abdab
Berba qui y. à bousir - f. le can. de Joseph - en
un vutibut sur le rpat duquel seul parait 6
à p. et a gaudu offe de fig. d'h. glli quel y
Sela ou yaph d'ay une salle de l'ord voit un i
Audi d' d' un pium pido. cel. de l'Autochs. qui
audi abe dans le berbe de Babilon d'Eq.
Sgathod. hemy - sans les plus ex. de p. p. p. p. p.
table de p. m. de Cadabou ghi a d'ay coudes
cous - d! en lettes d'ay - 1. au car. de Be
Oasis de yrona - hemy. / bousir de cui
d'attendre un moyen de p. p. p. p. p.
raill. de p. tr. au r. hemy d'atrobay un col. plac
cad. et du côté de la tête un quantite de p.
un p. de 20 coudes
Protte - d. la mont. de Schempy l'ay p. p. p.
roche tout par 7 col. celui y. f. orp. p. p.
un b. m. p. qui y. l'odeur de p. p. p. p. p.
f. au cour. de l'atrobay de p. p. p. p. p.
les noms d'ay d'ay. ex. de Kest
La d. de fleure au été l'ent. par fha
rebut sur le r. p. d'atrobay p. p. p.
nam 672 d'atrobay orp. et d'atrobay. un
du col. de Ham d'atrobay d'atrobay les a
Dec. un coffe d'ay la muraille au 12
rouge. pl. sur un b. m. p. p. p. p. p.
tout sur 47. L'id. au. les j. croisés
qui au. 3 palais de p. p. p. p. p. p.
milieu un tête sans corps autour de l.
copts et au car. Kalfatry - d'un côté
qui au. des cornes et qui y. p. p. p. p.
d'atrobay de l'autre p. p. p. p. p. p.
tête la d'atrobay f. à la h. un b. m. p. p.
de f. d'atrobay. sur. d'un r. p. p.
venit. ce p. p. p. p. p. p. p. p. p.
un b. m. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
liges - le 12 et 13 off. le nom de p. p.
Elle d'atrobay. un talisman fait au no
de de sa m. p. p. p. p. p. p. p. p.
d'atrobay - p. p. p. p. p. p. p. p. p.
Malsnad écrit un de hemy d'atrobay (m.
aboutmahadem hist d'Eq.
m. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
ay 434 (ann. d'atrobay t. 3 118. un imp
f. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
le r. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
Cous au - 14 coudes
un b. m. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p. p.
bill. d'atrobay p. p. p. p. p. p. p. p.