

Paulina Materka
Uniwersytet Łódzki
paulina.materka@edu.uni.lodz.pl

***Ethos* w paratekście *Teatru różnorodnych umysłów świata*
Tommasa Garzoniego
na podstawie francuskiego przekładu Gabriela Chappuys***

Ethos in the Theatre de divers cerveaux du monde by Tommaso Garzoni
Based on the French Translation by Gabriel Chappuys

SUMMARY

This article explores the question of *ethos* in *Theatre de diverses cerveaux du monde*, text written in 1583 by Tommaso Garzoni and three years later translated from Italian into French by Gabriel Chappuys. The book is a collection of satirical speeches, in which the author praises or condemns different types of “brains”, i.e. character traits. The *ethos*, or the author’s self-creation in the work, takes a very specific form; it is not only the man of letters who speaks, but also the Theatre that appeals to its spectators. The allegory of the theatre used by Garzoni introduces a satirical dimension, which becomes a tool to criticise certain attitudes. In Chappuys’ translation the book acquires a new dimension; not only satirical, as in the Italian work, but also moral.

KEYWORDS – Tommaso Garzoni, *ethos*, satire, Renaissance, Gabriel Chappuys

Èthos dans le Theatre de divers cerveaux du monde de Tommaso Garzoni
traduit par Gabriel Chappuys

RÉSUMÉ

Cet article explore la question de l’*èthos* dans le *Theatre de divers cerveaux du monde*, texte écrit en 1583 par Tommaso Garzoni et trois ans plus tard traduit de l’italien en français par Gabriel Chappuys. Le livre est un recueil de discours satiriques, dans lesquels l’auteur loue ou condamne

* Niniejsza praca jest wynikiem badań przeprowadzonych w ramach Studenckiego Grantu Badawczego Uniwersytetu Łódzkiego 2021-2022 pod opieką dr. hab. prof. UŁ Witolda Konstantego Pietrzaka z Zakładu Literaturoznawstwa Romańskiego UŁ.

différents types de « cerveaux », c'est-à-dire des traits de caractère. L'*èthos*, ou autocréation de l'auteur dans l'œuvre, prend une forme très spécifique; ce n'est pas seulement l'homme de lettres qui parle, mais aussi le Théâtre qui s'adresse à ses spectateurs. L'allégorie du théâtre utilisée par Garzoni introduit une dimension satirique, qui devient un outil pour critiquer certaines attitudes. Dans la traduction de Chappuys le livre acquiert une nouvelle dimension, non seulement satirique, comme c'est le cas de l'œuvre italienne, mais aussi morale.

MOTS-CLÉS – Tommaso Garzoni, *èthos*, satire, Renaissance, Gabriel Chappuys

Retoryka jest sztuką słowa, która posiada nadrzędny cel: przekonać słuchacza. Arystoteles wyodrębnił trzy główne środki perswazji: *ethos*, *pathos* i *logos*, a każdemu z nich przypisał inną strefę wypowiedzi. *Pathos* łączy się z tym, co subiektywne, odnosi się do emocji, *logos* do obiektywizmu, racjonalnych argumentów, *ethos* zaś obejmuje zespół zabiegów, dzięki którym powstaje wiarygodny obraz mówcy¹. Liesabeth Korthas Altes twierdzi: „W starożytnej grece, *ethos* odnosił się do specyfiki lub specyficznego ducha, tonu lub nastawienia osoby bądź wspólnoty”². *Ethos* jest więc przedstawieniem mówcy, specyficznym ‘ja’, które jest kreowane przez dyskurs; jest to też środek perswazji mający na celu zjednać sobie odbiorcę, słuchacza, czytelnika³. Co więcej, stanowi on warunek konieczny w procesie komunikacji: „żaden *logos*, żaden argument, żadne słowo nie zaistnieje bez kogoś, kto je wyrazi dla kogoś innego, bez nadawcy i odbiorcy”⁴. Omawiany środek, mając na celu uzyskanie przychylności, wymagał od mówcy, aby przekonał on odbiorców do swojej dobroci, uczciwości i innych cnót gwarantujących prawdziwość przekazu⁵. W niniejszym artykule zbadamy specyfikę *ethosu* w paratekstach *Teatru różnorodnych umysłów świata* Tommaso Garzoniego⁶ na podstawie francuskiego przekładu Gabriela Chappuys⁷. Umieściwszy utwór w szerszym kontekście, w ramach francusko-włoskich relacji literackich, wyodrębnimy autokreację autora, a zwłaszcza maskę teatru, którą przyjmuje. Przeanalizujemy również narzędzia, którymi się posługiwał, aby przekonać do siebie czytelników.

¹ L. K. Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, Lincoln NE/London, University of Nebraska Press, 2014, s. 3.

² *Ibid.*, s. VII. Wszystkie tłumaczenia P. M.

³ *Èthos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, sous la dir. de F. Cornilliat, R. Lockwood, Paris, Honoré Champion, 2000, « Avant-propos », s. 9.

⁴ *Ibid.*, s. 6.

⁵ *Ibid.*, s. 40-41.

⁶ T. Garzoni, *Il Teatro de' varii, e diversi Cervelli Mondani*, Venetia, Paulo Zanfretti, 1583.

⁷ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, trad. G. Chappuys, Paris, Jean Houzé, 1586.

1. Między Włochami a Francją – italianizm

W XVI wieku odbiór Włochów we Francji był zróżnicowany: już to pozytywny, już to negatywny. W pierwszej połowie stulecia wpływy włoskie na kulturę i literaturę Francji miały zdecydowanie twórczy charakter. Wybudowane za panowania Franciszka I zamki w dolinie Loary inspirowały się architekturą włoskiego Odrodzenia. Na gruncie literackim czerpano ze spuścizny takich mistrzów słowa, jak Boccaccio czy Petrarca, co zaowocowało powstaniem wybitnych dzieł we Francji, jak na przykład *Heptameron* Małgorzaty z Nawarry czy twórczość poetów petrarkizujących⁸. W tych czasach Italia stanowiła niezastąpiony kierunek podróży edukacyjnych dla młodych Francuzów, podczas których mieli oni zbierać doświadczenia, obycie oraz zdobywać wiedzę⁹.

Dość szybko jednak inspiracje transalpejskimi sąsiadami stały się w Heksagonie przedmiotem krytyki. Jak zauważa Jean Balsamo, „metafora choroby towarzyszy całej historii italianizmu”¹⁰ i, jak dowodzi, sam termin niesie za sobą negatywne konotacje, rezygnuje z pochwały Włochów, podkreślając upadek języka, obyczajów, kultury i gustu. Nie był to wpływ, który wzbogacał kraj nad Loarą, ale go zubażał, niszcząc wcześniej istniejące wartości¹¹.

Pomimo atmosfery niechęci wobec Italii, która stopniowo ogarniała Francję, jednym z najczęściej tłumaczonych języków w Renesansie, zwłaszcza w drugiej połowie XVI wieku, był włoski. Przekłady te posiadały nie tylko wymiar praktyczny, mający na celu przybliżenie rodakom treści wytworzonych przez sąsiadów, ale także stronę ideologiczną, przyczyniały się bowiem do chwały języka francuskiego, wzbogacając go i stanowiąc symboliczny podbój, swoistą dominację nad tekstem oryginalnym i nad Włochami. Wyrażały one w mniejszym stopniu zainteresowanie literaturą z Półwyspu Apenińskiego, a głównie chęć rozwinięcia własnej kultury, za czym zapewne stał jakiś kompleks i poczucie niższości¹². W tym kontekście należy usytuować twórczość Gabriela Chappuys.

2. *Teatr różnorodnych umysłów świata*

Gabriel Chappuys był jednym z najprężniej działających francuskich humanistów, którzy parali się przekładem u schyłku XVI wieku. Mnogością przetłumaczonych dzieł przewyższył François de Belleforest, znanego poligrafa tych

⁸ *Èthos et Pathos, op. cit.*, s. 21.

⁹ L. Sozzi, « La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 1972, vol. 106, fasc. 1, s. 99-100.

¹⁰ J. Balsamo, *Les Rencontres des muses*, Genève, Éditions Slatkine, 1992, s. 13.

¹¹ *Ibid.*, s. 10.

¹² *Ibid.*, s. 94.

czasów¹³, a zapał, z którym pracował, uczynił go pierwszym profesjonalnym tłumaczem. Nie cieszył się jednak szczególnym uznaniem ani pośród współczesnych, ani późniejszych krytyków, postrzegano go jedynie jako produktywnego „pismaka”, nie doceniając wartości jego pracy¹⁴. Nastawienie to ilustruje przywołana przez Jeana-Marca Dechauda opinia markiza du Roure, dziewiętnastowiecznego krytyka literackiego: „Jeśli chodzi o tłumacza Chappuys, należy on bez wątpienia do umysłów nieporadnych¹⁵ lub bez gustu i gracji”¹⁶. Ten obraz Chappuys wpisywał się w ówczesny *topos* tłumacza „pismaka”, który pomimo ciężkiej pracy nie zyskuje uznania¹⁷. Zaangażowanie w działalność zawodową, która pozwoliła francuskiemu tłumaczowi jako jednemu z pierwszych utrzymywać się jedynie ze swojego rzemiosła – podczas gdy nawet bardziej poczytni ludzie pióra musieli czerpać swoje dochody z dodatkowego źródła, by przeżyć – jest imponujące¹⁸. Jego płodności dowodzi fakt, że w roku wydania przekładu *Teatru*, z którym uporał się w ciągu dwunastu miesięcy¹⁹, opublikował siedem innych utworów²⁰, a 30% tekstów przełożonych z języka włoskiego w ostatnim kwartale XVI wieku jest jego autorstwa²¹. Jak widzimy na przykładzie *Teatru*, Chappuys żywo interesował się literaturą współczesną, dając do niej dostęp swoim rodakom. Warto podkreślić, że we Francji pierwszej połowy stulecia tłumaczone są głównie dzieła starożytnych, toteż idea rozpowszechniania nowożytnej literatury obcej jest niewątpliwą zasługą tego francuskiego humanisty²².

Teatr Garzoniego okazał się sukcesem wydawniczym i został przetłumaczony na wiele języków europejskich²³. Dla włoskiego autora dzieła było to godne rozpoczęcie kariery literackiej. Utwór został wydany w 1583 roku i przed upływem stulecia doczekał się jeszcze sześciu edycji. Zawierał pierwotnie dedykację do Vicenzo Garzoniego, przedmowę „Teatr autora do widzów” oraz zakończenie wplecione w końcowy akapit ostatniego rozdziału. Co ciekawe, w drugim wydaniu dzieła (Ve-

¹³ Na temat jego życia i dokonań literackich zob. M. Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

¹⁴ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, Genève, Droz, 2014, s. 15.

¹⁵ Markiz du Roure nawiązuje tutaj do *Teatru*, w którym jednym z typów umysłów wyszczególnionych przez Garzoniego są umysły nieporadne, autor komentarza używa tutaj italianizmu ‘goffe’ i tłumaczy go następnie na francuski, ‘gauche, maladroit’.

¹⁶ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 308.

¹⁷ S. G. Barrera, P. Mounier, « La traduction vue par les traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de V. Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 136-137.

¹⁸ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 17.

¹⁹ P. Cherchi, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pacini Editore, 1980, s. 19.

²⁰ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 30.

²¹ J.-M. Dechaud, « Traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française, op. cit.*, s. 378.

²² *Ibid.*, s. 379.

²³ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 308.

netia, Fabio & Agostin Zoppini, fratelli, 1585) pojawił się dodatkowy paratekst, zatytułowany „O umyśle autora”, który zastąpił przedmowę z *editio princeps*; tekst ten zostanie w następnym wydaniu (Ferrara, Giulio Cesare Cagnacini & Fratelli, 1586) wydrukowany na końcu książki, jako swoisty epilog. Natomiast wszystkie pozostałe szesnastowieczne wznowienia *Teatru*²⁴ nie zawierają ani pierwotnej przemowy, ani paratekstu „O umyśle autora”. Gabriel Chappuys, który podjął się tłumaczenia *Teatru*, korzystał z pierwodruku²⁵, gdyż w jego wersji figuruje przedmowa z tego wydania. Ponadto włoską dedykację zastąpił swoim listem, dedykowanym Pierre’owi Habertowi, doradcy króla Henryka III i dość płodnemu pisarzowi. W liście dedykacyjnym Chappuys kładzie nacisk na swoją ciężką pracę i zalety, które były kluczowe w procesie powstawania francuskiej wersji dzieła. O swoim tłumaczeniu pisze, że powstało „dzięki naszej zwyczajowej pracy i staranności”²⁶. Francuz zbywa milczeniem wielkość oryginalnego tekstu, nie wspomina autorytetu Włocha, nie czuje się od niego gorszy, nazywa go jedynie „miłym włoskim umysłem”²⁷. Utwór jest satyrą społeczną łączącą elementy opisowe, pojęcia z filozofii moralnej oraz medycyny dawnej²⁸ i ujętą w retoryczną formę mowy pochwalnej pozwalającej autorowi przyjąć wobec omawianych postawę pozytywną (*laudatio*) bądź krytyczną (*vituperatio*). Składa się ona z rozdziału wstępnego, który zawiera ogólne wprowadzenie w problematykę różnorodności ludzi pod kątem natury ich intelektu, oraz pięćdziesięciu pięciu mów poświęconych konkretnym typom charakteru, które autor nazywa umysłami (‘cervelli’; ‘cerveaux’). Garzoni dzieli je na pięć dużych grup, z których każda ma swoje podgrupy. Każdy typ ilustrowany jest przykładem bądź anegdotą zaczerpniętą z historii²⁹.

3. Ethos w *Teatrze różnorodnych umysłów świata*

W przedmowie autor wprowadza rozbudowaną metaforę teatru, porównując swoje dzieło do szeregu poszczególnych budowli. Pierwszy element autokreacji autora widzimy w jej tytule brzmiącym: „Od teatru autora do widzów”³⁰. Garzoni od

²⁴ Venetia, Fabio & Agostin Zoppini, fratelli, 1588; Venetia, Gio. Battista Somasco, 1591; Venetia, Giacomo Antonio Somasco, 1595; Venetia, gli Zoppini, 1598.

²⁵ Wbrew temu, co sądzi P. Cherchi (*op. cit.*, 1980, s. 19), który uważa, iż Chappuys w swym przekładzie opierał się na drugim wydaniu *Teatru*.

²⁶ T. Garzoni, *Le Theatre Des Divers Cerveaux Du Monde*, trad. Gabriel Chappuys, 1586, Paris, 2 r°.

²⁷ *Ibid.*, A ij.

²⁸ Garzoni zdecydowanie nie jest pedantem. Dziedzinę wiedzy, do której należy jego utwór, traktuje w sposób elastyczny, pozostawiając czytelnikowi swobodę interpretacji: zamierzam, pisze „określić [...] wielką różnorodność humorów, kaprysów, natur czy mózgów, jakkolwiek zechcecie je nazwać” (« determiner une [...] grande diversité d’humeurs, ou caprices, ou natures, ou cerveaux: comme on les voudra nommer »; T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, *op. cit.*, f° 19 v°).

²⁹ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique*, *op. cit.*, s. 308.

³⁰ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, *op. cit.*, f° 3 r°.

samego początku utworu wprowadza czytelników w stworzoną dla siebie rolę i przybiera maskę teatru. Pozwala mówić swojemu dziełu i zwraca się nie do czytelników czy słuchaczy, co wydawałoby się adekwatne ze względu na medium, którym się posługuje, czyli książkę, lecz do widzów, co przywodzi na myśl dramat bądź spektakl. W pierwszym zdaniu zwraca się do „szanownych widzów”: używając tej formy *captatio benevolentiae*, chce zyskać przychyłość odbiorcy. Kontynuuje, mówiąc:

Choć siły wnuków nie są równe siłom naszych przodków, to jednak duch nowożytnych nie jest taki, żeby dał się im zwyciężyć i przewyższyć: przeciwnie, dzięki szczególnej wielkości rozumu pragną oni takich samych rzeczy, czy nawet większych, jak to się wydarzyło w przypadku naszego Konstruktorza, który to, nader ubogi w siłę i sztukę, zechciał jednak niesiony swą wielką śmiałością i odwagą wybudować teatr, nie materialny wszak, lecz intelektualny, z wielu powodów (poddajemy to pod osąd innych) równy bądź przewyższający dzieła starożytnych³¹.

W przytoczonym fragmencie przemawia Teatr, który postrzega się jako dzieło równe bądź przewyższające pomniki architektury starożytnej. Wprowadza porównanie utworu literackiego do teatru, nazywając się teatrem intelektualnym. Przeciwstawia również siłę fizyczną intelektowi, z których to ten drugi ceni wyżej. Zgodnie z przyjętą konwencją autora nazywa „naszym Konstruktorem”, podkreślając, że pomimo słabości fizycznej, dzięki swojej pracowitości był w stanie stworzyć dzieło skutecznie rywalizujące z dokonaniem Antyku.

Teatr wyraża chęć konkurowania z innymi analogicznymi gmachami, przywołując teatry Marcellusa, Emilliusa Scaurusa³² oraz Pompejusza³³. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób porównuje się do pierwszego z nich:

Cieszę się, bo widzę, że mogę rywalizować i pokonać w pewnym stopniu [teatr] Marcellusa wybudowany w stylu zarazem Doryckim i Jońskim, z jego tryglifami, metopami, kolumnami i bazami o szczególnym zdobieniu. Stosuję bowiem dwa rodzaje techniki, by tak powiedzieć dorycką i jońską: popisową pochwałę i naganę, jak możecie zobaczyć. Moimi bazami i kolumnami są pewne umysły i bystre głowy (które są mi szczególną ozdobą) przybrane tysiącem haftów i nieskończonymi laurami i trofeami³⁴.

³¹ « ...Bien que les forces des nepveux soient inegales à celles de noz ancestres, les esprits neantmoins des modernes ne sont tels, qu'ils se laissent vaincre et surmonter d'eux : ains par une singuliere grandeur d'entendement, ils aspirent aux choses mesmes, voire à plus grandes, comme il est advenu, à nostre Ouvrier, lequel très-debile de force et valeur, a voulu neantmoins par une très-haute hardiesse et entreprinse essayer de bastir un Theatre, non toutesfois materiel, mais intellectuel, pour plusieurs conditions (se remettant au jugement des autres) ou egal ou superieur à ceux des anciens »; *ibid.*, f° 3 v°.

³² *Ibid.*, f° 4 r°.

³³ *Ibid.*, f° 4 v°.

³⁴ « Je me rejouy en moymesme, pource que je me voy pouvoir contendre et debatre en partie, avec celuy de Marcellus basty à la Dorique, et à l'Ionique ensemble avec ses trigliffes, metopes, colonnes et bases de singulier ornement, pource que j'ay deux ordres d'artifice, quasi le Dorique et l'Ionique aussi : l'un de louange artificielle, l'autre de blasme, comme vous pouvez voir, et

Podmiot wypowiedzenia przywołuje liczne elementy konstrukcyjne teatru Marcellusa. Główną oś porównania stanowią dwa porządki architektoniczne: dorycki i joński, które zostają w dziele zestawione z pochwałą i naganą, czyli dwiema formami retorycznego rodzaju popisowego (*genus demonstrativum*). Warto tu podkreślić tę śmiałą analogię między architekturą a sztuką elokwencji – analogię niejasno ugruntowaną w kryteriach formalno-tematycznych, lecz legitymizowaną licencją poetycką autora. Dlaczego porządek dorycki miałby być pochwalny, a joński – naganny, tego więc czytelnik się nie dowiaduje. Otrzymuje zamiast tego klucz interpretacyjny do dzieła, które powinien odczytać zgodnie z satyryczną intencją pisarza, pełnego podziwu wobec niektórych ludzi (*laudatio*) i krytycyzmu wobec innych (*vituperatio*).

Podmiot mówiący rozbudowuje swoją metaforę, porównując autora do Antejosa, syna Gai, który czerpał od swej matki siłę fizyczną; podobnie Konstruktor czerpie siłę z teatrów antycznych dla swojego przedsięwzięcia literackiego. Następnie wprowadza poszczególne rodzaje umysłów, przyrównując je do znanych konstrukcji, które zostały zaproszone do Teatru niczym bohaterowie w koniu trojańskim zostali wprowadzeni do Troi³⁵. Wymienia Świątynię Minerwy stworzoną przez Mądrych, Fortecę z Aten i Sionu przez Cnotliwych, Mury Babilonu przez Stałych i Stanowczych, Kolosa z Rodos przez Dostojnych. Puentuje ten fragment słowami: „Czy mógłby [autor] mi dać większy majestat?”³⁶ Pytaniem retorycznym podkreśla wzniosłość dzieła Garzoniego, który wychodzi poza typową *emulatio* literacką i chce rywalizować nie z ludźmi pióra, ale z dorobkiem architektonicznym Starożytności.

Kontynuuje, mówiąc: „Jestem drugim Olimpem, podtrzymywanym nie przez siłę i doniosłość, ale przez wielkość ducha co najmniej nowego Atlasa”³⁷, po raz kolejny zestawiając siłę fizyczną z wielkością ducha i podkreślając dominację drugiej cechy nad pierwszą oraz stawiając się na równi z siedzibą bogów. Pomimo że Włosi epoki Renesansu chętnie eksperymentowali z formami *ethosu* satyrycznego³⁸, to kreacja Garzoniego jest w swojej formie wyjątkowa. Prześmiewczy charakter utworu podkreślony jest poprzez personifikację Teatru, która jest pyszna i przekonana o własnej wielkości i nieomyślności. Alegoria użyta przez autora jest wręcz prowokacyjna, w swojej bucie przyrównuje się do Olimpu, stawia na równi z bogami. Dzięki swojej masce Garzoni zyskuje wolność wypowiedzi; oddając głos Teatrowi może przemawiać w sposób, który by nie przystawał autorowi.

j'ay pour bases et pour colonnes, certains cerveaux et grands esprits (ce qui me sert d'ornement particulier) ornez de mille bordures, et d'infinies palmes et trophées »; *ibid.*, f° 3 r°.

³⁵ *Ibid.*, f° 5 r°.

³⁶ *Ibid.*, f° 5 v°.

³⁷ *Ibid.*, f° 6 r°.

³⁸ P. Debailly, *La Muse indignée*, t. 1. *La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, s. 259.

Po części pochwalnej następuje wprowadzenie umysłów godnych nagany: „Lecz ta nikczemna kanalia – pisze autor o całej kategorii prostackich osobowości – rujnuje mnie, gdyż niegodnie zajmuje tyle miejsc, z tak wielką zarozumiałością i zuchwalstwem, że bardzo godny Teatr, którym mogę się komuś wydać, staje się przybytkiem haniebnym lub kuchnią osób nikczemnych i prostych jedynie”³⁹. Ten zgubny zdałoby się wpływ „kanalii” nie powoduje jednak, że Teatr przedstawia się w złym świetle:

Jest prawdą jak oceniam i szacuję, że ohydne maski, założone i umieszone przez rzemieślnika, na piękne tapiserie Flandryjskie, czynią je oczom innych jeszcze wspanialszymi i cudowniejszymi: w ten sposób mogłyby te umysły zdeformowane, umieszczone przez sztukę i rzemiosło mojego Architekta, mnie czyniąc podobnym, z tej strony, do teatru królewskiego i książęcego⁴⁰.

Teatr przytacza przykład masek założonych na tapiserie, które mimo swojej brzydoty przydają im uroku w oczach widza. Konstatuje więc, że podobnie ma się sprawa z nim i niegodnymi typami charakterów.

Garzoni tworzy kaskadę porównań, zestawiając negatywne umysły z różnymi miejscami. Zabieg ten z jednej strony przytłacza czytelnika mnogością przykładów, z drugiej przyciąga różnorodnością emocji, które wywołuje. Niektóre zestawienia są zabawne i ironiczne: niestali czynią Teatr beztroską młodością⁴¹, głupcy – sceną komediantów, godni i wielcy – zamkiem wybudowanym w powietrzu. Inne analogie są zaskakujące: dwulicowi i złośliwi czynią z niego jeden z Galionów Weneckiej floty, kiedy zwodzą one flotę wroga, zdeprawowani – stół do obżarstwa i gier⁴². Niektóre zaś uderzające: melancholicy i dzicy uczynią go lasem bestii, a straszliwi i ci, którzy służą diabłu – Piekłem⁴³. Należy wreszcie wspomnieć, że przytoczone porównania stanowią swoistą formę antycypacji, zapowiadają bowiem – zwięźle i prowokacyjnie – treść poszczególnych rozdziałów traktatu.

Ostatecznie autor podsumowuje: „i mimo to odkrywam się, ukazuję chętnie oczom innych taki, jaki jestem, tak, by każdy mógł mnie podług swego poczucia widzieć i kontemplować, od stóp do głów, zobaczymy, czy jestem teatrem, czy rzeczą dziwną inną od niego”⁴⁴.

³⁹ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 6 v°.

⁴⁰ « Il est bien vray que je juge et estime qu'en la maniere que les hideux masques, mis et appliquez par artifice, aux belles tapisseries de Flandre, les rendent aux yeux d'autrui plus excellens et merveilleux : ainsi pourroyent bien d'avanture ces cerveaux difformes, accommodez par l'art et industrie de mon Architecte, me faire pareillement, de ceste part, apparoisre un Theatre Roial et seigneurial »; *ibid.*, f° 8 r° – v°.

⁴¹ *Ibid.*, f° 6 v°.

⁴² *Ibid.*, f° 7 r°.

⁴³ *Ibid.*, f° 7 v°.

⁴⁴ « Et pourtant je me descouvre et manifeste volontiers aux yeux d'autrui tel que je suis, afin que chacun me pouvant à son aise voir et contempler, des pieds jusques à la teste, l'on voye si je suis un Theatre, ou vraiment une chose estrange, et differente de ceste cy »; *ibid.*, f° 8 r°.

Po tej błyskotliwej przedmowie, należącej do paratekstu dzieła, Garzoni umieścił wspomniany już rozdział wstępny, gdzie przedstawia swoje motywacje do napisania dzieła:

Podjąłem się i zobowiązałem zawstydzić nędzne i nierozważne umysły, przede wszystkim z naszej epoki, i umieścić zwierciadło przed oczami tych zwłaszcza, którzy mają wielkie o sobie mniemanie, aby patrząc weń, mogli ujrzeć wypaczenie i brzydotę, które w sobie mają; a także i tych, co uważają się za najpiękniejsze i najcudowniejsze umysły świata, tak, jak to zazwyczaj czynią⁴⁵.

Autor podkreśla przede wszystkim aspekt moralny dzieła, korzystając z satyry jako narzędzia piętnującego umysły nędzne i nierozważne, tak, by dostrzegły swoje wady i wyszły z przekonania o własnej wspaniałości.

Choć jestem słaby, dzięki swej prawdziwej i skrajnej determinacji zacznę i odważę się na tak wzniosłe przedsięwzięcie, którego nikt się nigdy nie podjął: używając słów poważnych, przeciętnych czy wreszcie niosących przyjemność i radość – zgodnie z typami umysłów, które postanowiłem przedstawić – wyjdę z tego ciemnego lasu, aby objaśnić wszystkie umysły w ogóle, poprzez pochwały i nagany, które im się należą⁴⁶.

W powyższym fragmencie Garzoni doprecyzowuje swój cel: „objaśnić wszystkie umysły” – wybitne, pospolite i bezwartościowe. W swym opisie zastosuje trzy style klasyczne: wzniosły, średni i niski, zależnie od omawianego typu umysłu. Wreszcie każdy z nich zostanie użyty w retorycznym *genus demonstrativum*, gdzie poszczególne rejestry elokucji dostosują się do istoty badanego przedmiotu w dychotomicznym układzie pochwała / nagana. Autor jawi się nam więc nie tylko jako znawca ludzkiej natury, ale także jako ekspert w zakresie poetyki i sztuki elokwencji, zdolny dobrać właściwe środki dyskursywne do analizowanego zagadnienia.

Godnym uwagi jest trzeci paratekst, niestanowiący tym razem odrębnej części, jest bowiem zintegrowany z ostatnim rozdziałem traktatu:

Tutaj jest koniec i zwieńczenie naszego Teatru uformowanego i sprowadzonego do perfekcji, na którą łaska boża nam pozwoliła. Dlatego z radością oferujemy go oczom wszystkich czytelników, w jego doskonałej czy niedoskonałej postaci, mając nadzieję, że gdyby jego forma przypadkiem nie znalazła uznania w bardzo rozsądnej opinii widzów, to

⁴⁵ « J'ai entrepris et me suis chargé de confondre les miserables et maladivez cerveaux, principalement de nostre siecle, et mettre un miroir devant les yeux, particulièrement de ceux cy, qui presument tant, auquel regardant, ils puissent voir la deformité et laideur, qu'ils ont en eux mesmes : et puis des autres, tandis qu'ils se reputent les plus beaux et merueilleux cerveaux du monde, comme ils font souvent »; *ibid.*, f^o 18 v^o – 19 r^o.

⁴⁶ « ainsi debile que je suis, je me mettray et hazarderay à ceste tant haute entreprinse, qui n'a onques esté attentée, par une vraye et derniere determination : et par paroles, ores graves, ores mediocres, et ores entremeslées de plaisir et gayeté, selon les sujets des cerveaux, que j'entreprendray d'expliquer, je sortiray de ceste ombreuse forest, à esclarcir generalement tous les cerveaux, par les louanges et blasmes qui leur conviennent »; *ibid.*, f^o 19 v^o.

przynajmniej będzie on z racji swej problematyki i oryginalnej wyobraźni jego Architekta miły dla ludzkich oczu. Jeśli tak się stanie, to z Bożą pomocą świat już niebawem będzie się radował artefaktem jeszcze większym i jeszcze przyjemniejszym w oglądzie. A tymczasem niech raduje oczy tym małym Teatrem takim, jaki jest, oczekując na wzniesienie wspaniałego gmachu, który już powstaje w zamyśle i wyobraźni tego samego autora⁴⁷.

Podsumowanie ma charakter odmienny niż wstęp, następuje tutaj demystyfikacja autora, który powraca do swojej ludzkiej roli już jako literat. Różny jest też ton wypowiedzi: z przedmowy bije przekonanie o wzniosłości utworu: „I zobaczycie wysokość, zdolność, wielkość równą bądź przewyższającą wszystkie inne wcześniejsze teatry”⁴⁸. Zakończenie jednak jest bardziej umiarkowane w ocenie traktatu: jest ono doskonałe jedynie na tyle, na ile łaska boża pozwoliła, a i tę „doskonałość dzieła” autor podaje w wątpliwość, wpisując się tym samym w *topos* skromności.

Dzieło Włocha było poczytne. Konstrukcja Teatru jest pomysłem oryginalnym, który dał inspirację twórcom późniejszym, na przykład Girolamo Ghiliniemu, który w 1647 roku w Wenecji wydaje dwutomowy *Teatr ludzi literatury*⁴⁹. Przedmowę, w której udziela swoim czytelnikom porad przed przystąpieniem do lektury, zaczyna słowami: „Zanim wejdziecie do tego Teatru”⁵⁰, co wskazuje na podobną koncepcję dzieła jako teatru, w którym zbierają się różne postaci, u Garzoniego są to umysły, zaś u Ghilini – literaci. Jego metafora nie jest jednak tak rozbudowana, jak ma to miejsce w *Teatrze różnorodnych umysłów świata*, autor ogranicza się do tytułu i przytoczonego zdania, co więcej zwraca się do czytelników, nie zaś do widzów. Ghilini, zgodnie z encyklopedycznym i erudycyjnym zamysłem dzieła, w rozdziale poświęconym Garzoniemu przybliży jedynie jego biografię, nie przykładając większej wagi do samego *Teatru*, a dając jedynie krótką opinię na temat innego utworu szesnastowiecznego humanisty, *Wspólny plac wszystkich profesji świata*⁵¹.

W wersji Chappuys tekst Włocha zmienia swoje oblicze, a we francuskim kontekście zyskuje nowy wymiar. W dedykacji do Pierre’a Haberta tłumacz zwraca uwagę na aspekt pochwalny dzieła, który ma pozwolić na docenienie wszystkich „szlachetnych duchów i rzadkich umysłów, które upiększają Dwór

⁴⁷ « Icy soit la fin et l’accomplissement de nostre Theatre formé et reduit à la perfection que la grace divine nous a permis. Parquoy nous l’offrons joyeusement aux yeux de chacun, soit parfait, ou imparfait, esperant que si la forme d’aventure n’agrée au jugement très-accord de ses spectateurs, il sera au moins et pour la matiere, et pour la nouveauté de la fantasie de son Architecte, agreable à la veue des personnes. Ce qu’avenant, le monde jouyra, en brief, avec la faveur de Dieu, d’une machine plus grande, et plus delectable à voir. Cependant qu’il jouisse, en pais, de la veue telle quelle de ce petit Theatre, attendant la disposition du superbe edifice, lequel est préparé en l’idée et fantasie du mesme auteur »; *ibid.*, f° 268 r° – v°.

⁴⁸ « ...et vous verrez la hauteur, la capacité et la grandeur ou egaller ou surpasser celle de tous le autres Theatres precedens »; *ibid.*, f° 4 r°.

⁴⁹ P. Cherchi, *op. cit.*, s. 12.

⁵⁰ G. Ghilini, *Teatro d’huomini letterati*, Venetia, per li Guerigli, 1647, s. 2.

⁵¹ *Ibid.*, s. 216-217.

najpiękniejszego i najhojniejszego Księcia na świecie⁵²”, nawiązując tym samym do dworu królewskiego. Z drugiej strony Chappuys kładzie nacisk na krytykę negatywnych postaw, zarzucając swoim rodakom hipokryzję i podły charakter. Chce, aby „herezja ustąpiła miejsca religii”⁵³, co w kontekście wojen religijnych pustoszących Francję wskazuje jednoznacznie na interpretację, która nabiera bardzo rodzimego wymiaru. Garzoni nadaje swojemu dziełu walor głównie satyryczny, zaś Chappuys widzi w utworze Włocha także i aspekty moralizatorskie, charakterystyczne dla Francji pustoszonej przez konflikty wewnętrzne. Wykracza on poza przyjęte zasady dyskursu wstępnego, postulując o naprawę wad ludzkich opisanych w utworze.

Intencje Tłumacza dostrzegamy również w specyfice jego przekładów, pod względem treści, nie odchodzi on daleko od oryginału. Wprowadzane przez niego zmiany mają często charakter stylistyczny. Stosuje on redukcję np. zastępując dwa epitety w tekście oryginalnym jednym, jak ma to miejsce w paratekście kończącym utwór, w którym „riguardevole, e grato”⁵⁴ zmienia na „agreeable”⁵⁵. Tam gdzie Garzoni skupia się na funkcji retorycznej dzieła, Chappuys ujawnia swoje pragmatyczne podejście. Jak zauważa Benedettini, w porównaniu z wersją oryginalną, której styl jest erudycyjny, Chappuys adaptuje tekst tak, aby był bardziej przystępny dla czytelników⁵⁶.

*

Ethos w Teatrze różnorodnych umysłów świata jest złożony. W pierwszej mowie zwraca się do nas autor, który korzysta z *toposu* skromności. Z kolei we wstępie przemawia teatr, co stanowi bardzo specyficzny przypadek autokreacji. Dzięki dualizmowi *ethosu* Garzoni z jednej strony zjednuje sobie czytelnika swoją uniozoną postawą jako autora, skupiając się na wymiarze moralnym swojego utworu. Z drugiej zaś jako Teatr może zachwalać siebie jako twórcę wybitnego dzieła, skupiając się na wartości artystycznej i wyższości nad innymi teatrami. Sam kontrast następujących po sobie fragmentów jest znaczący dla retorycznego wymiaru utworu, który zawiera jednocześnie elementy przekonujące o wiarygodności i dobroci autora, jak i o wzniosłości samego dzieła. *Teatr różnorodnych umysłów świata* jest z pewnością ważną i poczytną pozycją zarówno we Włoszech, jak i we Francji, a różne konteksty interpretacyjne dwóch wersji językowych czynią zeń dzieło jeszcze głębsze i bardziej złożone.

⁵² T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 2 r°.

⁵³ *Ibid.*, f° 2 v°.

⁵⁴ T. Garzoni, *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, Venezia, Paulo Zanfretti, 1583, f° 98 v°.

⁵⁵ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 268 r°.

⁵⁶ R. Benedettini, “Chappuys e Garzoni: note sulla traduzione del ‘Theatro de’ vari, e diversi cervelli mondani’”, *Studi Francesi*, 2010, 161 (LIV | II), s. 274.

We francuskich realiach *Teatr* zyskał nowe znaczenia i cele. Jedyny paratekst pochodzący od Gabriela Chappuys, czyli list dedykacyjny, wskazuje nam na następujące cele stworzenia przekładu przez francuskiego tłumacza: charakter panegiryczny utworu, który ma służyć docenieniu przez dwór królewski, oraz argument satyryczny, który wprowadza *vituperatio* postaw zaobserwowanych przez Chappuys. Jako tłumacz, pozostaje on blisko tekstu oryginalnego pod względem treści, jedynie modyfikując go tak, aby forma była przystępna dla francuskiego czytelnika. Dzięki wprowadzonym zmianom utwór staje się dostępny dla szerszego grona odbiorców.

Bibliografia

- Altes, Liesbeth Korthals, *Ethos and Narrative Interpretation*, University of Nebraska Press, 2014, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nm18>
- Balsamo, Jean, *Les Rencontres des muses*, Genève, Éditions Slatkine, 1992
- Cherchi, Paolo, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pacini Editore, 1980
- Cornillat, François, Lockwood, Richard (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Honoré Champion, 2000
- Debailly, Paul, *La Muse indignée*, t. 1. *La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- Dechaud, Jean-Marc, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, Genève, Droz, 2014
- Dechaud, Jean-Marc, et al., « Traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de Véronique Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 355-415
- García Barrera, Sebastián, Mounier, Pascale, « La traduction vue par les traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de Véronique Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 127-182
- Garzoni, Tommaso, *Teatro de'vari e diversi cervelli mondani*, Venezia, Paulo Zanfretti, 1583
- Garzoni, Tommaso, *Theatre de divers cerveaux du monde*, trad. G. Chappuys, Paris, Jean Houze, 1586
- Ghilini, Girolamo, *Teatro d'huomini letterati*, Venetia, per li Guerigli, 1647
- Simonin, Michel, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992
- Sozzi, Lionello, « La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 1972, vol. 106, fasc. 1, s. 99-190

Paulina Materka jest studentką drugiego roku studiów magisterskich filologii romańskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Interesuje się literaturą dawną, w szczególności okresem odrodzenia. Jej praca licencjacka, poświęcona była szesnastowiecznemu zbiorowi nowel pt. *Zwierciadło kobiet cnotliwych*. W ramach pracy magisterskiej analizuje *Teatr różnorodnych umysłów świata*. W marcu 2022 roku została laureatką studenckiego grantu badawczego.