

**Michał Bajer**

Uniwersytet Szczeciński

## TRAGEDIA I DWÓR

### Stan faktyczny oraz polemiczne użycie stereotypu w historii polskich przekładów Corneille’a i Racine’a

Osiemnastowieczne teatry dworskie stały się synekdochą pewnego stadium rozwoju cywilizacji. Zasiliły zasób stereotypów kultury późniejszych czasów. Złąły się w jedno ze wspomnieniem przedrewolucyjnej sztuki życia, z obrazem niemodnych strojów i echem (równie niemodnie gładkich) wierszy dawnej poezji. W *Damie pikowej* Czajkowskiego, opartej na opowiadaniu Puszkina, bohaterka ocenia współczesność miarą kryteriów smaku minionego. Kluczowe miejsce zajmują tu występy na scenach amatorskich:<sup>1</sup>

Ach, zbrzydł mi ten świat!  
Co za czasy!  
W ogóle cieszyć się nikt nie umie.  
Co za maniery! Co za ton!  
Ani tańczyć, ani śpiewać nie potrafią!  
Kto jeszcze jest tancerką?  
Kto śpiewa? Dziewczyнки!  
A bywało, że kto tańczył? Kto śpiewał?  
Le duc d’Orléans, le duc d’Ayen, le duc de Coigny...  
La comtesse d’Estrades, la duchesse de Brancas...  
Co za imiona!  
I nawet, kiedyś,  
sama, sama markiza Pompadour!  
Przy nich i ja śpiewałam...  
La duc de la Vallière chwalił mnie!

---

<sup>1</sup> Historyczny prototyp Puszkiniowskiej postaci – zmarła w wieku lat 96 Natalia Golicyń, dawna dama dworu carycy Katarzyny – faktycznie święciła sukcesy w amatorskich przedstawieniach przedrewolucyjnej Francji.

Raz, pamiętam, w Chantilly, u księcia de Condé  
Król mi się przysłuchiwał!<sup>2</sup>

Litania nazwisk oraz, co istotne, tytułów zamienia się w nocny seans wywoływania duchów. To skazana na klęskę próba wskrzeszenia dawno zgasłej wielkości. Chorobliwie nostalgiczny samozachwyty staruszki przybiera kształty nieco groteskowe i upiorne zarazem, korespondując z gotycką atmosferą opowiadania. W innym dziewiętnastowiecznym utworze, melodramacie *Adrienne Lecouvreur*, tytułowa bohaterka bierze udział w przyjęciu u księżnej de Bouillon, gdzie recytuje monolog z *Fedry*. Interpretacja wielkiej aktorki przydaje słowom Racine’a nowych sensów. Występ zmienia się w zawoalowane oskarżenia pod adresem gospodyni.<sup>3</sup> Również i ta sytuacja odzwierciedla zatem pewien obiegowy pogląd na temat dworskich inscenizacji wraz charakterystyczną dla nich umownością granicy między fikcją a rzeczywistością. Nawiązania do amatorskiego przedstawienia *Polieukta* Corneille’a w Powązkach pojawiają się ponadto w *Macosze* Kraszewskiego, współtworząc obraz świata przebrzmiałego, lecz wciąż pamiętanego.

We wszystkich tych przywołaniach ważne miejsce zajmuje literatura klasycystyczna – *opéra comique*<sup>4</sup> i utwór Piotra Karabanowa (1765–1829) u Czajkowskiego, tragedie Racine’a i Corneille’a u tandemu Legouvé/Scribe oraz u Kraszewskiego. Ów literacki obraz stanowi odbicie konkretnych tez, głoszonych nieco wcześniej przez wpływowych krytyków. „Chciałże Rasyń, w którym bardzo często przypomina się dwór francuski, dać nam [...] rys charakterystyczny obyczajów greckich?”<sup>5</sup> – w roku 1807 pyta retorycznie Schlegel, zadając sławie francuskiego pisarza decydujący, być może, cios, który zamykał trwającą wiele dekad dominację klasycystycznego wzorca dramatu. Tym śladem, a także śladem pani de Staël<sup>6</sup> (czy, nieco później, Stendhala<sup>7</sup>) wyruszają polscy autorzy rozważań o literaturze europejskiej i polskiej: Euzebiusz Słowacki, Kazimierz Brodziński, Adam Mickiewicz, Franciszek Salezy Dmochowski, Leon Borowski i Józef Korzeniowski, by wymienić tylko najślynniejszych. W świetle rozpowszechnionej przez grupę Coppet krytyki historycznosocjologicznej tragedia klasycystyczna i dwór zbijają się w jeden, nieokreślony konglomerat, poręczny w kontekście gazetowych i salonowych polemik na temat rozwoju literatury

<sup>2</sup> M. Czajkowski, *Dama pikowa*, przekł. Z. Jaskuła, [w:] P. Czajkowski, *Dama Pikowa* [program teatralny], Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2004, [s. 9].

<sup>3</sup> E. Scribe, E. Legouvé, *Adrienne Lecouvreur, dramata w 5 aktach tłumaczony z francuskiego 1855*, rkps, s. 320–327. Śląska Biblioteka Cyfrowa, egzemplarz teatralny z Biblioteki Teatru Lwowskiego.

<sup>4</sup> Hrabina śpiewa arię z dzieła Gretry’ego *Richard Coeur-de-lion* (1784).

<sup>5</sup> A. W. Schlegel, *Porównanie „Fedry” Rasyńa z „Fedrą” Eurypidesa*, przekł. H. Kaliński, Warszawa 1830, s. 35.

<sup>6</sup> G. de Staël, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, 1820, s. 361–362.

<sup>7</sup> Stendhal, *Racine i Szekspir*, przekł. W. Natanson, wstępem i przypisami opatrzył A. Kotula, Warszawa 1957.

w Polsce i na świecie.<sup>8</sup> Jego wymownym symbolem szybko i na długo stały się peruki – niemożliwy do przeoczenia dowód zmienności mód, dosadna materializacja absurdalnej nieprzystawalności tego, co dawne wobec tego, co dzisiejsze.<sup>9</sup> Twórczość Corneille’a i Racine’a uznana zostaje za nieaktualny twór kultury bezpowrotnie minionej.

Celem tego artykułu nie będzie w żadnym razie próba walki ze wspomnianym stereotypem w imię jakiejś (jakiej?) rzekomo ponadczasowej prawdy czy to o tragedii, czy to o teatrze dworskim. Jak każda kulturowa projekcja, również i ta stanowi ciekawe świadectwo epoki, w jakiej powstała. Wychodząc od tego przekonania, zamierzam dokonać przeglądu podstawowych faktów związanych z funkcjonowaniem przekładów dzieł Corneille’a i Racine’a w kręgu polskiej arystokracji, a następnie przyrzeć się roli tych faktów w budowaniu sygnalizowanego już, polemicznie orientowanego obrazu tragedii klasycystycznej. Stereotyp powróci więc w punkcie dojścia mojej pracy, zarazem jednak dokonane wcześniej omówienie źródeł pozwoli, jak mi nie mam, wyodrębnić w nim różne wymiary: w odmienny sposób postrzegana jest asocjacja tragedii z dworem jako miejscem władzy, dworem jako rodową siedzibą szlachcica i dworem jako miejscem kształtowania się narodowej tradycji.

W toku wywodu odwołam się do ustaleń obecnych w bogatej literaturze przedmiotu<sup>10</sup> oraz do informacji zebranych podczas szerszych badań dotyczących polskich przekładów tragedii Corneille’a i Racine’a w oświeceniu.<sup>11</sup> Pewne dysproporcje w planie artykułu wynikają z faktu, że najwięcej uwagi poświęcić pragnę tekstom mniej znanym i trudniej dostępnym. Utwory ogłaszane drukiem (często zdigitalizowane i publikowane na stronach internetowych bibliotek) omówię skrótowo. Poza inscenizacjami do swoich rozważań wprowadzam również praktykę

<sup>8</sup> Z. Rejman, M. Nesteruk, *Francja jako antywzór w krytyce literackiej początku XIX wieku*, [w:] *W stronę Francji...: z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2007.

<sup>9</sup> U źródeł tej asocjacji leży pierwsze, często cytowane zdanie otwierające pamflet *Racine i Szekspir*: „Jesteśmy zupełnym przeciwieństwem owych markizów wystrojonych w haftowane fraki i wielkie czarne peruki, wartości tysiąca talarów, którzy około 1670 roku oceniali sztuki Racine’a i Molière’a”, Stendhal, op.cit., s. 131.

<sup>10</sup> W odniesieniu do XVII stulecia zob. K. Targosz, *Dwór królowej Marysienki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego*, „Barok” 1995 nr 1, s. 60–62; eadem, *Krakowskie premiery Moliera i Racine’a w 1676 r. oraz inne nieznanne fakty z teatru Sobieskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 3–4, s. 295–297; eadem, *Francuski teatr królowej Marysienki*, Warszawa 2013. W odniesieniu do oświecenia, zwięzłą syntezę, obejmującą również dworskie losy tragedii francuskiej, zaproponowała Barbara Judkowiak w tekście *Uwagi nad teatrem i teatromanią w życiu dworów czasów saskich*, [w:] *Dwory magnackie XVIII wieku*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Ročko, Warszawa 2005, s. 5. Zob. również: eadem, *Z dziejów teatru nieświeckiego. U początków teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1990 z. 3–4, s. 305–336. Badania nad recepcją poszczególnych osiemnastowiecznych autorów francuskich zob. „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 4.

<sup>11</sup> Artykuł nawiązuje do ustaleń z książki: *Klasycyzm, przekład, prestiż. Oświeceniowe tłumaczenia tragedii Corneille’a i Racine’a na język polski w perspektywie historycznoliterackiej* (w druku), poświęcając znacznie więcej miejsca analizie tekstów powstałych w kręgu kultury dworskiej.

przekładów, które nie stały się – o ile wiadomo – podstawą spektakli. Nawet jeśli (co wymagałoby odrębnego omówienia) tragedia klasyczna postrzegana była niejednokrotnie jako literatura, pojawienie się dramatu w kręgu zainteresowania arystokracji może być traktowane niejednokrotnie jako otwarcie kultury dworskiej na zjawiska ze sfery teatru.

## 1. CZASY SASKIE

W epoce saskiej staropolskie przekłady tragedii francuskich autorstwa Jana Andrzeja i Stanisława Morsztynów (*Cyd* oraz *Andromacha*<sup>12</sup>), ogłoszone pierwotnie przed 1701 rokiem<sup>13</sup>, pozostały w kręgu uwagi czytelników, po pierwsze za sprawą cyrkulowania edycji oryginalnej<sup>14</sup>, po drugie dzięki dwukrotnemu wznowieniu tomu w latach pięćdziesiątych XVIII wieku. Jak pisze Gertruda Wichary, ponowna publikacja dzieł Morsztynów stanowiła fakt: „nieobojętny dla rozwijających się klasycystycznych tendencji w literaturze polskiej”<sup>15</sup>. Wpływ książki *Psyche z Lucyana*... wydaje się nie do przecenienia również dla utrwalenia w świadomości odbiorców związku między dziełami Corneille’a i Racine’a a dworem. Otwierając Morsztynowski tom w jego części poświęconej spolszczeniu *Cyda*, osiemnastowieczny czytelnik natykał się przecież na *Prolog* adresowany do Jana Kazimierza i Ludwiki Marii Gonzagi. Trudno o silniejszy znak przynależności do określonego kręgu społecznego. Pamiętał o tym Jerzy Snopek, wskazując na rodzinne związki z Morsztynami jako na jedną z przyczyn zainteresowania Stanisława Trembeckiego twórczością Racine’a w latach siedemdziesiątych XVIII wieku (przybrana babka

<sup>12</sup> Dodać należy, że nie posiadamy dotąd wiarygodnych informacji dotyczących ewentualnego scenicznego wykonania tych przekładów w XVII w. Jak ustalili Adam Karpiński i Adam Stepnowski, wzmiankowana w jednym z źródeł inscenizacja mogła opierać się na tekście Urbaina Chevreau *Suite et le mariage du Cid*, zob. P. de Corneille, J. A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, oprac. A. Karpiński, A. Stepnowski, Warszawa 1999, s. 15. Co do *Andromachy*, wiemy, że wystawiona była w oryginale w Jaworowie 24 VI 1675 i w Krakowie 12 IV 1676 przez amatorski zespół złożony z dworzan królowej Marii Kazimiery (K. Targosz, *Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej*..., op. cit., s. 60–61). Poza pracami Karoliny Targosz, stosunkowo niedawne omówienie kwestii inscenizacji na dworze Sobieskich przynosi: P. Kencki, *Molière, Morsztyn, Marysieńka*, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 4. W świetle współczesnych badań należy skłonić się ku tezie, iż barokowe inscenizacje przekładów staropolskich stanowią tylko legendę.

<sup>13</sup> *Psyche z Lucyjana Apuleiusza Marina. Cid albo Roderik. Komedia Hiszpańska. Hippolit. Jedna z Tragedyj Seneki. Anrdomacha* [!] *Tragedya, z Francuskiego przetłumaczona*, s.l. s.d. Przybliżone datowanie tego tomu umożliwiła Paulina Buchwald-Pelcowa, wskazując na wzmiankę na jego temat w toruńskim katalogu Jana Fryderyka Hauensteina z 1701. Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, Kraków 2005, s. 360–361.

<sup>14</sup> Poza wspomnianym toruńskim katalogiem, przykładem wczesnej recepcji tomu jest nota proweniencyjna zamieszczona na egzemplarzu z BUW: „Ex libris Bibliothecae Codnensis Illustrissimi et Excellentissimi dni Ioannis Friderici comitis Sapieha Cancellarii Supremi Magni Ducato Litvanice Capitanei Brestensis 1730”.

<sup>15</sup> G. Wichary, *Recepcja wydawnicza literatury baroku w czasach Oświecenia od 1741 do 1800 roku*, [w:] *Miscellanea z doby Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1978, s. 377.

oświeceniowego poety, Helena z Potockich, była synową pierwszego tłumacza *Andromachy*).<sup>16</sup> Wydaje się, że wpływowi staropolskiej publikacji przypisać należy o wiele wcześniejszą, nieopisywaną dotąd szerzej, inicjatywę translatorską z początku XVIII stulecia: datowany na rok 1715 przekład pierwszego aktu *Śmierci Pompejusza* Corneille'a autorstwa Stanisława Wincentego Jabłonowskiego. Autor ten pochodzi z rodziny magnackiej związanej z Morsztynami – chorąży koronny Jan Jabłonowski był adresatem dedykacji *Hippolita* Seneki w przekładzie Stanisława Morsztyna. Saskie cymelium translatorskie i ważny dokument w zakresie francusko-polskich relacji literackich stanowi część zbioru dokumentów, przechowywanego w Bibliotece Kórnickiej.<sup>17</sup>

W ramach sylwy twórczość translatorska Jabłonowskiego łączy się z oryginalnymi próbami poetyckimi. Odnajdujemy tu zatem przekłady literatury rzymskiej (Seneka<sup>18</sup>) i nowożytnej – zarówno wielkich autorów (François Fénelon, Giovanni Battista Guarini<sup>19</sup>), jak i teksty o mniej sławetnym rodowodzie.<sup>20</sup> Na uwagę zasługuje splot inspiracji łacińsko-włosko-francuskich, odzwierciedlających kosmopolityzm autora, podkreślany również w wypowiedziach natury autobiograficznej, takich jak: *Wiersze, którem napisał na barce do Wiednia płynąc ex okazioney [!] jednej Niemki bardzo coquette*.<sup>21</sup> Literatura podróżnicza spotyka się z twórczością związaną z miejscem zamieszkania, o czym świadczy wybór inskrypcji pomyślanych jako uzupełnienie architektury pałacu Jabłonowskiego w Krzewinie.<sup>22</sup> Pod względem wyboru tragedii jako przedmiotu działalności translatorskiej, Stanisław Wincenty wyprzedza swoją epokę, zapowiadając takich twórców jak Jan Andrzej Załuski, Stanisław Konarski i Franciszka Urszula Radziwiłłowa, z której twórczością łączy go zanurzenie prób translatorskich w kontekście osobistym.

Lektura przekładu wyklucza hipotezę, zgodnie z którą przedmiotem zainteresowania magnata byłaby wyłącznie rzymska tematyka utworu – Jabłonowski w sposób wyraźny traktuje spotkanie z utworem Corneille'a jako wyzwanie

<sup>16</sup> *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 538.

<sup>17</sup> S. W. Jabłonowski, *Varia. Miscellanea mei laboris tam carminum quam et felicitum cogitationum. Ad Maiorem Dei Gloriam Beatissimae Virginis Mariae Immaculatae Honorem. Anno 1714 die. 1. januarii per me Stanislaum Jablonowski Capitaneum Bialocerkiensiensem*, Biblioteka Kórnicka, sygn. 512.

<sup>18</sup> Fragmenty chóru z *Thyestes*, akt II, w. 388–403. Identyfikacja za: *Katalog rękopisów staropolskich Biblioteki Kórnickiej XVI–XVIII w.*, t. 5, s. 117, zapisany pod tytułem *Traiedia de vita privata* (rkps Biblioteka Kórnicka, sygn. 512, k. 4).

<sup>19</sup> Nawiązania do *Telemacha* Fénelona (ibidem, k. 11–14), fragment *Pastor fido*, w języku francuskim i włoskim (k. 21–22).

<sup>20</sup> *Sonnet sur une montre donnée par un amant à sa maîtresse* odnajdujemy w wydawnictwie o charakterze popularnym *Bibliothèque de cour, de ville et de campagne, contenant les bons mots de plusieurs rois. Princes, seigneurs de la cour*, red. F. Gayot de Pitaval, Paris 1746, s. 431–432.

<sup>21</sup> S. W. Jabłonowski, op. cit., k. 13.

<sup>22</sup> *Inscrypty nad obrazami w pałacu krzewińskim* (ibidem, k. 35); *Inscrypty nad obrazami* (ibidem, k. 36–37); *nad salą, nad kaplicą, nad ogrodem, nad fontanną, nad biblioteką* (ibidem, k. 37–38).

artystyczne, poszukuje też środków zdolnych odtworzyć w polszczyźnie pewne cechy języka literackiego klasycystycznej tragedii francuskiej. Charakteryzując zwięźle zastosowaną przez pisarza strategię przekładową, stwierdzić należy jej znaczną nowoczesność. W mniejszym stopniu niż Jan Andrzej oraz Stanisław Morsztynowie – a także następujący po nim tłumacze pijarscy i inni adaptatorzy czasów saskich – Jabłonowski pozwala sobie na znaczące wydłużanie i skracanie przekładu w stosunku do oryginału. Wersja Jabłonowskiego dąży do odtworzenia struktury pierwowzoru wers po wersie. Jest to fakt godzien odnotowania, gdyż na szerszą skalę strategia taka pojawi się w literaturze polskiej dopiero w czasach spolszczenia *Andromachy* zainicjowanego przez Trembeckiego, a ukończonego przez Wojciecha Miera. Przyjęcie podobnego założenia – niekwestionowanie ambitnego i wymagającego z czysto warsztatowego punktu widzenia – naraża jednak saskiego tłumacza na liczne trudności. Tekst unika dygresji i dodatków (stanowiących niekiedy u innych adaptatorów skutek nieumiejętności znalezienia odpowiedniego rymu), jednak niekiedy odbywa się to kosztem jasności. Widać to wyraźnie w wersach otwierających scenę pierwszą:

Grożą nam już wyroki swoim przedsięwzięciem,  
co uradziły z ojcem, co się stanie z zięciem.  
Kiedy się zadumiana część Bogów dzieliła,  
o czym była myśl z strachem – Farsalska skończyła.<sup>23</sup>

Chcąc zamknąć w czterowierszu kluczowe informacje podane w tekście francuskim, Jabłonowski zmuszony jest posłużyć się karkołomnymi elipsami, utrudniającymi zrozumienie wypowiedzi. Nie zmienia to faktu, że saskiemu poecie udaje się niełatwa sztuka jasnego sformułowania centralnego dylematu, stanowiącego przedmiot deliberacji króla Ptolomeusza z doradcami:

Tak jest. Pompej los świata w sobie niesie skryty,  
i chce, żeby nasz Egipt więc w cuda obfity  
grobem jego wolności był: albo wspór miała,  
albo żeby upadła, albo z nas powstała.  
Przeżoń radźcież wy o mnie, bójmy się sromoty,  
bo albo niesie laury, albo spuści grzmoty.  
Gdy ojcu da koronę, zgubi pewnie syna,  
stąd straty mojej Memfis będzie ta przyczyna.  
Trzeba go przyjąć, albo śmierć mu zesłać prędkiej,  
albo mu pomóc, albo pogrzyżyć go więcy.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ibidem, k. 19.

<sup>24</sup> Ibidem k. 24.

Jak wskazują na to m.in. peryteksty *Psyche z Lucyjana Apulejusza...*<sup>25</sup>, w okresie staropolskim przekład postrzegany był jako narzędzie komunikacji wzorców estetycznych, wypróbowanych już i podziwianych gdzie indziej. To *translatio* w znaczeniu etymologicznym, przy tym przeniesieniu nie ulega całość ideału estetycznego wpisanego w dzieło – byłoby to niemożliwe – ale starannie wybrany zespół jego cech, podróżujących pomiędzy różnymi kręgami kulturowymi. Wpisany w ten proces wysiłek wyboru (*electio*) zjawisk godnych odtworzenia w nowym języku orientowany jest w każdej epoce aktualnym dyskursem krytycznym. W przypadku Corneille’a, najistotniejsze wartości przypisywane dziełom tego twórcy przez komentatorów europejskich to niekwestionowanie zwięzłość i energia.<sup>26</sup> Kształt utworu Jabłonowskiego pozwala sądzić, że tłumacz świadomie podchodził do próby zaszczepienia tych dwóch cech na nowym, polskim gruncie. Świadczą o tym takie zdania: „Ta głowa, co od śmierci szczęściem się wykradła / życzy sobie takiego, z którym by upadła”<sup>27</sup>, czy „Twego zdrowia nie insze widzę wydzwignienie, / tylo przez Pompejusza samego zgubienie”<sup>28</sup>, stanowiące wyraziste podsumowanie dłuższych ciągów argumentacyjnych. Jabłonowski posługuje się często przerzutnią jako ułatwieniem w komponowaniu zrytmizowanego, rymowanego tekstu<sup>29</sup>, nie wydaje się wszakże by popadał pod tym względem w manieryzm. Wszystko to sprawia, że fragment *Śmierci Pompejusza* wydaje się istotnym ogniwem między barokową i wczesnoklasycystyczną dramaturgią saską, inspirowaną źródłami francuskimi. Zaznaczmy mimochodem, że przekład Jabłonowskiego powstał w roku inscenizacji farsy *Le médecin malgré lui* na dworze Augusta II<sup>30</sup> – wskazuje to na szerszy kontekst zainteresowania dziełami europejskich klasyków.

W kręgu magnackim umieścić należy również dedykowaną Annie z Rzewuskich Humieckiej (miecznikowej koronnej i starościnnie gajewskiej) przeróbkę *Herakliusza* Corneille’a autorstwa Tomasza Waleriana Aleksandrowicza. W poświęconym jej perytekście arystokratka określona została jako kobieta wielkiej „dyskrecyi”, to jest rozsądku. Wydaje się, że ten panegiryczny element znalazł odbicie w samym przekładzie. Jedna z bohaterek tragedii podkreśla fakt, że wyra-

<sup>25</sup> „Że jednak niektóre rzeczy, choć *non ea intentione* napisane, mogą śmieie (i bez ukrzywdzenia reputacji autorów swoich) *publicum* nawiedzić i nową przynieść językowi ozdobę, począłem ja *serio* myśleć, czym bym się mógł polszczyźnie przysłużyć, a oraz pokazać, z jaką niesłusznością rozumieją niektórzy, że polski język nie jest tak sposobny ani jako insze ma płynących i uszom miłych ekspresyjii”, P. Corneille, J. A. Morsztyn, *Cyd albo Roderyk*, op. cit., s. 198.

<sup>26</sup> H. B. de Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine par le baron de Longepierre*, [w:] idem, *Médée*, Paris 2000, s. 163–184; J. de La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, [w:] *Moralistes du XVIIe siècle*, Paris 1992, s. 708–709.

<sup>27</sup> S. W. Jabłonowski, op. cit..., k. 24.

<sup>28</sup> Ibidem, k. 24

<sup>29</sup> „Na to tylko przyjeżdża, te są jego śluby, / by ciebie stracił. Sądzże, nie jest godzien zguby?” Ibidem, k. 24.

<sup>30</sup> P. Kencki, „Lekarz mimo woli” na scenach staropolskich, „Teatr” 2016 nr 12.

finowana zemsta na tyranie obmyślona została „przez słaby (jako [wy, mężczyźni] mówicie, białogłowski dowcip” (akt III, scena 8).<sup>31</sup> Wątek ten podkreślony zostaje również w innych częściach dramatu:

Wiem, że mam od ciebie życie i edukacją, tych dwóch darów odwdziżyć nie mogę lepiej, jako kiedy pokażę światu, że i Leontyna nad płęć i spodziewanie broniła imperium, sekret zachowawszy o Herakliusz, i córkę miała tej odwagi, że wolała życie stracić, niżeli najukochańszej nie naśladować matki, w takich koniunkturach, w jakich ledwie jest praktyka, żeby zwłaszcza białogłowa nie pobłądziła.<sup>32</sup>

Można odnieść wrażenie, że obca tekstowi Corneille’a intencja apologetyczna znalazła swój niespodziewany wyraz w tragediowych mowach i że stało się tak z uwagi na szacunek tłumacza dla Humieckiej. Panegiryczna prezentacja adresatki dedykacji rozlewa się zatem z ramy wydawniczej na całość przekładu, który staje się tym samym rozbudowanym dworskim komunikatem, podkreślającym podziw autora dla magnatki. Choć nie wiemy nic o ewentualnych próbach inscenizacji utworu, w ramach samego tekstu fikcja miesza się z rzeczywistością, jak na deskach dworskiego teatru.

Kolejny tłumacz siedemnastowiecznych tragedii francuskich pochodzący z kręgu magnaterii to Udalryk Krzysztof Radziwiłł.<sup>33</sup> *Nowy Korbut* wzmiankuje trzy jego przekłady (*Medea*, *Polieukt*, *Tebaida*<sup>34</sup>), choć powstałe po wojnie opracowania wskazują trop wyłącznie jednego zachowanego przekazu.<sup>35</sup> Rękopis *Tebaidy* przechowywany jest w Archiwum Państwowym w Kijowie.<sup>36</sup> Przekaz składa się z dwudziestu dziewięciu kart i urywa się w toku sceny trzeciej aktu trzeciego. W odróżnieniu od Jabłonowskiego, Radziwiłł stosuje metodę częstych wydłużeń, utrwaloną w polskiej sztuce translatorskiej tłumaczeniami autorstwa Morsztynów. Jak pokazuje już pierwsza linijka, tłumacz ma problemy z zachowaniem regularnego wzorca metrycznego, opartego na trzynastozgłoskowcu:

Już wypadli z fortecy, Olimpo, już wycieczkę  
z murów miasta wysłali, już smoloną beczkę  
na wałach zapalili [...].<sup>37</sup>

<sup>31</sup> P. Corneille – T. W. Aleksandrowicz, *Herakliusz*, [bm.] 1749, [s. 96].

<sup>32</sup> Ibidem, [s. 27].

<sup>33</sup> Udalryk Krzysztof Radziwiłł (1712–1770).

<sup>34</sup> *Nowy Korbut*, t. 5, cz. 1, s. 113.

<sup>35</sup> E. Rabowicz, *Polonica oświeceniowe w ZSRR*, [w:] *Miscellanea z doby Oświecenia*, Wrocław 1960, s. 569.

<sup>36</sup> *Tragedia intitułowana Tebaida, czyli zażarta nieprzyjaźń braci, wyjęta z greckiej Sofoklesa Antyfony, z francuskiego Jana Rasyana Tebaidy polskim wyłożona językiem przez Udalryka książęcia Radziwiłła, koniuszego W. Ks. L., wierszem skreślona w Zdzięciole w Litwie, R. P. 1754 m Octobra 3 dnia. Scripsit Sanislaus in Godzēba Godebski mppa*, rkps, Centralne Archiwum Historyczne w Kijowie, ЦДІА України, ф. 257, оп. 1, спр. 129, арк. 1–а, 1–29.

<sup>37</sup> Ibidem, op. cit., k. 4.





Portret Udalryka Krzysztofa Radziwiłła, malarz nieznany, ok. 1745,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

Zaryzykować można hipotezę, iż *Tebaida* ta przyciągnęła uwagę wczesnooświeceniowego tłumacza dominacją wątku politycznego nad miłosnym. Korespondowało to z właściwą dla epoki skłonnością do postrzegania tragedii w perspektywie jej funkcji dydaktycznych (w czym dopatrzeć się można echa nieklasycystycznego ujęcia gatunku, jako tworu bliskiego moralitetowi<sup>38</sup>). W tym kontekście dodatkowym atutem mogła być kolejna cecha zbliżająca *Tebaidę* do dramatów szkolnych, a mianowicie zastosowany w niej dość konsekwentnie podział na postaci pozytywne (Antyгона, Jokasta) i negatywne (Kreon).

<sup>38</sup> O pewnych punktach styku między wczesnooświeceniową teorią tragedii a tradycją średnio-wiecznych gatunków teatralnych: B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 136.

Opisane inicjatywy translatorskie wykwitły na dworach magnackich. Nie jest to prawdopodobnie przypadek, gdyż – jak pisze Stanisław Pietraszko – „Klasycyzm francuski znalazł w Polsce w czasach saskich lepsze niż na królewskim dworze przyjęcie w ośrodkach magnackich”.<sup>39</sup> Brak znanych przypadków tłumaczeń francuskiej tragedii siedemnastowiecznej w środowisku królewskim nie oznacza jednak nieobecności tego repertuaru w teatrach Augusta II i Augusta III, gdzie dramaty Corneille’a i Racine’a wystawiane były w języku oryginalnym, bądź – jak wskazuje na to ortografia tytułów podawanych przez Karynę Wierzbicką-Michalską<sup>40</sup> – po niemiecku (mimo ewidentnej dominacji repertuaru komediowego i opery). Poza dworem królewskim, inscenizacje w języku francuskim pojawiają się w teatrach magnackich: 20 sierpnia 1764 Barbara z Duninów Sanguszkowa pokazała *Ifigenię* Racine’a (z udziałem nauczyciela dzieci Sanguszków, Pyrrhysa de Varille).<sup>41</sup> Wydarzenie to uznać można za pewnego rodzaju podsumowanie opisywanych dotąd dziejów tragedii Corneille’a i Racine’a na polskich dworach epoki saskiej. Po pierwsze Sanguszkowie utrzymywali związki z domem wspomnianej już przybranej babki Trembeckiego, Heleny z Potockich w Winiarach<sup>42</sup>, synowej Stanisława Morsztyna, kultywującej pamięć o literackich dokonaniach teścia (który – dodajmy – długo pozostawał przy życiu, gdyż zgodnie z posiadanymi dziś informacjami, zmarł dopiero pod koniec 1725). Wskazuje to na tradycję dworską sięgającą od dworu Jana III Sobieskiego, na którym Stanisława Morsztyn zetknął się z *Andromachą* Racine’a, po dwór Stanisława Augusta Poniatowskiego, gdzie Trembecki pochylił się nad tym samym dramatem. Po drugie, uczestnictwo Césara Pyrrhysa de Varille – związanego z Konarskim<sup>43</sup>, w którego szkole uczyli się następnie młodzi Sanguszkowie<sup>44</sup> – stanowi symboliczne spoivo świata teatrów magnackich i konwiktowych. Po trzecie, dzięki badaniom Andrzeja Betleja wiemy, że Sanguszkowa była czytelniczką rękopiśmiennych utworów Stanisława Wincen-tego Jabłonowskiego, tłumacza *Śmierci Pompejusza*.<sup>45</sup> Skłania to do wniosku,

<sup>39</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 228. Por.: J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960 z. 1, s. 99, 104, 106; A. Sajkowski, *Z dziejów teatru nieświejskiego (1746–1762)*, „Pamiętnik Teatralny” 1961 z. 3, s. 413–414.

<sup>40</sup> K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964, s. 124–127.

<sup>41</sup> *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. IV, *Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, Warszawa 1966, s. 160. J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960 z. 1, s. 99–106.

<sup>42</sup> K. Stasiewicz, *Aktywność kulturowa dworu księżnej Barbary z Duninów Sanguszkowej*, [w:] *Dwory magnackie...*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, s. 161.

<sup>43</sup> I. Stasiewicz-Jasiukowa, *Jean Jacques Rousseau czy John Locke? Nad traktatem C. Pyrrhysa de Varille*, „Analecta” 1999 nr 1, s. 8–9; M. Dębowski, *Francuskie konteksty...*, op. cit., s. 28.

<sup>44</sup> Hieronim Sanguszko wziął udział w warszawskiej inscenizacji pijarskiego przekładu *Gabinii* Brueysa. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, część 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, s. 314.

<sup>45</sup> A. Betlej, *Sibi, deo, posteritati: Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 84.

że – jakkolwiek izolowana – praca Jabłonowskiego wpisuje się pośrednio w szersze i długofalowe procesy związane z osiemnastowieczną asymilacją tragedii (i szerzej – dramaturgii) francuskiej przez Polaków pierwszej połowy XVIII stulecia. Tradycja rękopisu zbiega się z funkcjonowaniem teatru dworskiego, co nie powinno dziwić, w sytuacji, gdy oba zjawiska zaistniały w tym samym kręgu społecznym.

Za interesujący uznać należy fakt, że w połowie XVIII wieku teatralna i translatorska działalność pijarów nastawiona na propagowanie tragedii francuskiej wchodzi w bezpośredni kontakt z życiem dworskim – we wrześniu 1752, Racine'owska *Athalie* w przekładzie Konarskiego i Orłowskiego wystawiona zostaje w Warszawie z okazji wizyty Karola i Ksawerego, synów Augusta III. Jak pisze autorka niepublikowanego opracowania na temat teatru pijarskiego, Wiktoria Kozłowska:

Impreza miała znamiona rywalizacji z jezuitami, którzy zjawili się na audiencji u królewiczów już 4 września [...] Wystawienie galowe w ostatnim tygodniu pobytu gości w stolicy, przed 22 września, przygotowania należało rozpocząć przed wznowieniem zajęć po przerwie wakacyjnej, dlatego inscenizacja była wyzwaniem organizacyjnym.<sup>46</sup>

Podkreślić należy, że podobne zdarzenia wpisywały się w model działalności kolegów konwiktowych. Hipotezę o dworskim do pewnego stopnia charakterze odnieść chyba można nie tylko do spektakli galowych – jak ten z września 1752 – ale i do inscenizacji, prezentowanych na uroczystościach zakończenia roku. Obecni wówczas goście, członkowie rodzin uczniów, reprezentowali krąg elity królestwa. W programach inscenizacji aktorzy i niektórzy widzowie opisani są z użyciem nazw piastowanych urzędów lub za pomocą form patronimicznych, wskazujących na funkcje sprawowane przez ich ojców. Szczególnie miejsce zarezerwowane jest dla uczniów z rodów senatorskich. Peryteksty *Otona* Konarskiego zawierają taką informację: „Aktorowie [...] dedykują Ichmościom panom, swoim in Collegio Privato kollegom”, po czym program wymienia m.in. Kaspra Lubomirskiego (syna Teodora, w tamtym czasie wojewody krakowskiego), Ludwika i Leonarda Pocijów (synów Aleksandra, wojewody trockiego) oraz Ignacego i Michała Świdzińskich (synów Stanisława, wojewody braclawskiego). Pokazuje to, że charakterystyczna dla teatru dworskiego hierarchia szlachetnie urodzonych wykonawców oraz widzów stanowiła ważny element przedstawień konwiktowych. Ewentualne inscenizacje galowe, jak ta w obecności królewiczów saskich, uwypuklały tylko tę cechę, czyniąc ze spektakli zakonnych wydarzenia dworskie par excellence.

Zwięzłe i wybiórcze prześledzenie losów aktorów obsadzanych w tragediach francuskich pokazuje, do jakiego stopnia dwór stanowił naturalne środowisko

<sup>46</sup> W. Kozłowska, *Teatr pijarski Stanisława Konarskiego (1744–1767)*, rozprawa doktorska UG, Gdańsk 1984, mps, sygn. III 33364/PD, s. 140.

ich życiowych aktywności. Występujący w roli Cynny w przekładzie Gordiana Steckiego i Stanisława Konarskiego Józef Pac (1736–1797) w późniejszym okresie stał się adresatem dedykacji dokonanej przez Niemcewicza przekładu powieści Claudine de Tencin *Le siège de Calais* (1792).<sup>47</sup> Prawdziwie dworską karierą – choć utrzymaną w rejestrze czarnej legendy – szczyścić się może natomiast inny aktor teatru Konarskiego, silnie związany z prezentowanym tam repertuarem francuskim. Jan Nepomucen Poniński (1735 – po 1782), syn wojewody poznańskiego (od 1738) i zarazem nowołacińskiego poety związanego z rodziną Augusta III, Antoniego Józefa (zm. 1742) oraz Salomei z Szembeków, obeznany był z życiem w centrach władzy. W Collegium Nobilium dał się poznać jako uzdolniony aktor, obsadzany w rolach wymagających szczególnego kunsztu: po pierwsze były to partie rozległe i skomplikowane (w kategoriach oskarowych nazywano je „pierwszoplanowymi”), po drugie wymagały często wcielania się w postaci kobiece. Wobec dyskusji towarzyszących wprowadzaniu przez Konarskiego „osób białołowskich”<sup>48</sup> do konwiktowego teatru, na barkach młodych aktorów występujących w podobnych rolach spoczywał symboliczny obowiązek obrony szerszych założeń pijarskiego teatru. Poniński wystąpił w roli Atalii (1752), Emilii (1753) i Don Guzmana w *Alzyrze* Voltaire’a (1754). Ucieleśnił więc emblematyczne figury złej monarchini, następnie – poddanej powodowanej żalem do cesarza i dążącej do jego zgładzenia, wreszcie – władcy oświeconego, przechodzącego skomplikowaną ewolucję, prowadzącą go do ucieleśnienia ideału chrześcijańskiej wielkoduszności. W późniejszym czasie Poniński stał się pisarzem politycznym oraz znanym przeciwnikiem Stanisława Augusta Poniatowskiego, podejmując płatną współpracę z ambasadorem Repninem. Pojawiał się na dworze Sanguszków<sup>49</sup>, a w latach sześćdziesiątych – w teatrze amatorskim na krakowskim dworze biskupa Sołtyka.<sup>50</sup> Następnie wyjechał do Petersburga, gdzie ślad po nim zaginął. W dokonywanych przez współczesnych opisach Ponińskiego podkreślane są stereotypowe cechy wiązane zarówno z aktorem, jak i z dworzaniem. Jak pisze Karl von Heyking:

Szlachetnej postaci, regularnych rysów, o głosie przyjemnym [...] szpikujący mowę pięknymi słowami, jak cnota, patriotyzm, bezinteresowność – takim był ten człowiek, którego bezgraniczna nikkczemność szła w parze z płomienną ambicją.<sup>51</sup>

Pamiętnikarz odnotowuje ponadto szczególną zdolność Ponińskiego do fabry-

<sup>47</sup> L. Żytkowicz, *Józef Pac*, „Polski Słownik Biograficzny”, Wrocław 1979, t. XXIV, s. 707.

<sup>48</sup> M. Mieszek, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim*, „Pamiętnik Literacki” 2013 nr 3, s. 119–143 (autorka zamieszcza bogatą bibliografię dotyczącą sporu o obecność postaci kobiecych na scenie szkolnej).

<sup>49</sup> K. Stasiewicz, *Aktywność kulturowa dworu księżnej Barbary z Duninów Sanguszkowej*, [w:] *Dwory magnackie...*, op. cit., s. 164.

<sup>50</sup> E. R., *Poniński Jan Nepomucen*, „Polski Słownik Biograficzny”, Wrocław 1983, t. XXVII, s. 532.

<sup>51</sup> K. H. Heyking, *Wspomnienia z ostatnich lat Polski i Kurlandii*, przekł. W. Zawadzki, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, Warszawa 1963, s. 82.

kowania „licznych historii, które rozpowszechniał z taką zręcznością i pozorami prawdy, że imponował swoim tupetem”.<sup>52</sup> Nie można zignorować faktu, że wspomniane przez von Heykinga „pozory prawdy” są przecież pojęciem wszechobecnym w klasycystycznej poetyce dramatu. Choć charakterystyka dotyczy działalności politycznej Ponińskiego, daje ona też pewne pojęcie o być może wyższym, niż się z reguły zakłada poziomie aktorstwa w teatrze Collegium Nobilium!

Lata sześćdziesiąte przynoszą jeszcze jeden przekład Racine’a – jest nim *Mitrydates* pióra Seweryna Rzewuskiego.<sup>53</sup> Krystyna Maksimowicz wiąże podjęcie pracy translatorskiej przez Rzewuskiego z okresem jego pobytu we Francji, a także z osobistą inspiracją ojca. Proponuje też ocenę przekładu: „Rzewuski stara się być wierny oryginałowi. Poważne ma tylko trudności ze zwięzłością języka francuskiego; mimo tego nie popadł w dłużyzny wymuszone wymogami rymów”.<sup>54</sup> Badaczka dopatruje się w rękopisie poprawek naniesionych (być może) ręką Wacława<sup>55</sup>, zwraca ponadto uwagę na potępienie tyranii jako cechy mogącej uzasadniać zainteresowanie Rzewuskich oryginalnym tekstem.<sup>56</sup> Wpisywałoby się to jasno w strategię tłumaczy tej epoki, konsekwentnie wybierających z twórczości Racine’a dzieła, gdzie miłość odgrywa mniejszą rolę niż polityka. W *Mitrydatesie* współcześni dopatrywali się próby rywalizacji Racine’a z rozstawnionym przez Corneille’a modelem tragedii heroiczej.

Ogólne opinie o przekładzie warto uzupełnić choć kilkoma cytatami z tego mało znanego, a niewątpliwie interesującego tekstu. Oto fragment wielkiej tyrady protagonisty z trzeciego aktu tragedii. Obciążony odium pokonanego dowódcy i króla, Mitrydates przedstawia synom swoją ucieczkę jako zabieg taktyczny:

Approchez, mes enfants. Enfin l’heure est venue Qu’il faut que mon secret éclate à votre vue.	Przybliżcie się synowie moi, czas przychodzi, że się wam o sekrecie moim wiedzieć godzi.
À mes nobles projets je vois tout conspirer.	W wielkich moich projektach wszystko się udaje,
Il ne me reste plus qu’à vous les déclarer.	abym wam ich wyjawiał – tego nie dostaje.
Je fuis, ainsi le veut la Fortune ennemie.	Uciekam, tak fortuna nieprzyjazna chciała.
Mais vous savez trop bien l’histoire de ma vie, x	Lecz widoczna wam dobrze historyja cała życia mego, żebyście mieli kiedy wierzyć,

<sup>52</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>53</sup> J. Racine – S. Rzewuski, *Mitrydat*, Archiwum Narodowe Wawel, sygn. Podh. I 113, s. 449–523.

<sup>54</sup> *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 673.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

<p>Pour croire que longtemps soigneux de me cacher J'attende en ces déserts qu'on me vienne chercher. x La guerre a ses faveurs, ainsi que ses disgrâces. Déjà plus d'une fois retournant sur mes traces,</p>	<p>że się kryjąc czas długi, miałbym na to mierzyć i czekać, żeby mię w tej szukano pustyni.  Wojna różne odmiany zawsze z ludźmi czyni, wojna ma swoje szczęścia, ma nieszczęścia swoje. Jużem się kilka razy wrócił w szlady moje,</p>
<p>Tandis que l'ennemi par ma fuite trompé x  x  Tenait après son char un vain peuple occupé, Et gravant en airain ses frères avantages</p>	<p>kiedy tymczasem moją ucieczką zwiedziony nieprzyjaciel jakby wziął świat cały w swe szpony, jakby się nikt przed jego nie mógł oprzeć męstwem pociągał głupich ludzi za swoim zwycięstwem, mając na miedzi płonne zdobyczy wyryte</p>
<p>De mes États conquis enchaînait les images, Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,</p>	<p>pokazował z obrazów państwa me podbite. Widział Bosfor, jakom się gotował i krzątał,</p>
<p>Ramener la terreur du fond de ses marais,</p>	<p>jakom się, wiodąc wojsko, z bagien tych wyplątał,</p>
<p>Et chassant les Romains de l'Asie étonnée Renverser en un jour l'ouvrage d'une année. (Racine, <i>Mithridate</i>, w. 755–772)</p>	<p>goniąc Rzymian z całej ich Azji wyzułem, dzieło roku całego w jednym dniu zepsułem  (Rkps, Podh. I 113, s. 481)</p>

W przywołanym fragmencie na uwagę zasługuje szczególne rozwiązanie techniczne, polegające na urozmaiceniu wersów dodanych „dla rymu” ozdobami dyskursu, z uwzględnieniem figury *conduplicatio*. Dzieje się tak w przekładzie wersu 763 rozwiniętego do dwóch zdań, opartych na powtórzeniu tego samego podmiotu („Wojna różne odmiany zawsze z ludźmi czyni, / wojna ma swoje szczęścia, ma nieszczęścia swoje”) oraz w dystychu umieszczonym między wersami 765 i 766 oryginału: „nieprzyjaciel jakby wziął świat cały w swe szpony, / jakby się nikt przed jego nie mógł oprzeć męstwem”. Nadaje to tym swoistym poetyckim protezom – wprowadzonym przecież dla ułatwienia sobie poetyckiej roboty – retorycznego blasku, integrując je z pozostałymi częściami kunsztownego dyskursu. W zabiegu tym dopatrywać się można wręcz pewnego zamysłu

strategicznego, polegającego na tak umiejętnym opracowaniu dodanych wersów, by nie zwracały one uwagi podejrzliwego czytelnika, czy słuchacza – tłumacz posługuje się więc metodą dywersji, dokładnie tak jak jego królewski bohater. Zauważmy mimochodem, że z przekładu znika wzmianka o wozie tryumfalnym, osłabiona zostaje też opozycja między kruchością rzymskich przewag, a metalem użytym dla ich upamiętnienia („Et gravant en airain ses frêles avantages”, w. 767), choć już kolejne zdanie przenosi do polszczyzny lakoniczną i zarazem ironiczną konkluzję tej części wypowiedzi: „pokazował z obrazów państwa me podbite” („De mes États conquis enchaînait les images“).

Podobne zabiegi zaobserwować można w dalszej części mowy:

Wszędzie jest imię rzymskie wyzwiskiem, jak gore  
 dotąd nędzny kraj tamten, cały w ogniach, które  
 umierająca wolność wznieciła. Książęta,  
 wiedźcie o tym, że lubo Rzym nas kuje w pęta,  
 przecież ten ciężar kajdan nie same obciąża  
 odległe państwa, i Rzym sam się w nim pogrąża.  
 Gdy widzisz Rzymie, masz nienawiści tak srogich tak wiele,  
 synowie twoi, twoi są nieprzyjaciele  
 najwięksi, w domu ich masz, piastujesz na łonie.  
 Ach, jeżeli mógł przedtym ku swojej obronie  
 wysadzić za swojego obrońce Spartaka,  
 ginącego dla cudzej uciechy junaka,  
 jednego niewolnika, jednego szermierza,  
 gdy się i rozbójnikom w potrzebie powierza  
 i z takimi wodzami wiązać się im każe,  
 byle się mścili za nich, jakaż się pokaże  
 szlachetna w nich odwaga, z jak ochotną miną  
 będą się więc ubiegać, kiedy się rozwiną  
 sławne chorągwie króla, całe lat czterdzieści  
 zwycięscy, który idąc aż od Cyra, mieści  
 przodków swych, między jego przodkami wielkimi  
 (Podh. I 113, s. 483).

Rozwinięta została uwaga dotycząca wewnętrznej opozycji w Rzymie. Jak widać, Rzewuski odbiega tu od tekstu Racine’a, wzmiankującego tylko wrogów ukrytych wśród sąsiadów imperium. Podsumowując pracę poety nad utworem francuskim, stwierdzić należy, iż oświeceniowy magnat w sposób wyraźny przedłużył strategię translatorską Jana Andrzeja i Stanisława Morsztynów, cechującą się skłonnością do (częstych) wydłużeń i (rzadszych) skrótów. W porównaniu z wersją Jabłonowskiego widoczny jest tutaj rozwój osiemnastowiecznego języka poetyckiego. W odróżnieniu od starszego tłumacza, Rzewuski nie ma problemu z zachowaniem jasności tekstu.

Uwagi o przekładach uzupełnić można krótką wzmianką o losach siedemnastowiecznej francuskiej książki teatralnej w polskich kolekcjach szlacheckich. Nawet jeśli część tłumaczy miała okazję zobaczyć utwory Corneille'a i Racine'a na scenie, do podjęcia prób translatorskich konieczne było posiadanie druku. W tej sytuacji warto odnotować obecność dzieł siedemnastowiecznych tragediopisarzy w księgozbiorach królewicza Konstantego Władysława Sobieskiego<sup>57</sup> (który przedłużył w tym względzie tradycję zapoczątkowaną przez ojca<sup>58</sup>) oraz w kolekcji Radziwiłłów w Nieświeżu<sup>59</sup>, a także wspomnieć o wczesnym egzemplarzu komedii Molière'a, należącym do wojewodziny smoleńskiej Doroty Tarłówny.<sup>60</sup> Publikacje te stanowią materialny znak stosunkowo wczesnego zainteresowania francuskim dramatem w Polsce.

## 2. OKRES STANISŁAWOWSKI

W historii polskich przekładów tragedii Corneille'a i Racine'a – i szerzej, w historii rodzimej recepcji tych autorów – dojście do władzy Stanisława Augusta Poniatowskiego nie wyznacza cezury. Dotyczy to zarówno powołanego w 1765 Teatru Narodowego (gdzie – co stanowi fakt znany – tragedia nie pojawi się aż do początku lat dziewięćdziesiątych<sup>61</sup>), jak i teatrów dworskich. W tych ostatnich, podobnie jak wcześniej, dzieła francuskich tragediopisarzy wystawiano w oryginalnych.<sup>62</sup> Teksty stanowiły też przedmiot udokumentowanych lektur.<sup>63</sup>

Na scenie konwiktowej, będącej – jak wspomniałem – przestrzenią spotkania kolegium i dworu, liczne polskojęzyczne spektakle odgrywane z różnych okazji w obecności króla opierały się na dawniejszych przekładach pijarskich. Inscenizacjom *Cynny* (w 1765) i *Joasa* (wg *Athalie* Racine'a w 1766) towarzyszyły prologi i epilogi zawierające bezpośrednie nawiązania do monarchy oraz wskazujące

<sup>57</sup> E. Różycki, *O księgozbiornie Sobieskich (na podstawie inwentarzy bibliotek króla Jana III oraz królewicza Konstantego Władysława)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2008, s. 290–314.

<sup>58</sup> Dzieła Molière'a oraz wydanie *Fedry* Racine'a z roku premiery (1677) pt. *Phèdre et Hippolyte* [w:] *Katalog Księżek biblioteki Króla Jana III Sobieskiego. Catalogue des livres de la bibliothèque du Roy Jean III Sobieski*, Kraków–Warszawa 1879, s. 67, 71.

<sup>59</sup> Molière, *Les œuvres*, Utrecht 1713 (z eklibrisem *Ex Bibliotheca dicali Radivilla na Nesvisiensi* sygn. BUW 17.2.14.12).

<sup>60</sup> *Les œuvres de Molière*, t. 4, Paris 1682 (egzemplarz: BN: XVII.3.18110 proveniencja: „Biblioteka Ordynacji Krasieńskich: od JmP Wojewodzica Smoleńska Dorothea Tarłówna”).

<sup>61</sup> M. Dębowski, „*Meropa*”. *Pierwsza tragedia klasyczna w Teatrze Narodowym*, „Przegląd Humanistyczny” 1984 nr 3.

<sup>62</sup> Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, op.cit., s. 295.

<sup>63</sup> Zob. Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego oświecenia*, Wrocław, 1968, s. 152. W zestawieniu Richardsona i Racine'a, Izabela Garońska-Meler widzi, niewątpliwie słusznie, dowód na utrzymywanie się w polskim oświeceniu mitu „czulego Racine'a”. I. Gawrońska-Meler, *Kobieca dusza, czułość serca i sentymenty: o polskim oświeceniowym czytaniu tragedii Jeana Racine'a*, rozprawa doktorska UG, Gdańsk, 2010, Biblioteka UG, sygn. 894101/PD.



na paralelizm losów króla oraz historii protagonistów francuskich dramatów.<sup>64</sup> W pierwszych latach stanisławowskich pijarzy dokonują, jak widać, wysiłku wrpęgnięcia tragedii w panegirystyczną prezentację monarchii i osoby monarchy. Jest to gest, który niemal dokładnie sto lat później odtwarza zarys projektu Jana Andrzeja Morsztyna nakreślony w *Prologu Cyda*. Gdyby konsekwentnie zrealizowano ten zamysł, tragedia francuska odegrałaby w Polsce taką samą rolę, jak niektóre, szczególnie elitarne, inicjatywy dramatopisarskie w kręgu Ludwika XIII i XIV. Nie jest to zapewne przypadek, biorąc pod uwagę fakt, że zarówno Morsztyn jak i Konarski, poza inspiracjami literackimi, czerpali z Francji część swoich idei politycznych. W przypadku Konarskiego paralelizm jest tym silniejszy, że zestawienie Stanisława Augusta Poniatowskiego z Oktawianem Augustem odzwierciedla strategię przyjętą wcześniej przez Perraulta w odniesieniu do króla z dynastii Burbonów.<sup>65</sup>

Dworskie dzieje tragedii Racine'a i (w znacznie mniejszym stopniu) Corneille'a w czasach stanisławowskich stanowią dość dobrze opisany wątek historii dramatu i teatru osiemnastowiecznego. Z tego względu poświęcę im nieco mniej miejsca niż wspomnianym wcześniej przekładom z czasów saskich. Nie ulega wątpliwości, że mecenas króla oraz kulturowe zainteresowania magnaterii i szlachty stanowiły w tych czasach podstawowy impuls dla rozwijania polskiej tradycji spolszczeń tragedii francuskiej: dzieła reprezentujące ten gatunek były przecież długo nieobecne na scenie publicznej, natomiast teatry konwiktowe traciły swoją kulturową rolę.

Pierwsza ze znanych inicjatyw prowadzących do stworzenia nowej fali przekładów tragedii Racine'a w czasach stanisławowskich ujrzała światło dzienne dopiero w roku 1773 w środowisku królewskim. Zdaniem Edmunda Rabowicza to sam monarcha skłonił Trembeckiego do podjęcia prac nad przekładem *Andromachy*. Doszło do tego w ramach konkursu na utwór historyczny rozpisanego przez Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz w związku z działalnością antreprzyży Augusta Sułkowskiego.<sup>66</sup> Jak wiadomo z różnych opracowań, przekład przejęty został następnie przez Węgierskiego, a ukończył go Mier, drukując i wystawiając pod własnym nazwiskiem w latach dwudziestych XIX wieku. Z punktu widzenia wspomnianej już roli tragedii w propagowaniu monarchii, zachęcanie Trembeckiego do podjęcia przekładu *Andromachy* postrzegane być może jako testowanie przez króla ewentualnych korzyści spolszczania dzieł francuskich tragiczków przez poetę dworskiego. Komentując losy tragedii francuskiej w kręgu Stanisława Au-

<sup>64</sup> *Prolog tragedii Atalii, w Collegium Nobilium Warszawskim Scholarum Piarum, R.P. 1766 reprezentowanej. Do Najjaśniejszego Pana*, zob: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami. Tom 1: źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 428; W. Kozłowska, op.cit., s. 207–208.

<sup>65</sup> Ch. Perrault, *Le Siècle de Louis Le Grand. Poème*, Paris 1687, s. 3: „Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste, / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste” (I porównać można, bez lęku przed niesprawiedliwością, / stulecie Ludwika z pięknym stuleciem Augusta – przekł. M. B.).

<sup>66</sup> E. Rabowicz, *Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965, s. 283–284.

gusta stwierdzić należy, iż zainicjowany przez pijarów i podjęty przez Trembeckiego projekt włączenia dzieł Racine'a i Corneille'a w propagowanie pochlebnego wizerunku monarchy – tak samo jak wcześniej idea Morsztyna – nie został zrealizowany. Jak wiadomo, środowisko królewskie posługiwało się innymi formami literackimi w służbie przekazu propagandowego.

Nie wiadomo natomiast, czy praca Trembeckiego i Węgierskiego miała wpływ na powstanie kolejnego spolszczenia tragedii Racine'a, *Fedry* w przekładzie Wojciecha Turskiego. Utwór uzyskał znaczny rozgłos, m.in. dzięki anonimowej publikacji u Michała Grölla łatwo dostępnej również i dzisiaj.<sup>67</sup> Swoje miejsce w historii literatury zawdzięcza tyleż sławie francuskiego pierwowzoru, co bogatej biografii swojego twórcy, bohatera hasła w tomie *Pisarze polskiego oświecenia*. Związki *Fedry* Turskiego z teatrem przedstawione zostały z kolei w pracach Karyny Wierzbickiej-Michalskiej. Badaczka przytacza historię przygotowań do premiery przekładu w teatrze księżnej de Nassau, dodając, że skończyły się one udokumentowaną deklamacją (co może wskazywać na brak inscenizacji).<sup>68</sup> W młodości Turski nawiązał relacje z Kazimierzem Poniatowskim, którego protekcja doprowadziła go do uzyskania tytułu królewskiego szambelana. Krystyna Maksimowicz sugeruje ponadto, że to być może inspiracja Poniatowskiego legła u podstaw podjęcia przekładu *Fedry*.<sup>69</sup> O tym, jak ważnym argumentem była dworska kariera tekstu, świadczy fakt, iż wzmianka o deklamacji utworu w kręgu arystokratycznym zamieszczona została na stronie tytułowej druku. Dopatrywać się w tym można świadomej strategii promocyjnej, odtwarzającej zasadę, która ponad sto lat wcześniej sprawdziła się w przypadku *Cyda* w przekładzie Morsztyna oraz (w samej Francji) w przypadku *Andromachy* w jej oryginalnym kształcie.<sup>70</sup> Zarazem jednak brak wzmianek o inscenizacjach przekładu Turskiego wskazywałby na zmarnowaną szansę teatralnej recepcji tej tragedii w czasach, gdy zarówno jej poetyka jak i temat wpisywały się silniej w aktualne gusta epoki. Kiedy dzieło pojawi się na scenach publicznych w latach dwudziestych XIX wieku, zabrzmi już anachronicznie.

To, co w XVII wieku stanowiło w Polsce przypadki izolowane, w czasach stanisławowskich staje się regułą: tragedia na trwałe przyciąga uwagę arystokracji, stając się gatunkiem literackim postrzeganym jako szczególnie odpowiedni dla wyrażania intelektualnych zainteresowań tej warstwy społecznej. Stanowi to silny argument przeciwko powracającej wciąż gdzieś tezie o rzekomym organicznym związku francuskiego klasycyzmu z absolutyzmem. Zaznaczyć

<sup>67</sup> *Fedra, tragedia przetłumaczona, w Warszawie 1787*; por. [europeana.eu/portal/pl/record/92033/BibliographicResource\\_3000053593341.html](http://europeana.eu/portal/pl/record/92033/BibliographicResource_3000053593341.html)

<sup>68</sup> K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, op. cit., s. 295.

<sup>69</sup> *Pisarze polskiego oświecenia*, op. cit., t. 2, s. 699.

<sup>70</sup> Zgodnie z legendą kultywowaną przez samego Racine'a, w dyskusjach nad kształtem tragedii miała wziąć udział szwagierka Ludwika XIV, Henryka Anna Stuart. Zob. *Épître dédicatoire. À Madame*, [w:] J. Racine, *Œuvres*, éd. P. Mesnard, Paris 1865, s. 31.

również należy, że przy okazji powstałych w kręgu dworskim przekładów *Andromachy* i *Fedry* dochodzi do istotnej korekty postrzegania francuskiej tragedii, objawiającej się znaczącą zmianą źródeł inspiracji. W przeciwieństwie do epoki saskiej, gdzie zaznaczała się wyraźna nieufność wobec tragedii Racine'a o tematyce miłosnej, w czasach stanisławowskich uwagę przyciągają zwłaszcza dzieła, których intryga oparta jest na wątkach erotycznych. Nie ma już mowy o kryterium zgodności z tym, co Stanisław Pigoń określił jako „męski” świat tragedii szkolnej.<sup>71</sup> Tragedia Racine'a w polskiej recepcji podejmuje eksplorację tego, co Izabela Gawrońska-Meler nazwała „czułością serca”.<sup>72</sup> Asocjacja z kobiecością jeszcze długo towarzyszyć będzie francuskiemu autorowi. Zjawisko to idzie w parze ze wzrostem prestiżu Racine'a w stosunku do Corneille'a. Swoje odzwierciedlenie znajdują tu z kolei tezy krytyki francuskiej, której reprezentanci coraz częściej przypisują młodszemu z dwóch dramaturgów status poety wzorcowego z punktu widzenia czystości języka i formy poetyckiej.<sup>73</sup>

Znanym epizodem w historii polskiej recepcji francuskiej tragedii klasycystycznej są inicjatywy Izabelli Czartoryskiej związane zwłaszcza z postacią i twórczością Racine'a. Badania poświęcone działalności ośrodka puławskiego szczegółowo przybliżają okoliczności wzniesienia obelisku upamiętniającego nazwiska poetów ważnych dla Czartoryskiej. Monument ten wpisuje się w ogólne założenia pałacowo-parkowego zespołu.<sup>74</sup> Racine znajduje na nim swoje miejsce obok Pope'a, Milтона, Junga, Sterna, Shakespeare'a i Rousseau.<sup>75</sup> Na uwagę zasługuje eklektyzm gustów arystokratki, której zainteresowania obejmują zarówno autorów klasycznych jak i poetów przeciwstawiających się poetyce ukształtowanej przez siedemnastowieczną Francję. W kręgu Izabelli Czartoryskiej tragedie Racine'a tłumaczył Jan Maksymilian Fredro (*Andromacha*, *Brytanik*, *Fedra*) i Julian Ursyn Niemcewicz (*Atalia*). Ich próby wpisują się w ogólniejszy zwrot ku tragedii widoczny w kręgu puławskim za sprawą głośnej inscenizacji na scenie dworskiej *Matki Spartanki* (1786) Franciszka Dionizego Książnika z muzyką Wincentego Lessla. Przekłady Jana Maksymiliana Fredro zaginęły. Ściśle związany z Czartoryskimi Niemcewicz przetłumaczył z kolei *Atalię*, lecz przekład powstał w Pietropawłowsku, podczas uwięzienia poety po Insurekcji Kościuszkowskiej.<sup>76</sup> Innym więziennym przekładem Racine'a pochodzącym z tej epoki jest *Fedra* pióra Franciszka Ksawerego Chomińskiego. Oba teksty

<sup>71</sup> S. Pigoń, *Z dziejów dawnego teatru szkolnego*, „Pamiętnik Literacki” 1952 nr 1–2, s. 293.

<sup>72</sup> I. Gawrońska-Meler, op. cit.; eadem, *Czułość serca, kobieca dusza i sentymenty – czyżby Racine po polsku?*, [w:] *W stronę Francji...*, Warszawa 2007, s. 226–229.

<sup>73</sup> G. Siouffi, *Les tragédies comme représentation de la langue française, Jean Racine 1699–1999*, red. G. Declercq, M. Rosellini, Paris 2003.

<sup>74</sup> M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 171–173.

<sup>75</sup> A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska: polskość i europejskość*, Lublin 1988, s. 82.

<sup>76</sup> Okoliczności powstania tego przekładu na podstawie źródeł najpełniej odtwarza: Izabela Gawrońska-Meler, *Kobieca dusza, czułość, serca i sentymenty...*, op. cit., s. 103–112.

ogłoszone zostały później drukiem – *Atalia* w roku 1803, *Fedra* dopiero w 1818. Omówionym inicjatywom związanym z przekładem dzieł francuskich towarzyszą – tak jak w czasach saskich – inscenizacje w oryginale. Ten sam théâtre de société, który rozpoczął przygotowania do spektaklu *Fedry* w przekładzie Turckiego, począwszy od zimy 1783 wystawiał po francusku dzieła Racine’a: poza komedią *Les plaideurs* pokazano tu *Brytanika* z udziałem księżnej de Nassau i pod reżyserską opieką jej męża (20 i 24 stycznia 1785).<sup>77</sup>

Istotnym, a mniej opisanym wątkiem dworskiej kariery tragedii Corneille’a i Racine’a w Polsce czasów stanisławowskich jest obieg rękopiśmienny. Zjawisko to wpisuje się w spektrum tzw. staropolskiej kultury rękopisu. Wielką rolę odgrywają tu zbiory typu *silva rerum* i kopiariusze, których czasem bardziej, czasem mniej staranna redakcja i przechowywanie świadczyło o szacunku, jakim otaczano odręczny zapis literatury. Obecność manuskryptu Niemcewiczowskiej *Atalii* w Bibliotece Kórnickiej<sup>78</sup> jest symptomatyczna. Zgodnie z notą inwentarzową, przekaz ofiarowany został przez samego autora. W sytuacji, gdy utwór ukazał się drukiem niecałe sześć lat po powstaniu, gest ten świadczy o nadaniu manuskryptowi, pamiątce z petersburskiego więzienia, rangi relikwii z czasów męczeństwa. Jak widzimy, odręczny zapis przekładu obcej tragedii stać się może centrum swego rodzaju inscenizacji o zabarwieniu zarazem osobistym, jak i patriotycznym, czemu sprzyjał zapewne rosnący kult Tadeusza Kościuszki. Dworska kariera tekstu dramatycznego nie wymaga więc, jak widać, wykonania scenicznego – sam manuskrypt ulec tu może swego rodzaju teatralizacji.

Ciekawym świadectwem relacji oświeceniowej kultury rękopiśmiennej z praktyką translacji siedemnastowiecznej tragedii francuskiej jest literacka praca Stanisława Wodzickiego.<sup>79</sup> Zamieszczony w zbiorze zatytułowanym *Zabawki*<sup>80</sup> urywek przekładu *Cynny* (fragment monologu Augusta z drugiego aktu tragedii, odpowiadający wersom 357–391 oryginału) opatrzony został datą 1781. Z jednej strony, adept sztuki pisarskiej pozwala sobie na struktury, które w poezji czasów stanisławowskich uznać należy za zdezaktualizowane (para rymowa: „i ta / nabyta”), z drugiej strony wykazuje się autokrytycyzmem: jeden z passusów poprawiany był aż pięciokrotnie, a zapis odzwierciedla wahania tłumacza, który w wariancie piątym powtarza wariant pierwszy i trzeci:

(Chciałem korony Żądałem berła Chciałem korony Pragnałem) Chciałem korony i siedzę na tronie;

Wodzicki oddaje fragment *Cynny* jedenastozgłoskowcem, zrywając w ten sposób z konwencją ustaloną już w wieku XVII, gdy regularny aleksandryn –

<sup>77</sup> K. Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, Wrocław 1967.

<sup>78</sup> Biblioteka Kórnicka, rkps, sygn. 480.

<sup>79</sup> Polityk i pisarz (1764–1843).

<sup>80</sup> Biblioteka Jagiellońska, rkps, sygn. 7242 III.

stosowany w tragedii francuskiej niemal bez wyjątku (jeśli nie liczyć krótkich wstawek lirycznych, takich jak wypowiedzi wyroczni, czytane na głos listy, czy stance, bardzo już rzadkie w dziełach z drugiej połowy stulecia) – przekładany jest na język polski za pomocą trzynastozgłoskowca.<sup>81</sup> W kontekście całej rodzimej tradycji przekładów Corneille’a i Racine’a, decyzję Wodzickiego uznać można za ewenement godny uwagi (przynajmniej do czasów Wyspiańskiego, którego *Cyd* oparty jest na kombinacji wersów różnej długości, w tym tak krótkich jak siedmiozgłoskowce).<sup>82</sup>

### 3. OKRES POSTANISŁAWOWSKI

W okresie postanisławowskim część starszych środowisk kulturotwórczych zachowała swoje wpływy, choć działalność wielu centrów intelektualnych poniosła skutki procesów politycznych właściwych dla Polski po trzecim rozbiore. Dotyczy to również ośrodków arystokratycznych: zniknął dwór królewski, Izabela Czartoryska kontynuowała, a w niektórych zakresach rozbudowała zakres aktywności związanych z rozpowszechnianiem i tworzeniem literatury w Puławach. Jak pisze Ludwik Dębicki: „Właściwa epoka puławska rozpoczyna się dopiero po zniszczeniach 1794 roku”<sup>83</sup>, wobec zerwania komunikacji między Warszawą a Krakowem. Zainteresowania Izabelli Czartoryskiej francuskimi tragediami XVII wieku znajdują materialny wyraz w intensywnej działalności kolekcjonerskiej (tym razem swoje miejsce znalazł w niej Corneille, uhonorowany – obok Molière’a, Boileau i La Fontaine’a – portretem w Domku Gotyckim).<sup>84</sup>

Poza publikacjami o charakterze bibliograficzno-biograficznym, przemiany życia literackiego w pierwszych dekadach XIX stulecia – w tym również kwestie przekładu tragedii francuskich – stały się przedmiotem opracowań m.in. Piotra Żbikowskiego<sup>85</sup>, Ryszarda Przybylskiego<sup>86</sup>, Tomasza Pokrzywniaka<sup>87</sup> i Eugeniusza Czaplejewicza<sup>88</sup>, a w czasach najnowszych – Jolanty Kowal<sup>89</sup> oraz Moniki

<sup>81</sup> Por. B. Judkowiak, op. cit., s. 111–112.

<sup>82</sup> Jedenastozgłoskowiec jest też wierszem zastosowanym w 1822 przez Korzeniowskiego w *Klarze*, „poemacie dramatycznym”, zrywającym z poetyką klasycyzmu, por. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, Wrocław 1988, s. LXXI.

<sup>83</sup> L. Dębicki, *Puławy...*, t. 1, Lwów 1887 s. 213.

<sup>84</sup> A. Aleksandrowicz, *Izabela...*, op. cit., s. 332–353.

<sup>85</sup> P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski: zarys problematyki*, Warszawa 1999.

<sup>86</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

<sup>87</sup> T. Pokrzywniak, *Tłumaczenia z literatur obcych w recenzjach prasowych początków XIX wieku. Na przykładzie „Nowego Pamiętnika Warszawskiego” i „Pamiętnika Warszawskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 1, s. 49–80.

<sup>88</sup> E. Czaplejewicz, *Euzebiusz Słowacki na autostradzie czasu: (szkic do portretu teoretyka i tłumacza)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2000 z. 40.

<sup>89</sup> J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1930)*, Rzeszów 2017.

Stankiewicz-Kopeć.<sup>90</sup> Wszyscy ci badacze i badaczki z konieczności często przywołują przykłady konkretnych tłumaczeń tragedii Corneille’a i Racine’a, odtwarzając niekiedy losy tych utworów (trudne do prześledzenia z uwagi na fakt, że często stanowiły one prace literackie autorów zapomnianych). Proponując syntetyczne ujęcie tradycji spolszczeń Corneille’a i Racine’a odwołam się do ich ustaleń, uzupełniając je o wnioski stanowiące rezultat własnych badań.

Za istotny trop w kontekście analizowanej problematyki uznać można to, że część pojawiających się w omawianej epoce nowych centrów życia intelektualnego (takich jak Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Uniwersytet Warszawski, Liceum Krzemienieckie) skupiło wokół siebie postaci związane wcześniej z dworami królewskim i magnackimi epoki przedrozbiorowej. Byli to ludzie ukształtowani przez atmosferę arystokratycznych siedzib i ośrodków władzy, co odcisnęło pewne piętno na sposobie funkcjonowania instytucji, które zasilili. Stwierdzić ponadto należy, że granice między instytucjami życia publicznego epoki porobiorowej a wciąż wpływowymi centrami arystokratycznymi okazują się porowate. Również i porobiorowa arystokracja zachowała swoje wpływy w rządzie, w teatrach, w prasie. Zaznacza się to wyraźnie w historii polskich przekładów tragedii francuskiej.

Wymownym przykładem tego zjawiska jest działalność Ludwika Osieńskiego, w latach 1804–1814 sekretarza Towarzystwa (należącego doń od 1801), ponadto dyrektora Sceny Narodowej (od 1814) oraz profesora Uniwersytetu (od 1818). W swoich przedsięwzięciach Osieński odwoływał się do udziału arystokracji, o czym świadczy zaangażowanie rodziny Sołtyków (zasłużonej zarazem dla powstania Towarzystwa Przyjaciół Nauk<sup>91</sup>) w amatorską prapremierę *Horacjuszów* Corneille’a, wystawionych nieco ponad pół roku przed inscenizacją na scenie narodowej w 1802. Przedstawienie było dobroczynne, stanowiło też wydarzenie kulturalne związane z rozwojem polskiej literatury dramatycznej, a nawet – ze względu na treść utworu – mogło jawić się jako manifestacja patriotyczna. Wyjaśnia to prawdopodobnie szczególną przychylność rodziny Sołtyków, należącej w stolicy pierwszych lat XIX wieku do elity osób zaangażowanych w troskę o kulturę narodową. Jak pisze Aleksander Kraushar, Stanisław Sołtyk „popierał gorliwie teatr polski, starając się przeciwdziałać prądom francuszczyzny, które z salonów pani de Vauban, spod Blachy, ogarniając kosmopolityczne koła arystokracji, znajdowały ujście w teatrach amatorskich i piknikach, naśladowujących obyczaje nadsekwańskie”.<sup>92</sup> Opis ten z pewnością jest przesadzony, o czym świadczy m.in. omawiana tutaj inscenizacja tragedii Corneille’a, zarazem jednak podkreślić

<sup>90</sup> M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.

<sup>91</sup> M. Czeppe, E. Orman-Michta, *Sołtyk, Stanisław*, „Polski Słownik Biograficzny”, Wrocław 2000–2001, t. XL, s. 429.

<sup>92</sup> A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych*, ks. 1, *Czasy pruskie: 1800–1807*, Lwów 1900, s. 119.

należy, że sprzeciw wobec obcej literatury nie musiał obejmować adaptacji na język polski. Udział Anny z Sapiehów Sołtykowej (żony Stanisława) w inscenizacji *Horacjuszów* szczególnie dobitnie podkreślony został również w pochodzącej z roku 1802 edycji przekładu Osińskiego:

Wiem dobrze, że wiele winienem autorowi mojemu, wiele doskonałości aktorów, a zapewne najwięcej świętości zamiaru, w którym ta sztuka grana była. J[aśnie] W[ielmożna] Sołtykowa, pani która jest ozdobą płci swojej sama zaszczyliła scenę polską, grając doskonale rolę Sabiny i niczego nie oszczędziła, aby to dzieło wystawione było w sposobie godnym oświeconej publiczności.<sup>93</sup>

Panegiryczny język opisu przymiotów arystokratki przywodzi na myśl – w zupełnie innym kontekście politycznym i społecznym – pochwały Tomasza Aleksandrowicza pod adresem Anny z Rzewuskich Humieckiej. Zamieszczenie ich na czele publikacji stanowi zarazem wyrazistą decyzję edytorską: to wymowna rekomendacja utworu, wyróżniająca spolszczenie francuskiej tragedii w morzu teatralnych inicjatyw Warszawy poprzez jednoznaczne umieszczenie jej pod patronatem elity społecznej. Praca Osińskiego nad dziełem Corneille'a wpisuje się zatem w porządek działań usytuowanych na styku kultury dworskiej i nowych, porozbiorowych instytucji. Wydaje się to tym bardziej istotne, że *Horacjusze* to jedyna adaptacja Corneille'a pióra Osińskiego opublikowana w całości za życia poety i to, co więcej, w formie autonomicznego tomu. Tłumacz, unikający druku swoich utworów – być może z troski o interesy teatrów, w których je wystawiano – tym razem zdecydował się na ogłoszenie tekstu przed jego premierą w teatrze publicznym. Odnajdujemy tutaj mechanizm znany od czasów *Andromachy* – podkreślona w przedmowie dramatu dworskość funkcjonuje jako chwyt reklamowy, rękojmia jakości tekstu nieznanego jeszcze szerszej publiczności.

Juliusz Falkowski sygnalizuje wystawienie dwóch scen *Atalii* przez księżną Michałową Lubomirską w 1801.<sup>94</sup> Innego przykładu amatorskiej inscenizacji tragedii francuskiej w czasach porozbiorowych dostarcza *Fedra* w przekładzie Chomińskiego. O tym fakcie informuje nas strona tytułowa późniejszego druku. Czytamy tam: „w roku 1807 na Teatrze Narodowym Wileńskim wystawiona przez osoby składające Towarzystwo Dobroczyńności Wileńskie”.<sup>95</sup> Henryk Cepnik wzmiankuje wystawienie tej tragedii w 1808 z udziałem hrabiny Wiktorii Choiseul de Gouffier z domu Potockiej. Było to przedstawienie amatorskie, odegrane na scenie publicznej – takie i podobne im działania traktowane były jako uzupeł-

<sup>93</sup> *Horacjusze, tragedia Piotra Kornela przekładania Ludwika Osińskiego*, Warszawa 1802.

<sup>94</sup> J. Falkowski, *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, Poznań 1877, t. 1 s. 193–194, za: L. Simon, *Widowiska amatorskie w Warszawie w pierwszych trzech dziesięcioleciach wieku XIX*, „Scena Polska” 1931 nr 14, s. 14: „W salonie swym urządziła była mały teatr, którego załoga i draperie wkoło sceny były z tureckich szalów”.

<sup>95</sup> J. Racine, *Fedra, tragedia w roku 1677 przez Racina napisana, w roku 1801 przez zeszłego Xawiera Chomińskiego wojewodę mściławskiego na język polski przełożona, a w roku 1807 na Teatrze Narodowym Wileńskim wystawiona przez osoby składające Towarzystwo Dobroczynne Wileńskie*, Warszawa 1818.

nienie regularnej działalności arystokratycznych teatrów prywatnych.<sup>96</sup> Monika Stankiewicz-Kopeć wspomina o lekturze *Fedry* w przekładzie Chomińskiego w domu Chodźków<sup>97</sup>, natomiast Jolanta Kowal opisuje prezentację świeżo wydanej edycji *Bereniki* w tłumaczeniu Jana Ignacego Molla<sup>98</sup> podczas obiadu u hrabiny Mostowskiej<sup>99</sup>, która była zresztą także adresatką dedykacji przekładu *Cynny* autorstwa Franciszka Godlewskiego.<sup>100</sup> W kręgu Platerów i Zyberków obracali się tacy tłumacze klasycystycznej tragedii francuskiej jak (związani z Liceum Krzemienieckim) Tymon Zaborowski, Karol Sienkiewicz (w latach 1813–1816 sekretarz Filipa Platara) oraz wspomniany Jan Ignacy Moll. Bogatą aktywność towarzyską wykazywał Michał Wyszkowski, wydawca rękopiśmiennej gazety „Rozrywki Wieczorne”. O miejscu przekładu tragedii francuskiej w tym środowisku świadczy uwaga Krystyny Lacha-Szyrmy zamieszczona we wstępie do *Poezji* Wyszkowskiego: „Był czas, kiedy zbierało w celu tłumaczenia najlepszych tragedj z trzech wzmiankowanych autorów francuskich, aby nimi literaturę polską wzbogacić”.<sup>101</sup> Mierzenie się z dziełami francuskich klasyków jawiło się jako rodzaj ambitnej towarzyskiej rozrywki.

Niezwykle istotny przykład interferencji między tradycją dworską a instytucjami Polski porzbirowej przynosi działalność recenzencka Iksów, do których należał m.in. wspomniany Wyszkowski. Dawne związki z dworem oraz aktualne arystokratyczne koneksje stanowiły ważny element profilu intelektualnego tej grupy krytyków. Od czasów publikacji Henryka Biegeleisena<sup>102</sup>, poprzez edycję recenzji towarzystwa dokonaną przez Jacka Lipińskiego<sup>103</sup> i Piotra Żbikowskiego, po nowsze prace Zbigniewa Przychodniaka<sup>104</sup> i Marka Dębowskiego<sup>105</sup> zmieniają się niuanse oceny wkładu Iksów w kulturę polską. Choć osłabieniu ulega zapewne polityczny ton, słyszalny u Lipińskiego (gdym powołując się na Stefana Żółkiew-

<sup>96</sup> „Południe. Miesięcznik poświęcony sztuce i krytyce artystycznej” 1921 nr 2, s. 31. Cepnik wymienia sceny u generała Bennigsena i hrabiego Ignacego Tyzenhauza. H. Cepnik., op. cit., s. 31.

<sup>97</sup> M. Stankiewicz-Kopeć, *Chodźkowie. Uwagi o kulturotwórczej roli XIX-wiecznej rodziny*, [w:] *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013, s. 196.

<sup>98</sup> *Berenika, królowa Palestyny, tragedia Jana Rasyna przekładania Jana Ignacego Graffa Molla*, Wilno 1807. Sam przekład dedykowany jest Annie z Bohomolców Borchowej.

<sup>99</sup> *Talent (nie)wyższy nad mierność. Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830*, „Prace Polonistyczne”, seria LXIX, 2014, s. 17.

<sup>100</sup> *Do Jaśnie Wielmożnej Anny z Radziwiłłów, hrabini Mostowskiej*, [w:] P. Corneille, *Cynna, tragedja ...*, przekł. F. Godlewskiego, Wilno 1806.

<sup>101</sup> M. Wyszkowski, *Poezye*, A. Gałęzowski, Warszawa 1830, s. 44–45.

<sup>102</sup> H. Biegeleisen, *Towarzystwo Iksów. Ustęp z dziejów krytyki w literaturze polskiej*, Warszawa 1885, t. IV.

<sup>103</sup> *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów: 1815–1819*, oprac. i wstęp J. Lipiński; przypisy oprac. J. Lipiński i Z. Jabłoński, Wrocław 1956.

<sup>104</sup> Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991.

<sup>105</sup> „Wyraźne oddzielenie praw teatru od praw literatury, tak na gruncie teorii, jak i praktyki, to – moim zdaniem – największa oryginalność dziełka Murraya”. M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s. 51.



skiego, dopatruje się w pracach omawianej grupy przykładu „piśmiennictwa salonów”<sup>106</sup>), nie ulega wątpliwości postawiona przez tego autora diagnoza dotycząca społecznej spójności towarzystwa i jego przynależności do elit władzy.<sup>107</sup> Niezależnie od szczegółów ocen, nie ulega wątpliwości, iż działalność Iksów ilustruje przemianę instytucjonalnych form życia warstw wyższych epoki porozbiorowej. Dawni dworzanie stają się funkcjonariuszami państwowymi (decydentami, mającymi swój udział w sprawowaniu rządów), dawni poeci dworscy stają się dziennikarzami (choć sformułowanie „magnat prasowy” pojawiło się później, nosi ono w sobie pamięć o zjawiskach, do których doszło w pierwszych dekadach XIX wieku). Dwór staje się salonem.

Dworskie korzenie Iksów decydują do pewnego stopnia o charakterze działań na rzecz propagowania francuskich klasycystycznych wzorców dramaturgicznych w konfrontacji z repertuarem pochodzącym z innych horyzontów kulturowych. Zwolennicy francuskiej tragedii zapisali się w pamięci zbiorowej ostentacyjnym elitaryzmem widocznym zarówno w zakresie problematyki i genealogii utworów stawianych za wzór jak i w niechęci do tekstów pochodzących z innych horyzontów kulturowych, do czego dołącza się ponadto otwarta krytyka upodobań masowych.

Wobec klęski estetyki klasycystycznej dwór mógł ponadto stać się miejscem dobrowolnej i wyniosłej izolacji szlacheckiego poety klasyka. Tak dzieje się u Kopystyńskiego, czyniącego z miejsca zamieszkania nostalgiczny mikrokosmos, pozwalający na funkcjonowanie w oderwaniu od aktualnie obowiązujących mód, przy równoczesnym podkreśleniu szlacheckiego pochodzenia właściciela. Oto jak – w wierszu do przyjaciela – sam tłumacz określa własny stosunek do przekładów swego autorstwa:

Zachęcaż abym moje przekłady  
W zanadru ciemnem dłużej nie nosił,  
Abym je światu drukiem ogłosił.  
Franciszku! Jażbym miał się zuchwale  
Ważyc z Rasysem na równą szalę?

[...]

Kiedym przed laty na owem błoniu,  
Które Łomnica i Dniestr przerzyna,  
Przy roli, w skromnem wiejskiem ustroniu,  
Rozrywki szukał w dziełach Rasyne,  
Nie czując w sobie do rymów daru,  
Nigdym takiego nie miał zamiaru  
Aby przeze mnie wieszcz znad Sekwany

<sup>106</sup> J. Lipiński, op. cit., s. XX.

<sup>107</sup> Ibidem, s. XVIII.

Miał być po polsku kiedyś ubrany;

[...]

Dosyć jest dla nich, dosyć tej sławy,

Że czy z grzeczności, czy dla zabawy,

Przyjaciel, sąsiad o nie zapyta,

Czasem je słyszy, czasem przeczyta

Tak więc pomimo Twych uwag wielu,

Pomimo rady Twej, przyjacielu!

Nie wyjdą one nigdy z ukrycia,

Nigdy — przynajmniej za mego życia.<sup>108</sup>

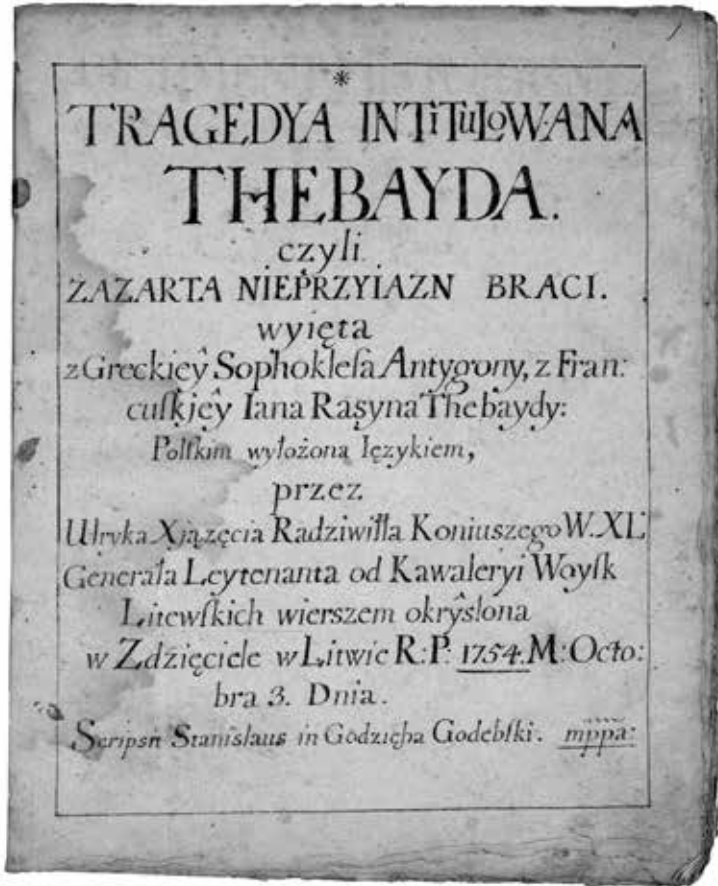
Bardzo silnie podkreślony tu został związek między ziemiańską codziennością, a praktyką tworzenia i rozpowszechniania przekładów. Dwór pokazuje swoje ostannie oblicze – jest azylem i miejscem skromnego życia po życiu tragedii klasycystycznej w czasach dominacji obcych jej tendencji estetycznych.

#### 4. DWORSKOŚĆ JAKO STEREOTYP

Na różnych etapach tradycji przyswajania tego ważnego wycinka literatury europejskiej, asocjacja dzieł Corneille’a i Racine’a z kręgami arystokratycznymi oraz szlacheckimi stanowiła istotny element budowania sensów związanych z próbami przekładów. Chcąc zwięźle podsumować to zagadnienie, stwierdzić należy, że w polskiej historii omawianych utworów dworskość funkcjonuje w kilku podstawowych wymiarach. Po pierwsze: jawi się jako punkt odniesienia dla tematyki i poetyki dramatów (zarówno w oryginale, jak i przekładach), po drugie: stanowi model recepcji dramatów (czytywanych, deklamowanych, przepisywanych i tłumaczonych na dworach), po trzecie pełni rolę narzędzia polemiki literackiej.

Odnosząc się do pierwszego kręgu problemów, stwierdzić należy, że osadzenie akcji tragedii w sferach władzy pozwoliło tłumaczom wypracować język dramatyczny, odpowiedni dla stanu osób ukazanych w dramatach. Interesująca kwestia ewolucji dworskiego modelu komunikacji ukazanego w polskich przekładach dzieł Corneille’a i Racine’a – uwzględniająca takie formy wypowiedzi jak *énigme amoureuse* czy *raillerie* (kpina) – dotyka szerokich zagadnień z zakresu historii retoryki, dlatego jej omówienie wykracza poza ramy niniejszego artykułu. W odniesieniu do tragedii rozumianej jako odzwierciedlenie życia dworzan, zauważyć należy, że gatunek ten umożliwił polskim autorom poruszanie problemów politycznych natury ogólnej, które jednakże miały pewne przełożenie na sytuację aktualną. Za tym ostatnim przemawia zbieżność między tematem spolszczanych

<sup>108</sup> W. Kopystyński, *Celniejsze tragedie Rasyna*, Lwów 1859, s. IX–X.



Strona tytułowa rękopisu *Tebaidy* Jeana Racine'a w przekładzie Udalryka Krzysztofa Radziwiłła, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy w Kijowie

tragedii, a statusem społecznym autorów tłumaczeń, widoczna zwłaszcza w okresie saskim.

O ile Stanisław Morsztyn, Stanisław Wincenty Jabłonowski, Udalryk Radziwiłł i Seweryn Rzewuski zwrócili się ku tekstom francuskim ukazującym relacje między równymi sobie władcami, o tyle Konarski – śladem Jana Andrzeja Morsztyna – wybiera utwory poświęcone w większym stopniu analizie stosunków między monarchami a ich poddanymi. Być może odzwierciedla się w tym stosunek dwóch grup tłumaczy do instytucji królewskiej. Czterej magnaci wybierają tragedie ukazujące sytuacje dla korony niekorzystne bądź co najmniej delikatne: Pyrrus i Orestes postrzegani byli przez krytykę klasycystyczną jako władcy uwikłani w namiętność, zaślepiające ich na dobro państwa; Ptolomeusz ze *Śmierci*

*Pompejusza* ulega podszeptom niemoralnych doradców, popełniając zbrodnię hańbiącą jego imię; konflikty wewnątrz rodziny panującej dominują *Tebaidę*, natomiast Kreon w ujęciu Racine'a stanowi ucieleśnienie tragediowego wzoru króla-potwora (znanego chociażby z *Żydówek* Garniera, lub z *Marianny* Tristana L'Hermite'a); ostatni w kolejności Mitrydates boryka się z klęską militarną upadającego państwa, do czego dołącza się patologiczna zazdrość o narzeczoną adorowaną przez jego dwóch synów. Jan Andrzej Morsztyn, poeta dworzanin, oraz Stanisław Konarski, duchowny którego inicjatywy uzależnione były od łaski królewskiej, ukazali z kolei monarchów wyidealizowanych. Z wyjątkiem dramatów religijnych, tragedie przedstawiane w Collegium Nobilium kładły nacisk na pozytywne aspekty władzy królewskiej. Jest to szczególnie widoczne w przypadku *Otona*, w którym obraz zarówno Galby, jak i samego protagonisty został pozbawiony niedoskonałości etycznych, widocznych w oryginale. Pod względem obrazu monarchii *Herakliusz* w przekładzie Aleksandrowicza, dedykowany Annie z Rzewuskich Humieckiej, zbliża się do innych tragedii spolszczonych w kręgu magnackim. Jednym z najważniejszych bohaterów utworu jest Fokas, cesarz uzurpator, padający ofiarą ataków słownych zwolenników prawowitego władcy, w końcu zamordowany w trakcie zamachu stanu. Po trzecim rozbiórce Polski, akcent polityczny w recepcji tragedii przypada już nie na kwestie władzy królewskiej, ale na dramat zagrożenia bytu państwowego. Widać to wyraźnie w dwóch tekstach, które zaistniały w kręgu arystokracji polskiej: w *Atalii* tłumaczonej przez Niemcewicza i w *Horacjuszach* Osińskiego. Pierwszy dramat ukazuje odrodzenie się dynastii Dawida, odsuniętego od władzy drogą uzurpacji, idącej w parze z religijnym odszczepieństwem, drugi – końcowy etap wojny Rzymu z Albą, gdy w sytuacji beznadziejnej, dzięki poświęceniu jednego rodu dochodzi do wykryształizowania się rzymskiej państwowości w jej późniejszym kształcie.

W zakresie dworskości rozumianej jako model recepcji obcych dramatów istotne jest wyróżnienie trzech typów dworów, roztaczających opiekę nad przekładami dzieł Corneille'a i Racine'a. Wyodrębnić mianowicie należy dwory: królewski, magnacki i szlachecki. Pod nieobecność teatru publicznego przed rokiem 1765, opis dziejów francuskiej tragedii w Polsce, uwzględniający różnicę między tymi trzema centrami kultury pozwala jasno wskazać pewne linie rozwojowe, wiodące od epoki baroku po czasy postanisławowskie.

W okresie Morsztynów, a także sto lat później, w praktyce pijarskiej tragedie Corneille'a i Racine'a wciągnięte zostają w program propagandy prokrólewskiej. Stanowi to próbę nadania im statusu podobnego do tego, jaki zyskały we Francji, gdzie kariera Racine'a rozwinęła się w ścisłej relacji z dworem. Uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że w okresie baroku była to próba przedwczesna (o czym świadczą znamienne losy *Andromachy*, której oryginał wystawiono po francusku na dworze królewskim, ale jej wersja polska opatrzona już została adresem ściśle prywatnym, gdyż w międzyczasie profrancuskie nastawienie polskich elit władzy odeszło do przeszłości), natomiast w czasach Konarskiego – spóźniona

(dowodzi tego zarzucenie przez Trembeckiego projektu przekładu francuskiej tragedii). Również w przypadku dworskiej kariery tekstów pijarskich wznawianych na królewskie uroczystości, mamy przecież do czynienia ze swego rodzaju przejściem utworów powstałych z myślą o innym, konwiktowym wykorzystaniu. W twórczości Stanisława Morsztyna, w czasach saskich u Stanisława Wincentego Jabłonowskiego i Radziwiłłów, a później w kręgu Izabeli Czartoryskiej klasycystyczna tragedia francuska staje się formą literacką bliską magnaterii (przecząc tezie o rzekomym związku klasycyzmu z absolutyzmem). Zarazem stwierdzić należy, że w zakresie dworskiej recepcji tragedii Corneille'a i Racine'a przez przekład nie zaszła znacząca różnica między pierwszą połową wieku, charakteryzowaną przez bardziej rozproszone działania, a latami po 1765, gdy zaznaczyła się dominacja ośrodka królewskiego.<sup>109</sup> W pracy Wincentego Kopystyńskiego pojawia się nowy wątek, fascynacja francuską tragedią klasycystyczną połączona zostaje z życiem na dworze ziemiańskim, manifestującym swój prowincjonalizm.

Wędrując między dworem królewskim, magnackim i ziemiańskim, na każdym z nich francuska tragedia siedemnastowieczna nabiera innych znaczeń, pełni odmienne funkcje, wpisuje się w odrębny system odniesień. Dlatego też, wychodząc od faktograficznego opisu dworskich karier utworów Corneille'a i Racine'a, nie można zapominać o symbolicznych cechach dworów i dworskości w kulturze, której częścią stają się omawiane teksty. Te ostatnie stają się narzędziem w polemikach literackich, zaogniających się w ostatniej fazie rodzimego klasycyzmu.

Pod koniec trwającego dziewięćdziesiąt lat intensywnego procesu przekładania utworów Corneille'a i Racine'a ich dworskie konotacje stanowią coraz silniejszy argument w nieprzychylnym klasykom dyskursie krytycznym, rozwijanym przez zwolenników rodzącego się romantyzmu. Dworskość tragedii podkreśla – jak już pisałem – jej nieaktualność i nieprzystawalność do sytuacji życiowej dziewiętnastowiecznych odbiorców literatury, natomiast działania propagatorów gatunku noszą cechy gabinetowej intrygi (do czego walnie przyczynili się z pewnością Iksowie). W oczach wielu dziewiętnastowiecznych pisarzy związek z dworem piętnuje tragedię klasycystyczną z mocą niezatartego grzechu pierworodnego. Staje się argumentem deprecjonującym tragedię w znacznie szerszych sporach na temat pożądanego i realnego kształtu polskiej literatury. Zatrzuwa istotę gatunku, uniemożliwiając jego odrodzenie się pod piórem współczesnych tłumaczy. Czytając pisma Mochnackiego poświęcone klasycystycznej tragedii odnajdujemy w nich analogiczny rodzaj odrazy, jaką – w przywołanej już *Damie Pikowej* – Puszkina przypisał Hermanowi, obserwującemu z ukrycia „obrzydlive tajemnice [...] toalety”<sup>110</sup> wiekowej hrabiny sie-

<sup>109</sup> T. Kostkiewiczowa, *Kilka zdań wstępnych*, [w:] *Dwory magnackie XVIII*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Ročko, Warszawa 2005, s. 5.

<sup>110</sup> A. Puszkina, *Córka kapitana, Dama pikowa*, przekł. T. Stępniewski, S. Pollak, Warszawa 1989, s. 203.

dzącej na wolterowskim<sup>111</sup>, nomen omen, fotelu. „Z mętnych jej oczu przebijał całkowity brak myśli”<sup>112</sup> – czytamy w opowiadaniu i zdanie to odnieść można też do poglądów romantyków na dzieła naśladowców Corneille’a i Racine’a. W roku 1838 – w chwili powstania *Damy Pikowej* – tragedia klasycystyczna wydawać się mogła siostrą bliźniaczką otępiałej staruszki, mamroczącej w pełnym pychy zapamiętaniu: „król mi się przysłuchiwał!”<sup>113</sup>

Wydaje się, że, mimo jego nowoczesności, w dyskursie przeciwników klasycyzmu odnaleźć można echa dawnej opozycji obecnej w pismach moralistów od starożytności: zepsuciu dworu przeciwstawiona jest prostota życia bliskiego codzienności niższych warstw społecznych. Wobec tej symbolicznej dychotomii istotne jest jednak rozróżnienie na dwór jako miejsce władzy i dwór jako rodową siedzibę. W polskiej tradycji literackiej tylko ten pierwszy odmalowany zostaje jako miejsce intryg i zdrad, drugi natomiast wyrasta na materialny znak pozytywnych wartości właściwych szlacheckiej kulturze. Również i taki obraz odnaleźć możemy w wypowiedziach otaczających przekłady tragedii. Za przykład służyć może cytowany już liryk Wincentego Kopystyńskiego, zamieszczony na czele jego tomu *Celniejsze tragedie Rasyna*. Wyidealizowany obraz szlacheckiej egzystencji pojawia się też w pracy innego tłumacza z początku XIX stulecia, Antoniego Chomętowskiego. Jego przekład *Andromachy* z 1808 poprzedza *Posłanie do Ludwika z Sierakowskich Modzelewskiej, następnie żony tłumacza*. W słowach „Przyjm co twój rozkaz, co zdolność rodaka, / co chwila mogła wydać swobodna. / Przytul ją, pani. To Andromaka. / Matko i żono...! Ona cię godna”<sup>114</sup> – odnaleźć można wyraźne echo dedykacji Stanisława Morsztyna, zawierającej analogiczny gest posyłania bohaterki tragedii do żony, opisanej jako nowożytny odpowiednik trojańskiej heroiny: „kiedy takie wabią ją przymioty, / śmieje do ciebie idzie Andromacha”.<sup>115</sup> Kreacja małżonek obu tłumaczy na wcielenia cnót domowych, ze szczególnym uwzględnieniem miłości do męża i dzieci, wpisuje się w tradycję celebrowania szlacheckich wartości. W tym kontekście tragedia – jako najwyższy, obok epopei gatunek literacki – stanowi ukoronowanie *otium* wykształconego szlachcica. Dwór jako miejsce kultywowania pamięci o narodowej tradycji upamiętniony z kolei został w geście zdeponowania przekładu *Atalii* – tragedii o tematyce religijnej, ale też narodowowyzwoleńczej – w Kórniku z adnotacją: „Ten rękopis był pisany przez J. U. Niemcewicza w Petersburgu w więzieniu i darowany przez autora na pamiątkę Szczęsnej z Woroniczów hrab. Działyńskiej w roku 1796”<sup>116</sup>.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> M. Czajkowski, op. cit., bez paginacji [s. 9].

<sup>114</sup> J. Racine, *Andromaka, tragedia przez Rassina zrobiona z francuskiego wierszem polskim w r. 1808 tłumaczona. adnotacja: przez Antoniego Chomętowskiego*, Ossolineum, sygn. Akc. 16/71.

<sup>115</sup> S. Morsztyn, *Hippolit, Andromacha*, red. M. Bajer, R. Rusnak, Warszawa 2016.

<sup>116</sup> J. Racine, J. U. Niemcewicz, *Atalia*, rkps, Biblioteka Kórnicka, sygn. 480.

Na tle dziewiętnastowiecznych rozważań o dworskich konotacjach tragedii wyróżnia się jeden wyjątek: wobec ogólnie krytycznego nastawienia do proeuropejskich elit obwinianych za upadek państwowości, autorzy początku XIX wieku otaczają szacunkiem pracę Jana Andrzeja Morsztyna na dworze Jana Kazimierza i Luizy Marii Gonzagi. Na temat okoliczności powstania Morsztynowej adaptacji *Cyda* w sposób szczególnie sugestywny wypowiedział się już Dmochowski, przyczyniając się do otoczenia barokowego dzieła patriotyczną aurą: „Gdy złe wrogi po wrogach szły na nas wyścigiem, / Pięknym smętnego króla rozerwał Rodrygiem”.<sup>117</sup> Pozytywną ocenę dorobku Morsztynów proponuje również Krasicki w *O rymotwórstwie i rymotwórcach*.<sup>118</sup> W *Historii literatury* Bentkowskiego za kontynuatora barokowej tradycji uznany został Ludwik Osiński:

*Cyda* tragedię przełożył harmonijnym i dobitnym wierszem Andrzej na Raciborzu Morsztyn [...] jak tłumaczenie Morsztynowe *Cyda* jest wyborne, stąd wnieść można, iż mąż w literaturze naszej tak znakomite zajmujący miejsce, który w sto pięćdziesiąt lat później nowy przekład tejże tragedii wygotował, Ludwik Osiński, niektóre miejsca tłumaczenia Morsztyna całkiem zachował, ponieważ ich lepiej wyłożyć niepodobna było.<sup>119</sup>

W podobnie pochwalnym tonie wyraża się o pracy Morsztyna Korzeniewski w Liście do ks. Alojzego Osińskiego.<sup>120</sup> Na końcu wspomnieć również należy wystawioną w 1816 sztukę Ludwika Dmuszewskiego *Andrzej Morsztyn*, ukazującą melodramatyczno-komediową wizję okoliczności powstania pierwszego polskiego przekładu *Cyda*.<sup>121</sup> Choć obcy w punkcie wyjścia, w wyobraźni następnych pokoleń utwór Corneille’a w adaptacji Morsztyna pokonuje drogę między obcością a swojskością, wpisując się w pewien sposób w to, co Dobrochna Ratajczakowa nazwała przestrzeniami narodowej tragedii.<sup>122</sup>

Spośród wielu dworów, stanowiących ogniska recepcji francuskiej dramaturgii klasycystycznej, symbolicznego ocalenia w pamięci następców dostąpił tylko

<sup>117</sup> F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, pieśń 3, w. 197–198. Dmochowski wspomina też przekłady Minasowicza. F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema w czterech pieśniach*, oprac. S. Pietraszko, Kraków 2002, s. 40.

<sup>118</sup> E. Zielaskowska, *O rymotwórstwie i rymotwórcach Ignacy Krasicki między starożytnikami i nowożytnikami*, Poznań 2014, s. 228.

<sup>119</sup> F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1, Warszawa–Wilno 1814, s. 550–551.

<sup>120</sup> „Lecz gdy nas już ochroni od postronnej wzgardy / i Barbary powaga, i wdzięk Luidgardy, / a wyrok uwielbienia głos potomnych wyda / na piękność niezrównaną sarmackiego Cyda, / gdy geniusz Jędrzeja i nauka Jana / ten w świetną, ta w poważną wymowę przelana, / dostarczą, zdobiąc czoło narodowych twórców, / przedmiotów podziwienia, chciwej pracy wzorów...”, *List do ks. Alojzego Osińskiego pralata łuckiego, profesora literatury polskiej i łacińskiej w Krzemieńcu wierszem przez J. Korzeniowskiego*, [w:] H. Sch. P. Bogodziewicz, *...On przyszedł, wście dotrzymani słowa... O ks. Stanisławie Konarskim i innych pijarach w poezji*, Kraków 2000, s. 80.

<sup>121</sup> M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej: typ pseudoklasycyzny: 1661–1831*, Kraków 1920, s. 110.

<sup>122</sup> D. Ratajczakowa, *Przestrzenie narodowej tragedii*, „Pamiętnik Literacki” 1981 z. 2, s. 58–59.

krąg Jana Kazimierza. Z pewnością nie chodzi wyłącznie o jego prekursorską rolę. W momencie powstania staropolskiej adaptacji *Cyda* państwo wchodziło w epokę ukoronowaną w zbiorowej świadomości wiktoria pod Wiedniem. Ponadto – co podkreśla już wzmianka Dmochowskiego – stając przed niebezpieczeństwem podobnym nieco do groźby osiemnastowiecznych rozbiorów, potrafiło się bronić. Dzieło Morsztyna podsuwa późnym czytelnikom zwierciadło bez mała magiczne, w które wpatrywać się można bez lęku przed dostrzeżeniem choćby drobnej plamki. Z tego też względu, pomijając milczeniem (znacznie mniej chwalebna) tradycję osiemnastowieczną, początek wieku XIX pochylał się z upodobaniem nad źródłami polskiej recepcji Corneille’a. Co ciekawe, to porozumienie między pokoleniami wytycza też ścieżkę dalszej recepcji *Cyda*. Tłumacząc utwór w pierwszych latach wieku XX, Stanisław Wyspiański poprzedzi tekst prologiem nawiązującym do (domniemanej) warszawskiej inscenizacji z roku 1661: „W sali, w zamku, w Warszawie / przed Janem Kazimierzem / na teatrze, czasu obrad sejmowych, odegrano *Cyda Roderyka*”.<sup>123</sup> Znajdujemy tu obraz przeszłości niekoniecznie wyidealizowany<sup>124</sup>, lecz pełen matejkowskiego rozmachu, krytyczny, choć bez jadu znanego m.in. z *Nocy listopadowej* czy *Wesela*. To fakt ze wszech miar znamienity. Przypomina mianowicie, że w rozwój europejskich klasycyzmów wpisany jest gest ponawianego odkrywania najdalszych źródeł – cyklicznego powrotu ku (arbitralnie obranym) początkom kosztem bezpośredniej przeszłości. Klasycyzm porozbiorowy podzielił los, jaki wcześniej zgotował swym osiemnastowiecznym poprzednikom. Został zapomniany na rzecz barokowego archetypu. Zarazem, proces wiodący od Dmochowskiego do Wyspiańskiego sprawił, że wspomnienie tragedii dworskiej z kręgu Jana Kazimierza – jako jedynej, spośród wielu innych – wykroczyło poza płaski stereotyp czy historycznoliteracką głose. Stało się mitem.

<sup>123</sup> S. Wyspiański, *Cyd. Powrót Odysa. Sędziowie*, [w:] idem, *Dziela zebrane*, Kraków 1960, t. 9, s. 9.

<sup>124</sup> „Miła sercu pociecha, / ale niejedno cięży. / Owdzie uśmiech zdradziecki, / słodycz wszystko kłamliwa; / owdzie zdrada już jawna, / którą tylko łaskawość królewska pokrywa”. Ibidem, s. 9–10.