

# Alina Aleksandrowicz

---

## W kręgu recepcji Floriana w Polsce

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 19, 93-103

---

1984

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alina Aleksandrowicz

## W KRĘGU RECEPCJI FLORIANA W POLSCE

W kontekście nazwisk wybitnych pisarzy, którzy współuczestniczyli w kształtowaniu nowych, emocjonalnych postaw wobec świata i nowych upodobań artystycznych w Polsce brakuje najczęściej nazwiska Jeane Pierre Claris de Floriana (1755 - 1794). Tymczasem autor łzawych komedii (m. in. *Le bon ménage*, *Le bon père*, *La bonne mère*, *Le bon fils* — 1782), znany twórca romansów rycerskich (*Numa Pompilius* 1786, *Gonzalve de Cordoue* 1791) i powieści pasterskich (*Galatée* 1783, *Estelle et Némorin* 1787) był stale obecny w świadomości literackiej epoki przełomu XVIII i XIX w. Materiał dokumentujący zakres wpływu autora *Numy Pompiliusza* i zainteresowanie, jakim cieszył się w różnych środowiskach Polski, zasługiwałyby na ujęcie odrębne, w rodzaju prac na temat *Gessneryzmu w poezji polskiej* czy *Poezji opisowej Delille'a w Polsce*<sup>1</sup>. Pisarzy tu wspomnianych łączą zainteresowania sentymentalne i kult „l'homme des champs”, choć właściwym mistrzem Floriana jest Gessner, zaprzyjaźniony zresztą ze swoim młodszym kolegą — idyllikiem.

Największe zainteresowanie twórczością jednego z bardziej sugestywnych pisarzy francuskich przypadło na początek XIX w., a *Numa Pompiliusz* przełożony przez Stanisława Staszica w 1788 r. i wydany w Warszawie zyskał rangę ewenementu literackiego. Fascynacja tekstem wzrastała wraz z postępującym rozwojem gustów emocjonalnych i idyllicznych. Wznowienie tłumaczenia w latach 1798, 1799, 1801, 1808, 1813, 1816, 1817<sup>2</sup> może być dobrą wykładnią utwierdzenia się popularności pisarza i dominacji zainteresowań sentymentalnych nad racjonalizmem literatury klasycystycznej.

Pisarz znany był zresztą w Polsce już wcześniej. Zbiorek romansów pasterskich *Zabawka serc czułych*, przełożony przez Karolinę Czermińską w 1785 r. wydany w oficynie u Grölla, wznowiony został w 1788 r. Duże zasługi dla popularyzacji pisarzy, obcych w Polsce mieli wydawcy

i księgarze, m. in. Michał Gröll. „Z jego to oficyny drukarskiej — pisze Zdzisław Libera — wychodziły przekłady Lesage’a, Racine’a, Voltaire’a, Florianana, Defoe”<sup>3</sup>. Na specjalne poruczenie Stanisława Augusta Poniatowskiego nabyto dzieła Florianana i Gessnera oraz inne, mieszczące się w *du type arcadien* do biblioteki królewskiej<sup>4</sup>. W roku 1790 ukazały się dwa przekłady powiastki moralnej Florianana pt. *Batmendy*: anonimowy (Warszawa) oraz w tłumaczeniu I. Bykowskiego (Mińsk)<sup>5</sup>.

Na początku XIX w. Florian należał w Polsce do pisarzy szeroko tłumaczonych, przyswajanych, naśladowanych. „Słyszałem — pisze J. I. Kraszewski — zdanie jednego uczonego o *Pojacie* — jest ono bardzo trafne. *Pojata*, powiada, przypomina mi *Numę Pompiliusza*”<sup>6</sup>. Według Juliusza Kleinera Florian pomagał w tym czasie nie tylko w przyswajaniu wątków grozy, ale i wspólnie z panią Genlis torował w Polsce drogę kultowi rycerskiego średniowiecza. Mówi o tym m. in. umieszczona w *Wyborze powieści moralnych i romansów* powiastka Florianana *Valérie*, udostępniona pt. *Upiór* (bez podania autora)<sup>7</sup>.

Nie stawiając sobie za cel rekonstrukcji miejsca Florianana w literaturze polskiej — temat to odrębny i wymagający szczegółowych studiów — wspomnieć jednak trzeba, ponieważ był to fakt o dużym znaczeniu, o obszerniejszej edycji jego dzieł w Polsce. W roku 1802 Krzysztof Korzeniewski z 12-tomowej spuścizny Florianana przełożył tom I, V, VI, VII, i XII. Pomiął m. in. *Numę Pompiliusza* (wcześniejszy przekład Staszica), komedie oraz bajki, cieszące się we Francji dużym powodzeniem, ale mniejszą wziętością w Polsce<sup>8</sup>.

Szeroka i dość zróżnicowana twórczość autora *Galatei* mogła zaspokajać zapotrzebowanie na wątki pasterskie, arkadyjskie, heroiczne, fantastyczne i rycerskie. Do twórczości Florianana sięgało więc wielu pisarzy poszukując nie zawsze tych samych wzorców i wartości. Faktycznej popularności pisarza w Polsce dowodzi fakt, że wśród jego zwolenników znalazł się również młody Adam Mickiewicz. Józef Kallenbach uznał krąg sentymentalnych lektur wieszczą za godny szczególnego uwyraźnienia:

„Bardzo czytowanym był wtedy pisarz francuski Florian, autor bajek i opowiadań rycerskich i bohaterskich. Jednym z utworów jego był *Numa Pompiliusz* przełożony prozą polską przez Staszica. Otóż według *Wspomnień z przeszłości* Odyńca Adam Mickiewicz przerabiał po dziecinnemu w Nowogródku prozą polską Staszica na wiersze”<sup>9</sup>.

Artykuł mój ma na celu ukazanie wybranego aspektu recepcji Florianana w Polsce — nie znanego przekładu jego komedii *Le bon père*, pióra Marii Wirtemberskiej. Wspomnieć jednak trzeba już w tym miejscu, że obecność Florianana w środowisku Czartoryskich nie ograniczała się do faktu jednorazowego zainteresowania. Wirtemberska po dokonaniu

pierwszego przekładu zajęła się „wytłumaczeniem na język polski” czołowego romansu pasterskiego — *Galatei*. Także inne komedie Floriana, nie tylko *Dobry ojciec*, wystawiane były chętnie na dworze puławskim i sieniawskim<sup>10</sup>.

Tłumaczenie interesującego nas w tym miejscu tekstu: *Le bon père* dochowało się szczęśliwie w Archiwum Czartoryskich w Krakowie w trzech wersjach rękopiśmiennych<sup>11</sup>. Dwa autografy tłumaczki zwieńczyła kopia ze śladami nielicznych poprawek naniesionych ręką pisarki. Kaligraficzny przekaz kopisty, odpowiednie rozłożenie scen, ręczny „relief” z ornamentem florystycznym okalającym strony mówią o przygotowaniu tekstu do kolportażu czytelniczego lub wystawienia. Ostateczna forma komedii uzyskała więc oprawę szczególnie staranną. Floratury — ozdoby w formie wijących się łodyg i gałązek z kwiatami czy owocami pojawiały się najczęściej w tych rękopisach Czartoryskich, które — jako dar serca — składane były „na wiązanie” lub z okazji innych, równie podniosłych uroczystości.

O scenicznych zainteresowaniach Wirtemberskiej, wychowanej w puławskiej atmosferze kultu teatru wiedział Ludwik Dębicki, choć przypuszczalnie nie miał w rękę autografu *Dobrego ojca*, lecz opierał się jedynie na informacjach zaczerpniętych z korespondencji księżny. Datował bowiem mylnie czas powstania komedyjki na okres sukcesu literackiego po edycji *Malwiny* (1816)<sup>12</sup>. Tymczasem translacja jednoaktówki Floriana *Le bon père* była literackim debiutem przyszłej autorki znanej powieści obyczajowo-psychologicznej i „podróży serca”.

W pierwszej, rękopiśmiennej wersji tłumaczenia Wirtemberska zapisała dokładną datę zakończenia pracy. Starannie wykaligrafowana notatka ogłasza, że tłumaczenie ostatecznie zamknięto w „Treptow, 18 novembra roku 1786, o jedenastej w sobotę, w wielkim splinie”<sup>13</sup>.

W roku 1786 księżna z Czartoryskich Wirtemberska miała dopiero lat 18 (ur. w 1768). Rok wcześniej (1785) opuściła Puławy, a małżeństwo z wysoko ustosunkowanym księciem Ludwikiem trwało wprawdzie tylko dwa lata (ślub odbył się w 1784), ale było to już o dwa lata za długo.

Zainteresowania twórczością literacką wyniesione ze środowiska puławskiego, ugruntowane oddziaływaniem zarówno rodziców, jak i nauczycieli, stały się dla księżny w Treptow także rodzajem życiowego azylu. Pod wpływem ojca zajęła się najpierw przekładami literackimi. W roku 1786 mogła już poinformować matkę: „...tłumaczę komedię pana de Florian *Dobry ojciec* na język polski, i wcale nieźle mi się udaje. Gdy skończę, ofiaruję ją papie”<sup>14</sup>.

Nie poprzestała na analogiach sugerowanych stylizacją tytułu: *Dobry ojciec* — jej ojciec — Adam Kazimierz Czartoryski. Paralelę wzmocniła

w przedmowie mającej charakter jednoznacznej dedykacji: *Do mojego ojca*, lub inaczej — *Dla mojego ojca*.

„Kiedy bym nawet taić chciała, że moja chęć była ciebie malować, mój Ojciec kochany, wszyscy by to zgadli, ponieważ mój obraz dobrym ojcem zowie się. Dobrym, najlepszym i najukochańszym ojcem jesteś”<sup>15</sup>.

Związek między bohaterem literackim a pierwszym konkretnym adresatem tłumaczenia polega na pokrewieństwie postaw emocjonalnych, nie na tożsamości, czy nawet zbliżeniu wątków biograficznych. Bohater Floriana nie dysponuje na pewno takimi walorami osobowymi jak książę generał ziem podolskich. Właściciel wielkiej fortuny, uczony, pisarz i mecenas sztuk jest raczej ostrym przeciwieństwem dobrodusznego safandudy i sentymentalnego dorobkiewicza z komedii francuskiej.

Ale zarliwe posłanie Wirtemberskiej do ojca nie zawierało w sobie ani łuta przekory. Autorka odwoływała się do głównego motywu komedijki — dobrego ojca — a nie do ujawniającego ten motyw układu fabularnego. Interesowała ją przede wszystkim nadrzędna motywacja postępowania Kandyda, zawsze emocjonalna i przedkładająca dobro innych nad własne. Akceptowała więc w debiucie literackim ten system wartości, który identyfikował ją jako wyznawczynię sentymentalnego nurtu światopoglądowego. Konstrukcja rzeczywistości przychylniej uczuciom i konstrukcja bohaterów przychylnych sobie i innym, z dobrym ojcem na miejscu naczelnym, była dla młodej autorki pierwszą literacką okazją „wylania tkliwego serca”, jak pisała w przedmowie<sup>16</sup>.

*Le bon père* Floriana demonstrował emocjonalny wzorec życia, rozwijającego się w rytmie łzawej sielanki. Jednoaktowa komedia pozornego konfliktu połączyła harmonijnie dwa wątki — uczucie młodego Kleanta do Nizidy i ojca do Nizidy. Akcje pozornie sprzeczne w scenach początkowych zbiegły się w idyllicznym punkcie kulminacyjnym. W tak pomyślanej komedii konflikt dramatyczny nie rozkłada się wzdłuż osi zdarzeń będących wynikiem działania sił sprzecznych, a motyw nieporozumienia staje się co najwyżej źródłem komizmu, nie dramatycznych napięć. Pewne elementy kontrakcji prowadzonej przez drugiego konkurenta do ręki bohaterki — Doranta i sprzyjającego mu chwilowo ojca są tylko pretekstowe: pomagają przede wszystkim w dopełnieniu pozytywnej charakterystyki głównego bohatera i realizacji poetyckich założeń idylli — spełnienia.

W hierarchicznie ukształtowanym systemie wartości aprobowanych w „łzawym utworze” na miejscu naczelnym znalazła się miłość, dobroć, tkliwość, altruizm — dystynktywne cechy bohatera sentymentalnego. Miłość utożsamiano z czułością, brakowało tu nieodłącznego atrybutu miłości — cierpienia. Dramatyzm tego doznania jest obcy bohaterom „pozornego konfliktu”, jego miejsce zajęła rzewność i tkliwość. Płaczą

tu wszyscy — Kleant z nadmiaru uczuć, Kandyd od smutnych wspomnień lub z radości, Neryna, że nie może pomóc czulej parze, a później ze szczęścia, że wszystko tak dobrze się układa. O takim typie „comédie larmoyante” pisano, że łyzy są tu oznaką cnoty („Les larmes sont le signe de la vertu”) <sup>17</sup>. Według André Belleporta, aby zrozumieć istotę tego gatunku należy pamiętać, że w wieku XVIII „la sensibilité” była nie tyle kategorią literacką i estetyczną, ile rodzajem „teorii filozoficznej”, dotyczącej stanu serca <sup>18</sup>. Był to stan gotowości do ekspresji uczuć dla innych.

Idylliczną filozofię szczęścia w utworach Floriana wspomaga odpowiednia konstrukcja losu ludzkiego, zawsze łaskawego sercu człowieka. Pomyślnie zakończenie jego komedii jest wynikiem nie tyle określonych zabiegów bohaterów, raczej pasywnych, co rozwoju akcji, wspomaganej licznymi i szczęśliwymi przypadkami. Świata, który może być okrutny, przeciwstawia się przypadek, łaskawy, tak jak w późniejszej *Malwinie*, wszystkim czułym duszom. Nie może więc dziwić, że w spokrewnionej z baśnią konwencji świata, ubogi młodzieniec przeistacza się w dobrze urodzonego, a do tego bogatego kandydata do ręki. Otrzymałszy niespodziewanie odnalezioną fortunę, i to z rąk ojca ukochanej, składa ją oczywiście u stóp wybranki. Najlepiej chyba ten idealny model świata ocenił Thiard w lapidarnej sentencji: „wśród pasterzy Floriana brakuje wilka” <sup>19</sup>. Ale był to już osąd dokonany z długiej perspektywy historycznej. Ludzie współcześni Wirtemberskiej bywali w Arkadii Floriana bez dodatkowych zastrzeżeń.

Przekładając tekst francuski Wirtemberska miała niewątpliwie w pamięci uwagi ojca wyłożone w przedmowie do *Kawy*: „tłumaczyć literalnie jest to wokabularz spisywać, tłumaczyć mylnie — jest to myśl przeistaczać” <sup>20</sup>. Nie przeistaczała myśli autora, a tylko — również zgodnie z przekonaniem Czartoryskiego — uznawała prawo tłumacza do „polskiego kroju”. Przede wszystkim nadała komedii cechy odrębnej całości, a nie komponentu w cyklu. Teksty komedii francuskich, połączone wspólną postacią Arlekina, stanowiły w koncepcji Floriana jedną całość „rodzinną”: *Le bon père ou la suite du bon ménage, comédie en un act* — czytamy <sup>21</sup>.

Jednoaktowa komedia, pisana prozą, składa się w oryginale i w przekładzie z 18 odsłon scenicznych. Niektóre sceny są tak krótkie, że zawierają zaledwie jedną replikę. Tylko partie pierwsze, pełniące funkcje ekspozycyjne, obciążone są w naturalny sposób informacjami wstępnymi. Akcja zwarta, skoncentrowana wokół jednej osi wydarzeń, dynamizowana jest dodatkowo szybkością zmian sytuacyjnych i żywymi dialogami typu konwersacyjnego. Do omawianej jednoaktówki można śmiało zastosować spostrzeżenie Mieczysława Klimowicza, że komedie i farsy z Ar-

lekinem, inscenizowane w *Théâtre Italien* cechował na ogół dynamizm i szybkie tempo akcji, a budowa konfliktu dramatycznego opierała się często na nieporozumieniu lub zastosowaniu chwytu *qui pro quo*<sup>22</sup>. Ten niewątpliwy walor dramatyczny komedii, poświęconej przede wszystkim prezentacji bohatera, ułatwiał sceniczną adaptację sztuki w kameralnym *théâtre de société*. Florian pisał wprawdzie swoje arlekinady dla *Théâtre Italien*, ale *Dobrego ojca* w wersji polskiej wystawiano już z powodzeniem na scenie dworskiej.

Z uprawnień do narodowej adaptacji, przysługującej pisarzom polskiego Oświecenia<sup>23</sup> Wirtemberska korzystała z dużym umiarkowaniem. Utrzymała nawet w przekładzie obcą stylizację imion, rezygnując tylko z nazwy Arlekina, zbyt jednoznacznie wiązanej na gruncie polskim z wzorem włoskiej *commedia dell'arte*. Arlekin — postać dostosowana w komediach Floriana do wielu ról — miał w polskiej tradycji scenicznej oblicze mniej zróżnicowane. Najczęściej przypisywano mu role zakochanego i sprytnego sługi lub wesołka. *Arlequin père de Niside* został więc zastąpiony *Panem Kandydem, ojcem Nizidy*. Pozbawiony marynarki ze srebrnego jedwabiu, obszernych pantalonów, wyszukanej peruki i maski (tak był ubrany czuły ojciec Floriana)<sup>24</sup> stał się faktycznie bardziej swojski, choć autorka nie przebrała go przezornie ani we frak, ani w surdut, pozostawiając w tym zakresie całkowitą swobodę inscenizatorom. W tekście polskim wraz z Arlekinem zniknęła jednak komediowa kostiumowość, a tym samym pogłębione zostały psychologiczne perspektywy „la sensibilité”. Czy nie postać Arlekina miał na myśli K. Korzeniewski, kiedy uprawiedliwiał się, że nie tłumaczy komedii Floriana na język polski, ponieważ niektóre „są mniej zdadne do grania”?<sup>25</sup>

Nieznaczone „przystosowanie” tekstu francuskiego do warunków rodzimych mogło być bardzo pomocne przy scenicznej adaptacji sztuki. „Uczłowieczony” Arlekin, pozbawiony zewnętrznej komiczności, nadawał się lepiej na gruncie polskim do pasowania na czułego bohatera i obrońcę moralności.

Natomiast Kleant, Nizida, Nerynka, Dorant zostali po prostu przeniesieni z Paryża do Warszawy. Zmiana miejsca akcji nie miała większego znaczenia i nie pociągała za sobą konieczności modyfikowania realiów topograficznych czy obyczajowych akcesoriów. Wydarzenia, mimo idyllicznego nalotu, rozgrywały się przecież w salonie, a paryskie wzory zachowań okazywały się bliskie warszawskiemu czy nawet puławskiemu *modus vivendi*. Na przykład scena II, zawierająca opis przygotowań do święta Nizidy, wraz ze wszystkimi realiami fety rodzinnej: imieniem wplecionym w girlandy kwiatów, iluminacjami, fajerwerkami, wierszowanymi komplementami przypomina jako żywo opis puławskich uroczystości<sup>26</sup>.

Z dążeniem do nadania sztuce polskiego charakteru wiąże się zmiana roli Neryny z „damy do towarzystwa” na rolę subretki — pokojówki, jak każe konwencja teatralna, sprytnej i wesołej. Wirtemberska wprowadzając tę poprawkę kierowała się przypuszczalnie rodzinnym obyczajem dworskim, uznającym różne rodzaje rezydentów, domowników, przyjaciół, wychowanków, mniej — dam do towarzystwa. W rezultacie, naturalna w tekście francuskim akcja odważnej Neryny, powiernicy Nizidy, zaskakuje w przekładzie polskim niespójnością osoby i roli. W trakcie pracy nad tłumaczeniem księżna usiłuje delikatnie retuszować tekst, aby lepiej dostosować niektóre partie z komedii francuskiej do zmienionej sytuacji. W scenie XVIII wraca jednak do koncepcji Floriana — czyni Nerynkę przyjaciółką rodziny, nie zważając na przydaną jej pierwszej kondycję subretki.

Jak widać, ani delikatne „przystosowanie” tekstu, ani drobne przeróbki nie zmierzały do zasadniczej ingerencji w utwór Floriana.

„[...] ten otrzyma wieniec w tłumaczenia zawodzie — pisał Czartoryski — kto nie odstępując zbyt i bez potrzeby od treści oryginału, wierny słowom jego [...] przejęty duchem autora i nim zażywiony, wystawuje oryginał w języku swoim takim, jakimby był wyszedł spod pióra autora samego, gdyby był tenże tłumacza swego pisał językiem”<sup>27</sup>.

Była Wirtemberska wierna oryginałowi, faktycznie „przejęta duchem autora i nim zażywiona”, ale „wienca w tłumaczenia zawodzie” jeszcze nie otrzymałaby.

W młodzieńczym debiucie widać dużą troskę o dostosowanie możliwości języka polskiego do wielorakich funkcji, szczególnie „mowy uczuć”, odnalezienia właściwej barwy poszukiwanych wyrazów, wypracowania lekkości synonimicznej. „Wербalistów to jest dosłowników” przestrzegał niejednokrotnie Czartoryski przed przeistaczaniem obcego języka „żywcem” w swój własny. Wirtemberskiej udaje się najczęściej uniknąć językowych kalek, choć czasami repliki bohaterów zaskakują jeszcze czytelnika obeznanego z piękną prozą *Malwiny* czy *Niektórych zdarzeń* zbyt dosłownym tłumaczeniem idiomów. Niekiedy razi przekładanie słów francuskich nie na ich językowe odpowiedniki polskie, ale na słowa obce o proveniencji łacińskiej<sup>28</sup>.

Z całości pracy tłumacza-debiutanta wyszła jednak Wirtemberska zwycięsko i dostarczyła tekst nadający się do wystawienia w języku polskim, przystosowany do warunków rodzimych, a zarazem pierwszy manifest upodobań sentymentalnych. Tak go również ocenił uszczęśliwiony literacką darowizną generał ziem podolskich. Aczkolwiek czuły był niezmiernie na problemy czystości języka polskiego, nie miał zastrzeżeń do przekładu córki. Za godny pochwały uznał fakt kultywowania języka polskiego w otoczeniu cudzoziemców i na obczyźnie<sup>29</sup>.



Tłumaczenie *Le bon père* stanowi jedynie wybrany przykład unaoczniający krąg artystycznych inspiracji księżny. Nie przybrał on charakteru jednoznacznej fascynacji twórczością popularnego pisarza. Wkrótce po zakończeniu pierwszego przekładu księżna zagłębiła się w idyllicznym świecie *Galatei*; szykowała nową translację zamierzając spolszczony romans pasterski zadedykować matce. W roku 1790 pisała z Treptow do Czartoryskiej: „Tłumaczę na polskie *Galateę* i już mam gotową połowę. Myślę ci ją dedykować mamie, i dlatego praca ta jest mi bardzo miłą”<sup>30</sup>.

Księżna nie orientowała się przypuszczalnie, że wybór przedmiotu tłumaczenia jest już dublowaniem pomysłu. Utwory Floriana docierały do Polski bardzo szybko. *Galatea* w języku polskim ukazała się w 1787 r., a kolejny romans pasterski Floriana — *Estella* w 1796<sup>31</sup>.

Romans oparty na motywie miłości pasterzy: *Galatei* i *Elicia* przynosił dzieje zwycięskiej miłości oraz aprobatę walorów cnoty. Choć miał wyraźny rodowód Cerwantowski („*Galatea* przez Cerwanta po hiszpańsku napisana, przez Floriana po francusku przełożona i skrócona”<sup>32</sup>) zawdzięczał wiele głównemu patronowi idylli — Gessnerowi. Florian w liście do mistrza przyznawał się otwarcie do powinowactw literackich — pisał obrazowo, że kazał *Galatei* śpiewać piosenki, których nauczył go Gessner i ozdobić kapelusz kwiatem ukradzionym pasterce Gessnera<sup>33</sup>.

Nazwisko szwajcarskiego sielankopisarza przywołujemy w tym miejscu celowo. Okazuje się bowiem, że w polu pierwszych zainteresowań literackich Wirtemberskiej znalazły się również, i nie przypadkowo, sielanki Gessnera. Pisarz, który już przed Rousseau sformułował hasło ucieczki od cywilizacji i zastąpił typ osobowy „pasterza-eleganta” wzorem „człowieka czułego”<sup>34</sup>, przyciągał uwagę Wirtemberskiej w stopniu większym niż Delille, choć to przy tekście jego *Ogrodów* pokonywała w dzieciństwie pierwsze trudności tłumacza-ucznia<sup>35</sup>.

I znowu z Treptow śle Wirtemberska literackie wyznanie:

„Nie zaczęłam jeszcze nic rysować, ani haftować, więc wczoraj, nie mając nic do roboty, zaczęłam przerabiać na piosenkę idyllę Gessnera i posyłam ci ją, jakkolwiek wiem, że jest extra niedorzeczną”<sup>36</sup>.

Problematykę przekładu *Galatei* i sielank Gessnera wprowadzamy jedynie w formie informacji wstępnych; stanie się ona przedmiotem odrębnych rozważań szczegółowych. Niemniej i te skrótowo zreferowane fakty pozwalają uzmysłwić ogólniejszą prawidłowość twórczej ewolucji Wirtemberskiej i rozszerzyć zarazem zagadnienie recepcji Floriana w literaturze polskiej.

Szkoła translacji była dla Wirtemberskiej szkołą o wielu poziomach nauczania. Wiązała autorkę z nurtem walki o język polski, szczególnie dynamicznie rozwijającym się w Puławach, pomagała w wyostreniu

pióra literackiego, była ponadto szkołą idyllizmu, a następnie sentymentalizmu. Ale w szkole Floriana księżna nie uczyła się długo. Przyszły nowe przeżycia, nowe lektury, nowi nauczyciele. *Malwina*, jedna z oryginalniejszych polskich powieści przedromantycznych nie legitymowała się rodowodem idyllicznym. Ale może ślad dawniejszych upodobań odcisnął się na odrzuceniu koncepcji miłości „wzajem nieszczęśliwej”, przewodzącej przeciw literaturze przedromantycznej i na myśleniu nie tylko kategoriami uczuć, lecz i cnoty?

Chociaż florianizm był w literackiej biografii pisarzy polskich bądź tylko etapem „szkolenia”, bądź też jedną z wielu możliwości interpretacji świata, rację trzeba przyznać Kleinerowi, który stwierdził, że na czele popularnych pisarzy sentymentalnych kroczy w naszej literaturze Florian, „raz po raz tłumaczony”<sup>37</sup>, dodajmy — także przez Marię Wirtemberską.

## Przypisy

<sup>1</sup> M. Szykowski, *Gessneryzm w poezji polskiej*. Kraków 1914; A. Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce*, Kraków 1934.

<sup>2</sup> Por. *Nowy Korbut, Oświecenie*. Oprac. Elżbieta Aleksandrowska. Wrocław 1970, t. 6, s. 222.

<sup>3</sup> Z. Libera, *Zycie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*. Warszawa 1971, s. 123.

<sup>4</sup> Z. Sinko, *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław 1968, s. 272.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> J. I. Kraszewski, *O polskich romansopisarzach w: Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych. Oprac. Stanisław Burkot. Warszawa 1962, s. 34.

<sup>7</sup> J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porobiorowej 1795 - 1822*. Wydał z rękopisu i opracował Jerzy Starnawski. Kraków 1975, s. 177 i 178.

<sup>8</sup> Korzeniewski deklaruje gotowość zajęcia się i innymi utworami Floriana: „...jeśliby atoli życzeniem było, aby i pomienione tomy pod prasę drukarni poszły, gdy o woli czytelnika wiedzieć będę, ohotnie uskutecznię, bo w manuskrypcie mam wytłumaczone.” [K. Korzeniewski, *Przedmowa w: Dzieło Floriana przez X. Krzysztofa Korzeniewskiego SP. wytłumaczone po polsku*. Nitawa 1802, cz. 1, s. XV - XVI].

<sup>9</sup> J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*. Lwów - Warszawa - Kraków 1923, t. 1, s. 10.

<sup>10</sup> *Dobry ojciec* wystawiony był z okazji imienin Adama Kazimierza Czartoryskiego w 1787 r. w Puławach i powtórzony parę lat później w Sieniawie.

W Sieniawie wystawiono również *Dobrego syna Floriana*. Na temat tej inscenizacji por. S. Durski, *Zabawy teatralne w Sieniawie. Z dziejów teatru de société w Polsce*. „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 1/2, s. 28 - 49.

<sup>11</sup> Rękopisy jednoaktowej komedii pt. *Dobry ojciec* znajdują się w Archiwum Rodzinnym Czartoryskich w Krakowie pod numerem EW XVII/633. Umieszczone zostały w zbiorze w odwrotnej kolejności. Autograf figurujący na s. 311-335 jest pierwszopisem. Jest to rękopis z wieloma poprawkami Wirtemberskiej. Data zakończenia pracy i *Przedmowa* umieszczone są przy końcu utworu. Drugi rękopis Wirtemberskiej znajduje się na s. 283-313. Ma mniej poprawek w porównaniu z tekstem pierwszym. Występuje tu natomiast zmiana imion niektórych osób, przede wszystkim głównego bohatera (z Arlekina na Kandyda) oraz zmiana miejsca akcji (z Paryża na Warszawę).

Czystopis sporządzony przez kopistę, z własnoręcznymi, nielicznymi poprawkami autorki znajduje się na stronie 241-279. *Przedmowa Do mojego ojca* umieszczona jest na początku tekstu.

<sup>12</sup> L. Dębicki, *Dwie autorki w: Puławy*. Lwów 1888, t. 4, s. 165: „Powodzenie *Malwiny*, którą odczytują na zebraniach u pani Aleksandrowej Potockiej, pobudza naszą autorkę do pisania. Przekłada z Floriana komedię *Dobry ojciec* i dedykuje ją księciu generałowi...”

<sup>13</sup> Rkps EW XVII/633, *Przedmowa: Do mojego ojca*, s. 245.

<sup>14</sup> M. Wirtemberska do matki, I. *Czartoryskiej*. List pisany 178[6], 5 listopada z Treptow w: *Wspomnienia z życia Maryi z ks. Czartoryskich Wirtemberskiej przez Sewerynę Duchyńską*. Warszawa 1886, s. 112.

<sup>15</sup> Dalej czytamy: „Widząc grana po francusku tę komedią dobry ten ojciec mego mi przypominał, tysiąceś mnie razy te same mówił słowa i wtenczas zaraz, serce moje mocniejszym nad bojaźń i niesposobność stając się, miałam śmiałość pierwszy raz w życiu komedią tłumaczyć.” [Rkps EW XVII/633, s. 245].

<sup>16</sup> Por.: „...ale czułe dusze, a osobliwie ci, co kochanych mają rodziców, patrzeć na tę pierwszą próbę będą nie jako na dzieło autora, ale jako na wylanie tkliwego serca najszczęśliwszej, najczulszej i najwdzięczniejszej córki.” [tamże].

<sup>17</sup> A. Belleport, *XVIIIe siècle et Romantisme*. Paris 1941, s. 67.

<sup>18</sup> Tamże, s. 66-69.

<sup>19</sup> *Dictionnaire des lettres françaises XVIIIe siècle*, publié sous la direction du cardinal Georges Grente. Paris 1960, s. 457: „M. de Thiard jugeait qu'aux bergeries de Florian il manquait un loup”.

<sup>20</sup> A. K. Czartoryski, *Przedmowa do Kawy w: (tegoż) Komédie*. Oprac. Z. Zahrajówna. Warszawa 1955, s. 320.

<sup>21</sup> Florian, *Le bon père ou la suite du bon ménage comédie en un act w: Suite du répertoire du Théâtre Français, avec un choix de plusieurs autres théâtres, arrangées et mises en ordre par M. Lepeintre, Comédies en prose*. Paris 1822, t. 5, s. 11.

<sup>22</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie. Historia Literatury Polskiej* pod redakcją K. Wyki. Warszawa 1972, s. 185.

<sup>23</sup> Por. na ten temat J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław - Warszawa - Kraków 1969.

<sup>24</sup> Florian, *Le bon père*, s. 11: „Arlequin doit être un habit de velours noir, veste de drap d'or, perruque à trois manteau, culotte et masque d'Arlequin.”

<sup>25</sup> K. Korzeniewski, *op. cit.*, s. XVI.

<sup>26</sup> EW XVII/633, s. 10-11, Kandyd: „...najważniejsza jest rzecz, by się moja córka o niczym nie spodziewała, a wstawszy od stołu, żeby salon znalazła cały w kwiatach, cały w świecach, z okrutną muzyką i swoje imię wszędzie w girlandach ustrojone. Potem kupcy wejdą i ty staranie będziesz miała, by do Nizydy zanieśli pokoju to wszystko, co jej podobać będzie, ja wszystko zapłacę...”

<sup>27</sup> A. K. Czartoryski, *Myśli o pismach polskich z uwagi nad sposobem pisania w różnych materiałach*. Kraków 1860, s. 72.

<sup>27</sup> Kleant: „Je ne suis point ce que vous croyez. Une passion violente, profonde pour mademoiselle votre fille; s'est emparée de moi depuis plus d'un an: désespérant de m'introduire chez vous, je me suis présenté pour être votre secrétaire. Voilà mes crimes, punissez moi...” [Florian, *Le bon père*, s. 47].

Kleant: „Tak jest mosanie; dowiesz się wszystkiego, nie jestem tym, czym myślisz, gorliwa passyja do córki jego, moje serce od roku objęła. Desperując do WCPana móc się wprowadzić, na sekretarza prezentowałem się, to są moje występki, karz mnie WPan...” [*Dobry ojciec*, przekład M. Wirtemberskiej].

<sup>29</sup> EW XVII/1200, A. K. Czartoryski do córki Marii Wirtemberskiej. List z 1787 r. pisany z Siedlec.

<sup>30</sup> M. Wirtemberska do matki, List z 11 marca 1790 r., pisany w Treptow w: *Wspomnienia z życia Marii z ks. Czartoryskich Wirtemberskiej...*, s. 113.

<sup>31</sup> Z. Sinko, *op. cit.*, s. 337.

<sup>32</sup> Por. *Dzieło Floriana przez K. Korzeniewskiego wytłumaczone po polsku*. Nitawa 1802.

<sup>33</sup> *Dictionnaire des lettre françaises XVIII<sup>e</sup> siècle...*, s. 457: „Il écrit à Gessner: „J'ai tâché d'habiller la Galatée de Michel Cervantès comme vous habillez vos Chloés: je lui ai fait chanter les chansons que vous m'avez apprises et j'ai orné son chapeau des fleurs volées à vos bergères.”

<sup>34</sup> M. Szykowski, *Gessneryzm w poezji polskiej*, s. 4 - 8.

<sup>35</sup> R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*. Wrocław - Warszawa - Kraków, s. 51.

<sup>36</sup> Cyt. za L. Dębicki, *Dwie autorki*, s. 165.

<sup>37</sup> J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm*, s. 123.