

Michał Bajer

Lustra królowej : obraz tragedii w perytekstach staropolskich i oświeceniowych przekładów Corneille'a i Racine'a

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (151), 232-252

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Glossy

Lustra królowej. Obraz tragedii w perytekstach staropolskich i oświeceniowych przekładów Corneille'a i Racine'a

Michał Bajer

Spotkaniem z teorią literatury czasów klasycyzmu towarzyszy dziś efekt obcości. Identyfikację współczesnego czytelnika z głosem starych mistrzów utrudnia przede wszystkim konflikt między aktualnym myśleniem o sztuce a normatywnym wymiarem klasycznej poetyki, opartej na wartościowaniu. To ostatnie dotyczyło nie tylko problemu doskonałości pojedynczych utworów, ale i zagadnień ogólnych, m.in. gatunków. Ich system regulowała zasada hierarchii, w ramach której pozycja szczególna przypadła tragedii. Wyznaczenie współrzędnych tej pozycji w literaturze staropolskiej, opis sposobów jej określania, stabilizowania albo subtelnego kwestionowania stanowi najszerzej rozumiany cel tego szkicu. Dzięki temu klasycystyczny system norm i ocen objawi się, być może, jako bardziej elastyczny, niż chciałyby tego szkolne syntezy.

W kulturze, w której nie wygasły jeszcze idealistyczne teorie słowa¹, kluczowe znaczenie zachowują figuratywne opisy poszczególnych wycinków rzeczywistości. Pod

Michał Bajer – adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Szczecińskiego, absolwent Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przedmiotem jego badań jest poetyka klasycystycznego dramatu francuskiego i jego europejska tradycja w XVIII i XIX w. Poza artykułami publikowanymi w czasopiśmie i tomach zbiorowych w Polsce oraz we Francji wydał *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie* (2010). Kontakt: ljerz@interia.pl

¹ O prestiżu etymologii patrz: E.R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 519-525.

tym względem klasyczny dyskurs o tragedii dostarcza bogatego materiału. W swojej *Poetyce* Arystoteles porównuje tragedię do „istot żywych”, bez wskazania na hierarchię w obrębie tej grupy². Zestawienie gatunku literackiego z całą klasą bytów wyznacza swego rodzaju „poziom zero” stylistycznego opracowania tej kwestii. W pracach nowożytnych następców Stagiryty ta wyjściowa analogia będzie podlegać ewolucji podobnej do przekształcenia się neutralnego *poiesis* (robienie) w coraz bardziej wzniosłe „tworzenie” i „twórczość”. Przez analogię do monarszego stanu ukazanych w tragedii osób autorzy poetyk coraz częściej projektują ideę królewskości na sam gatunek. W jednej z renesansowych poetyk francuskich określa się go jako „edukację dobrego księcia”, w klasycyzmie – jako „królową”³. Późne skojarzenie tragedii z władczynią (a nie władcą, władzą czy stanem ludzi sprawujących władzę) wypływa w pierwszej kolejności ze względów językowych – we francuskim, tak jak w łacinie i w języku polskim, słowo to jest rodzaju żeńskiego; istotną rolę odgrywać też może pośrednictwo kulturowego stereotypu Muz wraz z tą przypisaną tragedii – Melpomeną.

Ten królewski sztafaż towarzyszy tragedii w jej podróżach po całym ówczesnym cywilizowanym świecie. Jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa, w schyłkowym okresie jedności kulturowej europejskiej *Res literaria* międzynarodowy prestiż gatunku osiągnął perswazyjną siłę mitu⁴. Dla poszczególnych literatur narodowych stał się on idealnym celem, którego realizacja wcale nie okazywała się ani łatwa, ani prosta⁵. Dotyczy to również kultury

2 „Każda bowiem piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość”, Arystoteles *Poetyka*, rozdz. 7. w: Arystoteles *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, PWN, Warszawa 2009, s. 328.

3 „L'instruction d'un bon prince”, G. Bochetel *Au roy mon souverain Seigneur*, w: P. Leblanc *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Nizet, Paris 1972, s. 99. W tekście siedemnastowiecznym, pochodzącym z 1639 roku, czytamy: „Porównanie tragedii do królowej» [...] twierdzą ponadto, że tragedia, podobna do wielkiej królowej winna działać zawsze tak samo, być jednolitą w swoich manierach”, patrz: H.-J. Pilet de La Mesnardière *Poetyka*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, słowo obraz/terytoria, Gdańsk, 2010, s. 110, i dalej „wielka królowa, do której porównuje się ten utwór...”, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, s. 111.

4 D. Ratajczakowa *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2006, s. 135-154.

5 O trudnej karierze gatunku świadczą chociażby kontrowersje towarzyszące jego realizacjom, łącznie z tymi, które w oczach późniejszych krytyków szybko zyskały status arcydzieł. O polemikach wywołanych przez dzieła Racine'a por.: R. Picard *Nouveau Corpus Racinianum. Recueil-*

polskiej, która z jednej strony wydała arcydzieło tragedii humanistycznej i wybitny przekład Seneki autorstwa Łukasza Górnickiego, z drugiej jednak strony przypisała tym osiągnięciom miejsce dość marginalne; w XVII wieku, w okresie rozwoju dramaturgii klasycystycznej w Europie, *Odprawa i Troas* brzmiały już archaicznie. Skojarzenie z tragedią – królową gatunków – ewokowało więc poczucie braku, dlatego od XVII do XVIII wieku rozwój jej rdzennie polskiej wersji wiązał się ściśle z asymilacją wzorców obcych, wśród których wielką rolę odgrywały klasycystyczne teksty francuskie uchodzące za paradygmatyczne osiągnięcia europejskiej sztuki literackiej.

Punktem odniesienia szkicu będzie polska recepcja sztuk z tego kręgu. Nie zaproponuję jednak interpretacji samych dramatów. Zamiast tego chciałbym przyrzeć się bliżej tekstom pozostającym zwykle w ich cieniu – utworom które towarzyszyły pierwszym edycjom polskich przekładów dzieł Corneille'a i Racine'a. Za sprawą swego usytuowania w tym samym tomie co sztuki, dla których są uzupełnieniem, przynależą one do typu paratekstów określanych przez Gerarda Genette'a jako peryteksty⁶. Chociaż wstępy, przedmowy i dedykacje są zwykle traktowane jako źródło informacji filologicznych, retoryczna orientacja nowszych badań literackich ułatwia dostrzeżenie w nich autonomicznych utworów poetyckich i próbek krasomówstwa. Samo takie ujęcie nie ma już w sobie nic innowacyjnego. Dlatego zamierzam nakierować opis na zagadnienie szczegółowe, rekonstruując odzwierciedlanie się w perytekstach

-inventaire des textes et documents du XVIIe siècle concernant Jean Racine, Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1976.

- 6 Perytekst (elementy usytuowane w obrębie przekazu zawierającego dzieło) i epitekst (elementy usytuowane poza tym przekazem) stanowią dwa wyróżnione przez Gerarda Genette'a typy paratekstów. (G. Genette *Seuils*, Le Seuil, Paris 1987, s. 11; por. też: R. Ociecek, R. Ryba *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, PAN Oddział w Katowicach Komisja Historycznoliteracka, Katowice 2002, s. 204). W dalszej części studium będę używać terminów perytekst i paratekst zamiennie. Według często cytowanej Genettowskiej definicji, dzięki paratekstowi „tekst staje się książką i jako książka trafia do czytelnika” (G. Genette *Seuils*, s. 7-12, przekład za: E. Skibińska *Od redakcji*, w: *Między oryginałem a przekładem XVII. Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, Kraków 2011). Cytowany tom pod redakcją Elżbiety Skibińskiej stanowi ważne opracowanie tej kwestii, jednak niewiele jest w nim artykułów poświęconych dawnej praktyce przekładu literatury pięknej. Ściśle historyczne ujęcie problemu w kontekście edycji dawnego dramatu proponuje książka V. Lochert *L'écriture du spectacle: les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Droz, Genève 2009. W Polsce, podobny krąg zagadnień jest badany przez Renardę Ociecek w pracach o „ramie wydawniczej”, por. m.in.: R. Ociecek *Staworodne wizerunki: o wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1982; *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek, A. Sitkova, Gnome, Katowice 2006. Również: K. Tutak *Dedykacja w świetle genologii lingwistycznej*, „LingVaria” 2010 nr 1(9).

pewnych wątków obecnych w klasycystycznych sporach o tragedię. Celem studium stanie się więc ukazanie sposobu, w jaki towarzyszące dramatom wypowiedzi – niebędące przecież teoretycznymi rozprawami i manifestujące o wiele bardziej doraźne aspiracje – zarysowują jednak (fragmentarycznie, aluzyjnie choć niekiedy bardziej wprost) pewną koncepcję gatunku.

Proponowany tekst jest tym samym podwójnie związany z zagadnieniem staropolskiej genologii, gdyż dotyczy sposobu prezentacji jednego gatunku w ramach innych. Sygnalizowana na początku kwestia hierarchii odegra w nim wielką rolę, chociaż podjęta zostanie w sposób daleki od ortodoksji, gdyż kładący nacisk na przekraczanie ustalonych granic. Zestawienie dramatów ze wstępami, dedykacjami itp. poprowadzi bowiem nasze spojrzenie wzdłuż linii burzących jasne rozgraniczenie pięter literackiej doskonałości. W tym oglądzie wysokie spotka się z niższym, patetyczne z etycznym, a długotrwałe z doraźnym. Jakie będą skutki tego zderzenia? Jak zobaczymy, obraz królewskiej tragedii odbity w służebnych paratekstach zostanie przekształcony, a czasem zniekształcony. O ile podobne przygody gatunku nie powinny kazać nam zwątpić w siłę i jasność normatywnego wymiaru klasycystycznej poetyki, ich skutkiem może być jednak ukazanie rozpiętości toczonych w jej ramach dyskusji.

Przedmiotem opisu i prób interpretacji staną się parateksty z trzech publikacji. Pierwszy z nich zbiera przekłady obszernego fragmentu *Adonisa* Giambattisty Marina, *Cyda* Corneille'a, *Hippolita* Seneki i *Andromachy* Racine'a. Łączony z drukarnią w Supraślu i datowany na ostatnie lata XVII wieku, ukazał się bez wskazania miejsca ani czasu. Dwa kolejne tomy pochodzą z połowy następnego stulecia. Są nimi dramaty Corneille'a – *Otto* w przekładzie Stanisława Konarskiego i *Herakliusz* przetłumaczony przez Tomasza Aleksandrowicza⁷.

1. *Typograf do czytelnika* – paralele i elocutio

Zajmujący niecałe trzy strony tekst pt. *Typograf do czytelnika* odnosi się do wszystkich utworów zamieszczonych w supraszkim tomie. Pełni zarazem

7 PSYCHE / z Lucyjana Apuleiusza Marina / CID albo RODERIK / Komedia Hiszpańska. / HIPPOLIT / jedna z Tragedyj SENEKI. / ANRDOMACHA (!) / TRAGEDYA, / z Francuskiego przetłumaczona, s.l.s.d.; Corneille Pierre – Konarski Stanisław. 1744. *Otto* tragedia, w Warszawie In Collegio Privato Nobilium Scholaru Piarum, roku 1744 we Dni Zapustne reprezentowana, Warszawa; Corneille Pierre – Aleksandrowicz Tomasz. 1749. *Herakliusz* tragedia z francuskiego na polski język wytlumaczona. *Jaśnie Wielmożnej Annie z Rzewuskich Humieckiej* [...] dedykowana, s. l.

funkcję przodka noty edytorskiej i *exordium*, gdyż jego zadaniem jest z jednej strony zaprezentowanie wydawanych dzieł, a z drugiej życzliwe usposobienie czytelnika względem nich. Wśród informacji o utworach najważniejsze jest określenie ich jako *inedita*. Przynosi to uzasadnienie wydawniczego projektu ukazanego przede wszystkim jako gest utrwalenia i rozpowszechnienia ważnych dokumentów rodzimej kultury literackiej. Ten fakt jest punktem wyjścia dla toposu *captatio benevolentiae* – odmowa publikacji zostaje pozornie zganiona jako uchybienie przeciwko dobremu imieniu ojczyzny, ale dowodzi zarazem skromności i bezinteresowności autorów. Przez wspomnienie sławy ojczyzny uwaga zawiera w sobie załączek kluczowej problematyki tekstu, którą jest kwestia kulturowej rywalizacji między nacjami:

Że jednak niektóre rzeczy, choć *non ea intentione* napisane, mogą śmie-
le (i bez ukrzywdzenia reputacyi autorów swoich) *publicum* nawiedzić
i nową przynieść językowi ozdobę, począłem ja *serio* myśleć, czym bym
się mógł polszczyźnie przysłużyć, a oraz pokazać, z jaką niesłusznoscią
rozumieją niektórzy, że polski język nie jest tak sposobny ani jako insze
ma płynących i uszom miłych ekspresyi.⁸

Sam koncept szczyli się świętą tradycją w piśmiennictwie europejskim od czasów renesansu, gdzie przybiera rozmaite formy, występując zarazem w wariacie synchronicznym i diachronicznym. W pierwszym przypadku przeciwstawia się osiągnięcia rozwijających się równolegle kultur (jak w *Défense et l'illustration de la langue française* Joachima du Bellay'ego), w drugim – osiągnięcia dawnych cywilizacji i dzieła współczesnych (jak w sporze starożytników z nowożytnikami) albo reprezentantów dwóch generacji artystycznych (np. Desportesa i Malherbe'a, Ariosta i Tassa, Corneille'a i Racine'a, Lully'ego i Rameau *etc.*). W piśmie *Typograf do czytelnika* w pewien sposób odbijają się echa wszystkich sygnalizowanych typów paralel. Wszystkie z nich zostają odniesione do polskiego życia literackiego i wszystkie konfigurują się wokół przekładu tragedii.

Jak łatwo zauważyć, utwory należące do tego gatunku lub silnie z nim związane⁹ stanowią trzy czwarte pozycji spisu treści tomu, który jawi się

8 P. Corneille – J.A. Morsztyn *Cyd albo Roderyk*, wyd. A. Karpiński, A. Stepnowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 198.

9 W momencie prapremiery w 1637 roku Corneille określił sztukę jako tragikomedie, natomiast przygotowując ją do nowego wydania w roku 1648, na karcie tytułowej dramatu umieścił

jako dość spójna konstrukcja. Jeśli jego punktem wyjścia jest *Psyche* – przekład jednej z ksiąg *Adonisa* Marina, inkrustowany fragmentami Apulejusza – należy zauważyć, że następujący później wybór dramatów odtwarza ruch dokonujący się w pierwszym tekście. Jest bowiem przeglądem najważniejszych punktów odniesienia polskiej literatury tamtej epoki, od starożytnego dziedzictwa łacińskojęzycznego (*Hipolit* Seneki odpowiadający Apulejuszowi w *Psyche*), po nowożytne, romańskie (paryskie *Cyd* i *Andromacha* odpowiadające włosko-francuskiemu *Adonisowi*), przy czym największy nacisk zostaje położony na tragedię. Tym samym to właśnie dzieła należące do tego gatunku są terenem rywalizacji kultury słowiańskiej z innymi – starszymi i zasobniejszymi.

Poza umieszczeniem tragedii w kontekście idei współzawodnictwa za najważniejszą cechę obrazu gatunku w analizowanym piśmie można uznać jego redukcję do kwestii stylistycznych. Umieszczenie przekładów z Corneille'a i Racine'a w szerokiej perspektywie historycznego rozwoju literatury łączy się nierozzerwalnie z pewną koncepcją tłumaczenia dramatu. Zamiast jawić się jako podrzędna praktyka literacka, konfekcja „pięknych niewiernych”¹⁰ stanowi, przeciwnie, uprzywilejowaną płaszczyznę pracy nad językiem poetyckim. Uwalniając od troski o *inventio* i *dispositio*, pozwala skoncentrować siły twórcze na samej warstwie wysłowienia, *elocutio*. Oparte na transferze obcości w obręb znanego tłumaczenie pozwala przekroczyć granicę tego, co niewypowiedziane, w ramach zastanych konwencji i nawyków literackich.

W przypadku *Cyda*, *Hipolita* i *Andromachy* praca nad wysłowieniem oznacza poszukiwanie tego, co można określić jako tragediowy *t o n*. Wbrew współczesnemu stereotypowi w cyceroniańskiej hierarchii stylów językowy rejestr klasycystycznej tragedii jest usytuowany na poziomie średnim, uzupełnianym tylko elementami wzniosłości¹¹. Właściwy jej ton jest więc bytem złożonym,

określenie tragedią. Przy tym tekst sztuki nie zmienił się. Patrz: G. Forestier *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'oeuvre*, Klincksieck, Paris 1996.

10 Według XVII-wiecznego sformułowania odnoszącego się do przekładu Tacyta autorstwa Niccolasa Perrota d'Ablancourta (1606-1664).

11 Por. R. Zuber *Les émerveillements de la raison*, Klincksieck, Paris 1997; *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, réd. M. Fumaroli, PUF, Paris 1999. Spośród wielu wypowiedzi o trudności konsekwentnego utrzymania właściwego tonu tragedii, można wybrać taką: „«Wielce znaczna wada języka tragicznego». Lecz z drugiej strony wiemy, że nic nie zdaje się równie niegodnym wielkości tej królowej oraz jej szlachetnej dumy, jak krok wystudiowany, nierówny i skoczny, wedle którego kazali jej tańczyć na scenie nowożytnej”, patrz: H.-J. Pilet de La Mesnardière *Poetyka*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, s. 104.

cechującym się podniosłością i powagą, a także elastycznością – po to by jego użycie nie szkodziło prawdopodobieństwu ukazanych sytuacji (psując wrażenie spontanicznej komunikacji bohaterów). Zapowiedziane przez druk *Typograf do czytelnika* poszukiwanie tego odpowiedniego brzmienia jest tym trudniejsze w polskim obszarze kulturowym, że – jak już wspomniałem – rodzima literatura nie podsuwa XVII-wiecznym tłumaczom tragedii wielu użytecznych wzorców. Tym samym zapisane w otwierającym supraszki tom paratekście *captatio benevolentiae* rekomenduje wprowadzane teksty jako próbę rozwiązania stylistycznej łamigłówki.

2. Prolog *Cyda* – splendor korony

Kolejny omawiany perytekst pochodzi z okresu poprzedzającego powstanie pisma *Typograf do czytelnika*¹². *Prolog Cyda* w przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna jest świadectwem realnej albo tylko planowanej prezentacji francuskiej tragedii¹³ przed parą królewską – Janem Kazimierzem i Ludwiką Marią Gonzagą, w latach 60. XVII wieku¹⁴. Jak wiadomo, jest to poetycki monolog przypisany personifikacji Wisły.

Tekst składa się z czterech części. Po *exordium* (nawiązującym do pretekstowego uzasadnienia utworu, którym było niezamarznięcie rzeki podczas łagodnej zimy) następuje *enumeratio* niedawnych zwycięstw Jana Kazimierza w wojnach ze Szwecją i Rosją, później – pochwała królowej, wreszcie, apostrofa do monarszej pary. Tekst realizuje bardzo wyraźnie podkreślony już w piśmie *Typograf do czytelnika* koncept rywalizacji między narodami. Najjaśniej wskazuje na to jego trzecia część, nawiązująca do francuskiego pochodzenia królowej i wysnuwająca z tego faktu obraz konfrontacji dwóch rzek, Wisły i Sekwany. Jak wykazali to już dawno badacze, całość dedykacyjnego utworu – na podobieństwo tragedii, którą wprowadza – jest parafrazą tekstu francuskiego. Jest nim epitalamijna oda Racine'a pt. *La Nymphe de*

12 Należy uznać za prawdopodobne, że tekst napisano w momencie przygotowania utworów do zbiorowego wydania, a więc pod koniec stulecia.

13 *Cyd* została na stronie tytułowej określony jako „komedia”, jednak słowo to funkcjonowało w XVII-wiecznej Europie jako określenie wszelkiego rodzaju rozbudowanych tekstów dramatycznych. O gatunkowych klasyfikacjach francuskiego oryginału por. wyżej przypis 9.

14 A. Karpiński, A. Stepnowski *Wprowadzenie do lektury*, w: P. Corneille – J.A. Morsztyn *Cyd albo Roderyk*, s. 14-16; K. Targosz *Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego*, „Barok” 1995 nr 2.

*la Seine à la Reine*¹⁵. Mniej przetartym tropem wydaje się za to podkreślenie paralelizmu między tym dziełkiem i pierwszą częścią *Psyche* opisującą podróż Amora przez dwory Europy i jego przedłużający się pobyt w otoczeniu Ludwika Marii¹⁶. W obu tekstach istotny jest koncept podróży jako czynnika kulturowej łączności między dworami Europy. Stawiając w centrum utworu królową Ludwikę Marię, Prolog *Cyda* uzasadnia metaforę zastosowaną w tytule tego szkicu. Tragedia – królowa wśród gatunków – jest przedstawiona jako wystawny literacki atrybut towarzyszący prawdziwej monarchini w jej triumfalnej podróży do Polski.

Charakterystyczną cechą prologu jest brak jakiegokolwiek nawiązania do treści następującego po nim dzieła. Nie oznacza to jednak, że oficjalna dedykacja jest całkowicie bez znaczenia w kontekście teorii klasycystycznej tragedii. O ile w przypadku pisma *Typograf do czytelnika* kluczem do zapisanego w perytekście obrazu gatunku było pojęcie właściwego tonu, o tyle tutaj przestrzeń spotkania *Prologu* z klasycystyczną koncepcją tragedii wyznaczałby chyba krąg zjawisk określanych przez takie sformułowania jak dworski przepych, okazałość, parada, oficjalna pompa. Królewskość jest tutaj zredukowana do swoich zewnętrznych oznak, które w kulturze feudalnej Europy były postrzegane nie jako element zewnętrzny, ale atrybut nierozzerwalnie związany z istotą władzy pomazańca¹⁷.

Chociaż to znowu może zdumiewać w kontekście współczesnego, stereotypowego obrazu gatunku, łączące ją z ideą królewskości wystawność oraz splendor wydają się istotniejsze w XVII-wiecznym myśleniu o tragedii od skojarzeń ze smutkiem czy płaczem¹⁸. Gatunek łączony jest z mecenatem

15 Utwór to debiut literacki młodego Racine'a, powstały i spolszczony przez Morsztyna jeszcze przed prapremierą pierwszej tragedii tego pisarza, *Tebaidę*. Nazwiska dwóch wielkich tragiczków XVII-wiecznej Francji splotły się więc w polskiej recepcji jeszcze zanim obaj autorzy przystąpili do rzeczywistej rywalizacji. Por. W. Weintraub *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.

16 Koncept zostaje rozwinięty w stancach 25-32, które stanowią oryginalny dodatek tłumacza, wprowadzający treść nieobecną w oryginale.

17 Wyraźna jest tutaj różnica w sygnalizowaną renesansową koncepcją „edukacji księcia” akcentującą raczej trudy rządzenia, a nie to, co stanowi jego otoczek.

18 Na marginesie należy przypomnieć, że – tak jak w starożytnej Grecji – nieszczęśliwe zakończenie nie stanowi w europejskim klasycyzmie gatunkowego wyznacznika tragedii. Wątek ten przewijał się z kolei w poetyce okresu renesansu. (Por. P. Leblanc *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Nizet, Paris 1972). Mimo że ten element jest nieobecny w definicji tragedii z 6. rozdziału Arystotelesowej *Poetyki*, w tym samym traktacie Eurypides jest określony jako najbardziej tragiczny z greckich autorów z uwagi na krwawe finały jego sztuk.

możnych, domaga się dlań bogatej oprawy scenicznej, pięknych strojów¹⁹. Niezależnie od braku bezpośrednich nawiązań do treści *Cyda* zanurzenie *Prologu* w królewskim ceremoniale odsyła więc w pierwszej kolejności do teorii gatunku, z którym związany jest następujący dalej utwór. W dalszej kolejności koresponduje z obrazem monarchii naszkicowanym *expressis verbis* w dziele Corneille'a, którego ważnym elementem jest refleksja nad istotą i paradoksami władzy feudalnej. Jak wiadomo, ten polityczny wymiar tekstu został zaakcentowany przez Morsztyna w jego przekładzie²⁰.

Dokonane za sprawą *Prologu* osadzenie polskiego przekładu *Cyda* w ramach oficjalnego ceremoniału ma jeszcze jeden istotny aspekt, którym jest wpisanie przedstawienia tragicomedii w strukturę zbliżoną do innego gatunku, tj. dworskiego baletu. Niezależnie od tego, czy pałacowa inscenizacja odbyła się, czy pozostała w sferze planów, supraski tom pozwala odtworzyć kilka jej podstawowych rysów. Za pewne należy uznać przypuszczenie, że *Prolog* był (albo miał być) wygłaszany przez jedną z aktorek zespołu, być może (o czym z kolei można już tylko spekulować) ucharakteryzowaną w sposób przywodzący na myśl personifikację rzeki (co jest cechą typową baletów tego okresu). Alegoryczne wystąpienie było więc nie tylko wprowadzeniem, ale – co ważniejsze – ramą dalszej części przedstawienia, które w konsekwencji jawi się, bez mała, jako forma teatru w teatrze. O ile wcześniej peryteksty redukowały obraz tragedii do wybranej cechy (tonu czy pompy), o tyle tym razem mamy raczej do czynienia ze swego rodzaju zdradą ideału teatralnej

19 Asocjacji tragedii z dworską pompą dowodzi kariera Racine'a, który jeszcze na długo zanim został historiografem Ludwika XIV, wprowadził swoje dzieła w orbitę królewskich rozrywek i świąt, czego najsilniejszym dowodem jest *Ifigenia*. Tragedia odniosła wielki sukces 18 sierpnia 1674 roku w Wersalu, podczas przedstawienia zorganizowanego na cześć zwycięstwa Francji w bitwie pod Seneffe 11. tego miesiąca; *nb.* tej samej bitwy, która zdaniem Tadeusza Witczaka dała asumpt do niefortunnej warszawskiej uroczystości z 9 września, opisanej m.in. przez Jana Chryzostoma Paska, por. T. Witczak *Epizod teatralny „Pamiętników” Jana Chryzostoma Paska, „Pamiętnik Teatralny”* 1969 t. 18, nr 4, s. 547–561). Dodajmy, że – jakkolwiek prawdziwe – skojarzenie tragedii z dworakością nie jest stałą praktyką w dziejach XVII-wiecznego dramatu. Silną konkurencję stanowią najpierw *comédies-ballets*, później, *tragédies en musique*. Zapoczątkowana premierą *Kadmusa i Hermiony* Philippe'a Quinault i Jean-Baptiste Lully'ego w 1673, kariera nowej formy dramatyczno-muzycznej doprowadziła do wyraźnego wyparcia tragedii z dworu. Tradycyjnie spadek dworskiego prestiżu gatunku wskazuje się jako jeden z czynników porzucenia przez Racine'a dramatisarskiego rzemiosła i zwrócenia się ku bardziej intratnym (i zaszczytnym) zajęciom.

20 J. Sokołowska *Jan Andrzej Morsztyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965; I. Mamczarz *L'adaptation polonaise du «Cid» de Pierre Corneille par Jean André Morsztyn et sa représentation à la cour royale (1662)*, „PFSCŁ” 2008 XXXV, 68.

estetyki klasycyzmu waloryzującej silnie pojęcie iluzji²¹. Obecność ramy wytyczanej przez Prolog-Wisłą ujmuje w nawias realność świata przedstawionego w tragikomedii. Z punktu widzenia form literackich opisywanego okresu, perytekst polskiego *Cyda* wpisuje klasyczną tragikomedie w porządek bliższy epickiej feerii spod znaku Szekspira czy Ariosta niż zatroskanej o rygorystycznie pojmowane prawdopodobieństwo klasycystycznej estetyki²².

3. Dedykacja *Andromachy* – prywatność, dydaktyzm i etopeja

Ostatni z zawartych w supraszkim tomie paratekstów jest pod kilkoma względami przeciwieństwem poprzedniego. Po pierwsze jego treść została rozwinięta w ścisłej analogii do tematu tragedii, którą poprzedza. Po drugie, o ile Prolog *Cyda* świecił odbitym blaskiem dworskich uroczystości, o tyle dedykacja przekładu *Andromachy* autorstwa Stanisława Morsztyna przemawia głosem prywatnym – tekst dedykowany jest żonie tłumacza. Reprezentując typ utworów poświęconych pochwalę udanego małżeństwa²³, wiersz opiera się na porównaniu cnoty Konstancji Morsztynowej z zaletami charakteru legendarnej Andromachy, słynącej z miłości do męża, Hektora. Mimo niekwestionowanej naiwności ta swoista prezentacja następującego dalej dramatu wysuwa pewne elementy dość precyzyjnej koncepcji klasycystycznej tragedii.

Jej pierwszym aspektem jest waga przywiązana do retorycznej kategorii przykładu. Oto jak Morsztyn wprowadza postać Andromachy: „Przykład statecznej i po śmierci wiary, / przykład, że miłość ku dzieciom niezmierna...”. Zarysowany tu związek między tragedią i *exemplum* jest istotnym (choć niejednoznacznym) wątkiem klasycystycznej teorii tragedii. Jej najbardziej fundamentalny dokument – *Poetyka* Arystotelesa – dostarcza w tym względzie dość nieprecyzyjnych wskazówek, filozof domaga się bowiem idealizacji

21 Oto jak stawia tę kwestię jeden z najważniejszych teoretyków francuskiego klasycyzmu: „Jako podstawowe założenie stawiam, iż naśladowanie we wszystkich utworach poetyckich winno być tak doskonałe, by nie objawiała się żadna różnica między rzeczą naśladowaną a naśladowującą, gdyż główny skutek tej ostatniej polega na przedłożeniu umysłowi [...] przedmiotów jako prawdziwych i jako obecnych”, w: J. Chapelain *List do Godeau*, w: *Opuscules critiques*, réd. A. Hunter, Droz, Paris 1936, s. 115-116.

22 Podobną konstrukcję narzuci spektaklowi dramatu, poczynwszy od lat 70. XVII wieku, wspomniana już *tragédie en musique*.

23 Por. L. Ślękowa *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wydawnictwo UW, Wrocław 1991.

tragediowych bohaterów, czyniąc to jednak w sposób bardzo oględny²⁴. Późniejsi komentatorzy przeciągają mgliste arystotelesowskie koncepcje w stronę większej oczywistości lub wręcz jednowymiarowości, domagając się kategorycznie kreowania losów postaci tragedii na figury epatujące łatwym do uchwycenia sensem dydaktycznym²⁵. To ujęcie silnie wpłynęło na teoretyków literatury w XVII-wiecznej Francji. Jak pisze protegowany kardynała Richelieu i pierwszy sekretarz Akademii Francuskiej, Jean Chapelain: „W utworach literackich, następstwo działań, dobrych czy złych, jest zawsze podobne [...]: każdy dobry nagrodzony, każdy podły ukarany, jakby to wynikało z cnoty albo przywary, w których naturze leży wynoszenie albo tracenie tych, co wedle nich postępują”²⁶.

Zawarty w *Dedykacji* szkicowy opis akcji *Andromachy* w jej dydaktycznej funkcji ukazuje w Stanisławie Morsztynie zwolennika koncepcji tragedii bliskiej wizji Chapelaina. W ramach tego obrazu wehikułem moralnego pouczenia jest odpowiednie ukształtowanie katastrofy. Droga życiowa bohaterów wyposażonych w określone i aksjologicznie wymierne cechy staje się przykładowa, o ile czyni widzialną nieuniknioną klęskę występku: „Przykład [...] / że nigdy gniewy nie były bez kary / i, że tu z grzechu pociecha mizerna” (w. 31-32).

Drugą właściwością obrazu tragedii zakodowanego w paratekstualnym dyskursie Stanisława Morsztyna jest jego zogniskowanie na reprezentacji charakterów. Wspomnianą wyżej funkcję dydaktyczną zapewnianą przez usytuowanie postaci w obrębie struktury *mythos* uzupełniają umoralniające

24 Por. Arystoteles *Poetyka*, s. 335 (mowa tu o bohaterze usytuowanym między biegunami nieposzlakowanej dobroci a niegodziwością), s. 339 (mowa tu o wymaganej „szlachetności” bohatera). Te sformułowania stanowią przedmiot licznych dyskusji hellenistów. Konsternacja edytorów francuskich wobec lakonicznej konstrukcji tekstu popycha ich do użycia w swych objaśnieniach ostentacyjnie anachronicznego terminu. Piszą oni mianowicie, że ich zdaniem Arystoteles domaga się dla tragedii bohaterów z pewną „klasą” będącą wyznacznikiem pozycji społecznej i atrybutem konstrukcji psychicznej (Ta interpretacja za: Aristote *La poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Le Seuil, Paris 1980).

25 Apogeum takiego pojmowania gatunku zostało osiągnięte w pismach autorów z kręgu jezuitów. Por: I. Kadulska *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746-1765)*, Ossolineum, Wrocław 1974; też *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce: z antologii dramatu*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 1997; M. Mieszek *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim*, „Pamiętnik Literacki” 2013 z. 3, s. 119-143; J. Okoń *Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII wieku*, Ossolineum, PAN Wrocław, 1970; tegoż *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce. Rodzimość i europejskość*, DiG, Warszawa 2004.

26 J. Chapelain, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, s. 86.

oddziaływanie przedstawienia obyczajów (*mores*). Jest ono postrzegane jako byt estetycznie autonomiczny, o czym świadczy fakt, że Morsztyn nie łączy przykładowego wymiaru charakterystyki Andromachy z jej apoteozą w finale sztuki, ale z samą siłą jej literackiego portretu. Ta interpretacja wydaje się mieć swoje źródło w *Liście do Pizonów* Horacego²⁷. Najsilniej dochodzi ona do głosu w pasażu będącym kulminacją *Dedykacji*: „To tedy samo śmiałości dodaje, / że kiedy takie wabią ją przymioty, / śmieje do ciebie idzie Andromacha” (w. 25-27). Zdanie jest fikcją retoryczną, w ramach której jedna z postaci staje się personifikacją całej tragedii (Andromacha udaje się do Konstancji, ponieważ jest ona odbiorczynią dzieła ukazującego tę bohaterkę). Podobna konstrukcja dyskursu inicjuje daleko idącą grę w obrębie systemu dawnych – w tym staropolskich – gatunków. Całość tragedii zostaje zredukowana do obrazu charakteru, a więc do etopei. Podobny wniosek koresponduje w sposób ciekawy z odczytaniem *Andromachy* zaproponowanym przez Georges’a Forestiera. Jego zdaniem, trzecia tragedia Racine’a jest właśnie swoistym ćwiczeniem „udramatyzowanej etopei”²⁸. Przyjmując ten punkt widzenia, w dedykacji Morsztyna należy dopatrzeć się ruchu w przeciwnym kierunku: staropolska lektura izoluje literacki portret z jego dramatycznego kontekstu, przenosząc go w abstrakcyjną przestrzeń retorycznego *exemplum*.

4. Peryteksty *Ottona* (1744) – teatralna szkoła elity Królestwa

Błyskotliwe debiuty Corneille’a i Racine’a w literaturze polskiej nie zainaugurowały trendu. Po pierwszej edycji supraskiego tomu w rodzimej recepcji tragedii francuskiej pojawia się luka – z okresu 1700-1740 nie zachowały się

27 Koncentracja tego tekstu na kwestii charakterystyki bohaterów odcisnęła silne piętno na późniejszych wykładach klasycznej poetyki. Por. H. Vida: „Et quoniam in nostro multi per saepe loquuntur / Carmine, verba illis pro conditione virorum, / Aut rerum damus, et proprii tribuuntur honores, / Cuique suus, seu mas, seu foemina, sive Deus sit” (M.G. Vida *Poeticorum libri tres*, J. Cominus, Padova 1731, w. 468-471). W kontekście dedykacji *Andromachy* należy zwrócić uwagę na szczególnie zainteresowanie Vidy i innych teoretyków zależnością między stylem mów i charakterami postaci kobiecych ocenianych często przez pryzmat przystojującej im wstrzemięźliwości i wierności małżeńskiej: „Multum etiam intererit, Dido ne irata loquatur, / An pacato animo”, tamże, w. 486-487. W pewnym sensie możemy uznać Andromachę za wariację na temat portretu Dydony, która pozostała doskonałą wdową po Sycheju i która nie uległa niegodnym swojej płci namiętnościom. Jak widać, kierowane przez płciowe stereotypy spojrzenie Morsztyna na własną żonę jest po części zaprogramowane przez estetykę gatunku, jaki uprawia tłumacz.

28 G. Forestier *Ecrire Andromaque. Quelques hypothèses génétiques*, „RHLF” 1998 no 1, s. 43-62.

żadne druki wzmiankowane przez bibliografów i monografistów problemu. Tradycyjnie za przyczynę tego zjawiska uznaje się ogólny kryzys życia umysłowego epoki określanej jako noc saska²⁹. Na tym tle jeszcze silniej odcina się więc działalność Stanisława Konarskiego, który w latach 40. XVIII wieku przetłumaczył na język polski cztery teksty: *Otona* i *Polieukta* Corneille'a oraz *Atalię* i *Esterę* Racine'a. Tylko jedno z tych translatorskich przedsięwzięć zostało utrwalone drukiem.

Na stronie tytułowej *Otona* umieszczono informację o inscenizacji sztuki – w *Warszawie In Collegio Privato Nobilium Scholaru Piarum, roku 1744 we Dni Zapustne reprezentowana*. Mamy więc do czynienia z pierwszym niekwestionowanym świadectwem wystawienia polskiego przekładu francuskiej tragedii. Spektakl, którego twórcą był sam tłumacz dzieła, został pokazany w Collegium Nobilium. Bliskiego związku edycji z inscenizacją dowodzi sam układ perytekstów – bezpośrednio po stronie tytułowej umieszczono dwie listy nazwisk. Jedna, pod nagłówkiem „Aktorowie”, wymienia czynnych uczestników przedstawienia, druga – prawdopodobnie najznakomitszych widzów spośród rezydentów Kolegium. Wszystkie nazwiska zostały opatrzone tytułami odsyłającymi do funkcji sprawowanych przez samych uczniów albo ich ojców. Po Prologu *Cyda* po raz kolejny mamy więc do czynienia z perytekstem odnoszącym się do funkcjonowania tragedii w przestrzeni publicznej. W odróżnieniu od starszego utworu nie idzie jednak o dworską rozrywkę (nawet najbardziej oficjalną), ale o wpisanie tragediowego spektaklu w projekt kształcenia.

Kolejny, ostatni perytekst tomu został określony jako *Argument*, co jest tylko częściowo trafnym tytułem, bo zwiędły dyskurs, poza streszczeniem akcji (zajmującym jeden akapit) zawiera również ogólne refleksje o przekładzie. Wysunięta tu teoria gatunku została zredukowana do dwóch spośród sześciu Arystotelesowych „składników tragedii”³⁰: sentymentu (odpowiadającego w greckiej *Poetyce* pojęciu myślenia, *dianoia*) i wiersza (odpowiadającego wysłowieniu, *leksis*). To na ten pierwszy element został położony główny nacisk, gdyż mowa o nim dwukrotnie, w kontekście zmian wprowadzonych względem oryginału.

O ile w dedykacji *Andromachy* moralny sens dramatu został związany z charakterem (*ethos* u Arystotelesa), o tyle dokonane tutaj skojarzenie dydaktyzmu i sentymentu-myślenia (*dianoia*) wydaje się kluczowe dla teoretycznej

29 M. Szykowski *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzny 1661-1831*, Akademia Umiejętności, Kraków 1920.

30 Arystoteles *Poetyka*, rozdz. 6., w: tegoż *Retoryka...*, s. 324-327.

orientacji krótkiego tekstu. Myślenie zdefiniowane jest w greckiej *Poetyce* jako „zdolność wyrażania w mowie tego, co w danej sytuacji istotne i w pełni z nią zharmonizowane” (s. 326). W tym ujęciu (jeszcze silniej, niż dzieje się to w odniesieniu do *ethos*) zostaje więc zaakcentowany jego kontekstowy i społeczny wymiar regulowany przez retoryczną zasadę odpowiedniości (*convenientia*). Zogniskowana na „słusznych sentymentach” tragedia jawi się tutaj jako idealny model społecznych interakcji członków przyszłej elity państwa. Przez wzorcowość zawartych w niej aktów komunikacji utrzymanych w ścisłych granicach stosowności ma ona zaszczerpieć i utrwalać poczucie przynależności do prestiżowej grupy szlachty urzędniczej.

Co ciekawe, przypisanego tragedii celu dydaktycznego nie osiąga się drogą prostej analogii między rolami odgrywanymi przez uczniów i ich potencjalnymi funkcjami. Świadczy o tym omówiona zwięźle w *Argumentcie* i typowa dla sceny pijarskiej praktyka powierzania chłopcom ról kobiecych³¹. Uprawiany w tym kręgu model teatru dydaktycznego wymaga więc od uczestników wysiłku przekroczenia jednostkowej kondycji w stronę swego rodzaju uniwersalności. Konieczne jest jednak podkreślenie granic tego przekroczenia. Pozwalając pominąć kwestie akcydentalne, takie jak płeć, nie prowadzi ono jednak w przestrzeń problemów ogólnoludzkich, ale zamyka się w obrębie obrazu życia pewnej klasy: elity ewoluującej w bliskim kręgu oświeconego monarchy.

5. Peryteksty *Herakliusza* (1749) – polityczny dywertymnt

Wydany w Warszawie przekład tragedii Pierre’a Corneille’a *Héraclius, Empereur d’Orient* (pochodzącej z 1647 roku) poprzedzają trzy teksty towarzyszące. Autorem wszystkich jest sam tłumacz sztuki, Tomasz Aleksandrowicz. Pierwszy z nich – i równocześnie najdłuższy – to napisana prozą dedykacja do Anny z Rzewuskich Humieckiej, wspomnianej też na stronie tytułowej jako odbiorczyni przekładu. Po raz kolejny mamy do czynienia z poświęceniem tragedii kobiecie. Inaczej niż Konstancja z Obór – a na podobieństwo królowej Ludwiki Marii – obdarowana dziełem ukazuje w liście dedykacyjnym swój publiczny profil. Tekst wpisany w rejestr *encomium* jest pewnego rodzaju oficjalnym portretem, gdyż Anna Humiecka – opatrzona przysługującymi

31 Tę kwestię szczegółowo omawia M. Mieszek *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim*, podając bogatą bibliografię problemu, w tym wiele tekstów poświęconych analizie przedmowy *Ottona*.

jej tytułami – od początku do końca jawi się w otoczeniu swojej znakomitej rodziny³².

Równie oficjalne, pismo różni się od Prologu *Cyda* obecnością silnych nawiązań do treści następującego po nim dramatu. „Tragedyja ta, od wielkiego czasów swoich Poety dowcipnie inwentowana [...] nie mogła wydać światu żywszego egzemplarza tych perfekcyi, które w Damach wysokiego urodzenia natura i Cnota formować zwykła” (s. 1). Począwszy od zacytowanego, pierwszego zdania, tekst konsekwentnie rozwija wątek paralelizmu między literaturą a rzeczywistością. Za sprawą odwrócenia procesu twórczego kojarzonego w starożytności z malarzem Zeuxisem, naturze została przypisana zdolność prześcignięcia ludzkiej sztuki. Jej wytwory stanowią bowiem konglomerat zalet, które poezja może przedstawić nie inaczej, jak tylko w rozproszeniu. Tak też, zdaniem Aleksandrowicza, Anna Humiecka z Rzewuskich łączy w sobie cnoty, które rozpoznać można u różnych bohaterek tragedii Corneille’a:

Ale te natury dary, jak Pulcheryi [postać dramatu – przyp. M.B.] przy cudnej serca i umysłu wspaniałości, tak i w Tobie równie godnej urodzie i urodzeniu cnoty, przyjemniejszą dla wszystkich sprawują impresyją. [...] ktokolwiek czytać będzie wielkiego rozsądku wyrażony w tej tragedyi Leontyny i Eudoxyi charakter [postaci dramatu – przyp. M.B.], przyzna, że rozum Twój żadnej tym damom nie zazdrości perfekcyi, w sprawiedliwych kategoriach, szczęśliwsze prezentując skutki.³³

Poza oczywistym tropem *captatio benevolentiae* odnajdujemy tu obraz gatunku tragicznego, pokrewny z tym wysuniętym w dedykacji *Andromachy*. *Herakliusz* Conreille’a odczytany jest konsekwentnie jako galeria charakterów o silnym potencjale dydaktycznym, gdyż każdy z nich utrwala i stawia za przykład – „egzemplarz [...] perfekcyi” – wiązkę dodatnio ocenianych cech moralnych.

Po dedykacji druk z 1749 roku zawiera część określoną jako *Dwie przestrogi do czytelnika*. Również i w nich Aleksandrowicz przemawia własnym głosem. Pierwsza dotyczy zmian w *dispositio* adaptowanej sztuki, której struktura została znacząco zredukowana (pięć aktów skrócone do trzech). Polski pisarz

32 „Mając tak bliską krwie koneksyją z temi familiami, które terażniejsze i dawne czasy, albo na pierwszych w Europie piastowały tronach, albo z berłami mają koneksyją”, s. 2; „pewniejsze moje oświadczenie, że na demstracją Tobie i Twojej J[ąśnie] W[ielmożnej] Familii [...] Dedykuje...”, s. 4.

33 „Jaśnie Wielmożna Pani”, s. 2-3.

powołuje się przy tym na precedens Stanisława Konarskiego (określonego mianem „wielkiego tłumacza”). Pokazuje to wyraźnie pragnienie wpisania się w ciągłość polskiej recepcji francuskiej tragedii, zainicjowanej w kręgu pijarów. Paratekst nie tylko wskazuje tu tradycję, ale również ją tworzy i cementuje: *Herakliusz* wydany został przecież zaledwie pięć lat po *Otonie*. Druga uwaga dotyczy decyzji tłumacza o porzuceniu oryginalnego wiersza na rzecz prozy. Aleksandrowicz usprawiedliwia się przywołaniem uzusu autorów włoskich, którzy postępują z tekstami Corneille’a analogicznie³⁴, a jego kolejna ekskuza sięga głębiej w teorię dramatu, aż do Arystotelesa i jego *Poetyki*:

Nadto natura Epiki (której częścią są Tragedyje) bardziej funduje się na roztropnej fikcji, niżeli na wierszopisarstwie, czego dowodów [...] [dało – przyp. M.B.] tylu godnych autorów w politycznych romansach. Na koniec, jeżeli te ekskuzy wagi mieć nie będą: przyznaję się, że nie sławy metra lub komedianta, ale politycznego dla siebie dywertymetu w tej mojej tragedyi upatrowałam. (*Dwie przestrogi do czytelnika*, s. 2)

Tekst jest nawiązaniem do rozdziału IX. greckiego traktatu. W kontekście obrazu tragedii istotniejsze od opozycji fikcji i wierszopisarstwa są tutaj sformułowania takie jak „polityczne romanse” i „polityczny [...] dywertymet”. Jak dotąd wszystkie analizowane peryteksty nawiązywały do obrazu tragedii znanego z teorii tego gatunku, przynosząc każdorazowo istotną redukcję, co prowadziło do wydobycia jednej cechy, kosztem innych. W perytekstach *Herakliusza* na plan pierwszy wybija się relacja między literaturą i mądrością polityczną. Tragedia przedstawiona zostaje jako swego rodzaju wykład teorii władzy. Nawiązanie do polityki, najwyraźniejsze w *Dwóch przestrogach*, jest zresztą motywem przewodnim wszystkich perytekstów *Herakliusza*. Pojawiło się wcześniej, w opartym na figurze epanadiplozy *peroratio* dedykacji do Anny Humieckiej: „Rozum tedy Twój, a przy nim subtelność wspaniała, wspaniałość przyjemna, przyjemność poważna, powaga roztropna, roztropność polityczna [...] u mnie był argumentem, żebym mu należytą oddał adorację”³⁵. Z kolei ostatni perytekst tomu, *Fundament całej akcji* – nawiązujący do historyka Zonarasa i stanowiący przywołanie szerszego tła zdarzeń ukazanych w tragedii – kończy się następującym zdaniem:

34 G. Meregazzi *Le Tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, tip. G. Fagnani, Bergamo 1906.

35 T. Aleksandrowicz *Herakliusz*, s. 3.

Tu Piotr Korneliusz Francuski poeta [...] indukuje jakim sposobem Herakliusz, prawdziwy syn Maurycego, od Intruza Fokasa naturalne prawo windykował. Życie i berło za cudowną Leontyny pomocą i imprezą odebrałszy swoich rodziców tyranowi. (s. 2)

Odnajdujemy tu pojęcie prawa naturalnego, szeroko dyskutowane w piśmiach politycznych epoki. Ponadto za nadrzędny cel utworu zostaje uznane ukazanie sposobu walki o władzę. Tragedia – królowa gatunków literackich – umożliwiła publiczności wgląd w kulisy politycznych procesów. To źródło jej nowego prestiżu i ostatnia spośród metamorfoz zaświadczanych przez peryteksty wydań polskich przekładów dzieł Corneille'a i Racine'a.

6. Sedymentacja i powtórzenie

Peryteksty i utwory, którym one towarzyszą, łączy sieć skomplikowanych i nieoczywistych zależności. Po pierwsze, wprowadzenia, przedmowy i listy dedykacyjne odgrywają role właściwe wszelkiemu typowi *exordium* – służą partykularnym i jednorazowym celom autorów. Widać to szczególnie wyraźnie w przypadku *Prologu Cyda* czy dedykacji *Herakliusza*, chociaż nawet prywatny adres *Andromachy* może komunikować polityczne sensy, takie jak pochwała magnackiego sobiepaństwa³⁶. Ta pierwsza warstwa łączy się jednak z drugą, gdyż doraźne w swojej wymowie utwórki dają pewien wgląd w system literacki klasycyzmu. Dzieje się tak dlatego, że jedną z ich funkcji było swego rodzaju otwieranie dzieł, które poprzedzają. W konsekwencji, w każdym z nich odnaleźć można – równie typowe co niekiedy i zaskakujące – kategorie, za pomocą których publiczność XVII i XVIII wieku czytała tragedie wielkich

36 Chociaż – tak samo jak Jan Andrzej – Stanisław napisał w młodości wiersze na balet królewski i chociaż wykazywał się aktywnością w otoczeniu Jana III (*Pamiętnik z czasów Jana Sobieskiego*, Kazimierza Sarneckiego, Ossolineum, Wrocław 1958, odnotowuje liczne wydarzenia dworskie z jego udziałem w latach 1691-1695, w tym chorobę Morsztynówny), w odróżnieniu od stryja nie skoncentrował się na karierze dworzanina. O różnicach między poetami świadczą opisy z *Polskiego Słownika Biograficznego*. Czytamy tam o Janie Andrzeju, że „w lipcu 1658, król zaproponował [mu – przyp. M.B.] senatorską godność wojewody płockiego, ale M. wołał pozostać przy dworze” (A. Przyboś przy współudziale L. Kukulskiego *Morsztyn Jan*, w: *PSB*, s. 810). Z kolei Stanisław dość szybko po zakończeniu kariery wojskowej osiągnął „godność senatorską [...] w r. 1687, kiedy mianowano go starostą czerskim” (A. Link-Lenczowski *Morsztyn Stanisław*, w: *PSB*, s. 823). W mniejszym stopniu niż jego stryj (konsekwentny stronnik Ludwiki Marii) Stanisław poświęca się pracy na rzecz dworskich frakcji.

mistrzów w ich polskich przekładach. Każdy z omówionych perytekstów jest więc też zapisem lektury.

O ile wszelka lektura przynosi redukcję sensów tekstu, którego dotyczy, ta zapisana w perytekstach cechuje się szczególną fragmentarycznością. Jak pokazała podjęta wyżej próba opisu, użytkowe dziełka towarzyszące tragedii przynoszą wyraziste, choć jednowymiarowe obrazy gatunku. Krąg trudnych do ogarnięcia asocjacji przywoływanych przez tragedię i tragiczność zostaje tutaj drastycznie zacieśniony: do tragicznego stylu, dworskiej ceremonialności, pouczenia moralnego, elitarnego wzorca zachowań, politycznej refleksji. Z punktu widzenia historyka literatury podobne zjawisko jest jednak zaletą omawianych tekstów. To zderzenie dwóch gatunków – niższego i doraźnego perytekstu z cieszącą się nieporównanie większym prestiżem tragedią – odświeża bowiem obraz systemu literatury klasycyzmu. W ramach tego ujęcia teoria tragedii wypada na moment z abstrakcyjnej przestrzeni traktatu czy poetyki, gdzie spotykamy ją zwykle. Wprzężona w doraźną (a czasem wręcz dosadną) strategię literacką i retoryczną perytekstu ujawnia swój mniej znany wymiar: elementu staropolskiej codzienności. Zostaje wpisana w zdarzeniowość. Inaczej niż w traktatach, tragedia i jej literacka siła nie są tu celem samym w sobie, ale użytecznym narzędziem, służącym sprawom innego rodzaju: upamiętnieniu rodzinnych osiągnięć (*Typograf do czytelnika*), zyskiwaniu faworu możliwych (Jan Andrzej Morsztyn, Tomasz Aleksandrowicz), konsolidowaniu przyszłej elity państwa (Konarski). „Odarta – na moment – z koturnu”³⁷ tragedia-królowa sportretowana w perytekstach ukazuje się jako część życia uczestników dawnej kultury.

Ta kontekstualizująca funkcja perytekstu tragedii ma jeszcze jeden wymiar w przypadku utworów, o których mowa w tym szkicu. Teksty Corneille’a i Racine’a narażały staropolskich czytelników na podwójny kontakt z obcością, po pierwsze, jako tragedie, a więc – o czym wspomniałem na wstępie – dzieła z gatunku niezbyt głęboko zakorzenionego w rodzimej literaturze, po drugie, jako przekłady. W tej sytuacji peryteksty są rodzajem pośrednictwa między europejskim dziedzictwem kulturowym zapisanym w tragedii i kulturą staropolską. Tym samym wprzężone zostają w pewien proces. Nawet jeśli w kolejnych perytekstach autorzy nie zawsze nawiązują

37 Obraz tragedii strąconej z koturnu obecny jest w *Praktyce teatru* księdza d’Aubignac w odniesieniu do stosowania figur retorycznych nieliczących z dostojnością gatunku. Czytamy tam, że: „Równie jest to wydarciu jej koturnu w celu osadzenia na ziemi”, patrz d’Aubignac *Praktyka teatru*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2010, s. 256.

do poprzedników (jak czyni to Aleksandrowicz, powołując się na Konarskiego), ich praca znajduje się pod znakiem ciągłości, dającej się opisać za pomocą zaczerpniętego ze Steinerowskiej teorii przekładu pojęcia pozostałości, swego rodzaju osadu zdeponowanego w tłumaczonym dziele³⁸. Podejmowany za każdym razem na nowo wysiłek wpisania obcych tekstów w rodzimy obszar kulturowy prowadzi do swoistego nawarstwienia kolejnych prób, pozwalając w dalszej perspektywie czasowej na wielowymiarowe spolszczenie francuskich arcydzieł.

W świetle tego procesu kluczowe wydaje się szczególnie jedno wydarzenie, jakim jest reedycja w połowie XVIII wieku supraskiego tomu zawierającego przekłady *Cyda* i *Andromachy*. W latach 1752 i 1756 książka została odtworzona w całości, wraz z odpowiadającymi poszczególnym tragediom perytekstami. Zasadne wydaje się postawienie pytania, jakie treści – odrębne od tych towarzyszących pierwszemu wydaniu – przekazywało ludziom na progu oświecenia to przedsięwzięcie oparte na powtórzeniu.

Z jednej strony reprodukcja utworów okolicznościowych gloryfikujących osoby zmarłe kilka dekad wcześniej wydaje się działaniem pozbawionym bezpośredniego przełożenia na aktualną rzeczywistość. Z drugiej jednak, odniesienie do opisanego wyżej procesu sedymentacji pozwala dostrzec głęboki sens tego gestu. Stanowi on bowiem wymowne świadectwo przełamania masy krytycznej kolejnych prób udomowienia obcego dziedzictwa literackiego. Unaoczniając dawność przekładów przy ich równoczesnej aktualności, jest materialnym dowodem istnienia żywej tradycji przyswojenia.

Tradycja ta jest nie tylko długa, ale też – o czym również zaświadcza reedytowany tom – niekwestionowanie prestiżowa. Podkreślenie rodzinnego wymiaru pierwotnej publikacji (w piśmie *Typograf do czytelnika*, dedykacji *Psyche* i dedykacji *Andromachy*) spleta się tu nierozdzielnie z jej osadzeniem w najwyższych sferach władzy (Prolog *Cyda*). To połączenie widoczne jest w dedykowaniu trzech spośród przywołanych tekstów kobietom, a jednego młodzieży otoczonej opieką szkolnej instytucji, co (poza asocjacją tragedii z dojrzałą i matczyną kobiecością królowej) uwalnia stereotypowe skojarzenia z dbałością o pokoleniową ciągłość, z wiernością wobec rodzinnej tradycji – skojarzenia, do których wprost odsyła Stanisław Morsztyn w Dedykacji *Andromachy*. Historia prywatna łączy się tu z oficjalną, a francuskie

38 „Zawłaszczająca „ekstaza”, *rapture*, tłumacza [...] pozostawia dialektycznie tajemniczy osad na dnie oryginału”, G. Steiner *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 410.

tragedie zostały oplecione galerią portretów wielkich Sarmatów i Sarmatek, które – pięćdziesiąt lat po pierwszej publikacji – stały się definitywnie podobiznami „znakomitych zmarłych”³⁹. Na podobieństwo powstających w podobnym czasie powieści historycznych⁴⁰ oświeceniowa reedycja o p o w i a d a swoim współczesnym o przodkach z bohaterskiej epoki, którzy za pośrednictwem cudzoziemskich tragedii wyrażali miłość (Dedykacja *Andromachy*), artystyczne (*Typograf do czytelnika*) i polityczne ambicje (Jan Andrzej Morsztyn, Tomasz Aleksandrowicz). Tym samym nie tylko przekładali obce teksty, ale i nimi żyli, wszczepiając je – bez mała biologicznie – w tkankę rodzimej kultury.

39 Choć w kontekście polskim oczywistym tropem jest skojarzenie z tradycją portretu trumiennego, chciałbym położyć nacisk na paralelę z rozpowszechnionym w Europie tego czasu gatunkiem fikcyjnych dialogów wybitnych postaci z przeszłości, np. *Nouveaux dialogues entre quelques illustres morts modernes*, Amsterdam 1786.

40 W grę wchodzi tutaj ta specyficzna, niezbyt odległa, ale niekwestionowana dawność, o której w słynnym zdaniu z *Barry'ego Lyndona* pisze Thackeray, przeciwstawiając ją powierzchownej aktualności „niedzielných gazet”: „It was in the reign of George III that the aforesaid personages lived and quarelled; good or bad, handsome or ugly, rich or poor, they are all equal now” (W.M. Thackeray *The luck of Barry Lyndon*, ed. W. Jerrold, An electronic classics series publication, s. 13).

Abstract

Michał Bajer

UNIVERSITY OF SZCZECIN

The Queen's Looking Glasses: Images of Tragedy in the Peritexts of Old Polish Translations of Corneille and Racine

This essay analyses the prefaces, introductions and dedications to the first editions of Polish translations of Corneille and Racine's tragedies (ca. 1690-1750). Bajer demonstrates how these secondary and immediate texts reflect classicistic theories of tragedy. The paratextual elements analysed point to a reduced view of tragedy: the genre is seen to be marked by a tragic tone, courtly pomp, the characters' moral sense and representation, educational goals, and elements of political reflection. Simultaneously, paratexts play an important role mediating between foreignness (which is typical of the context in which the translated works have been created) and the domestic Polish context. Their succession functions within categories of sedimentation, as these tendencies overlap and create a living tradition of appropriation.

Keywords

theatrical translation, tragedy, classicism, Pierre Corneille, Jean Racine, Polish enlightenment